



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS - CCHE
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO
LICENCIATURA LETRAS PORTUGUÊS**

JOSINETE MARIA DA SILVA

**LITERATURA E REGIONALISMO EM “CIÇO DE LUZIA”:
UM ESTUDO ANALÍTICO**

**MONTEIRO- PB
2017**

JOSINETE MARIA DA SILVA

**LITERATURA E REGIONALISMO EM “CIÇO DE LUZIA”:
UM ESTUDO ANALÍTICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Letras Português no Centro de Ciências Humanas e Exatas, Campus VI Poeta Pinto do Monteiro, da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB.

Orientador: Dr. Marcelo Medeiros da Silva

MONTEIRO-PB
2017

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S586l Silva, Josinete Maria da.
Literatura e regionalismo em " Ciço de Luzia " [manuscrito] :
um estudo analítico / Josinete Maria da Silva. - 2017.
44 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências
Humanas e Exatas, 2017.
"Orientação: Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva,
Departamento de Letras".

1. Literatura Paraibana. 2. Regionalismo. 3. Representação
social. 4. Ciço de Luzia. I. Título.

21. ed. CDD 801.95

JOSINETE MARIA DA SILVA

**LITERATURA E REGIONALISMO EM “CIÇO DE LUZIA”:
UM ESTUDO ANALÍTICO**

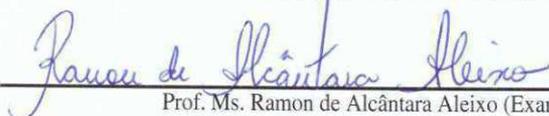
Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para conclusão
do curso de Licenciatura Plena em Letras
Português no Centro de Ciências Humanas e
Exatas, Poeta Pinto do Monteiro, da
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB.

Aprovada em: 04/08/17.

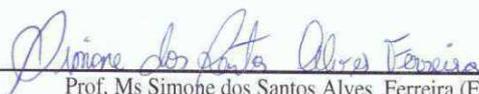
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba



Prof. Ms. Ramon de Alcântara Aleixo (Examinador)
Universidade Federal da Paraíba



Prof. Ms Simone dos Santos Alves Ferreira (Examinador)
Universidade Estadual da Paraíba

Dedico este trabalho a minha família, aos meus pais, Lindaura Maria da Silva e José Leonardo da Silva; ao meu orientador Dr. Marcelo Medeiros e, em especial, a meu namorado João Batista de Souza.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida, por ter me concebido a oportunidade de trilhar novos caminhos, pela força e coragem, durante toda esta caminhada, pois, sem Ele nada seria permitido.

Aos meus pais que são os responsáveis pela minha existência, o meu reconhecimento e gratidão, por ficarem todas as noites acordados esperando minha chegada, obrigada por tudo, dedico a vocês essa conquista. Agradeço também a minha irmã Josenilda Souza, pelo incentivo, carinho, por me ensinar que desistir não é solução e que a persistência é sempre o melhor caminho.

O que dizer a você, Marcelo Medeiros, que aceitou o desafio de ser meu orientador? Você que não mediu esforços para me ajudar a realizar mais essa etapa, obrigada pela paciência, compromisso, dedicação, conselhos, incentivo, enfim por todo o apoio, por estar sempre presente. Devo a você essa conquista.

Aos demais professores, por sua contribuição para minha formação, transmitindo conhecimentos ao longo de todo o curso.

As minhas amigas Gilmária de Sousa Melo, Maria José da Silva Bernardo, Adriana Gregório, e também ao amigo José Marcos Lima que sempre me apoiaram nos momentos de dificuldades, pela força que me deram para seguir em frente, pelo companheirismo, pelos conselhos, a vocês, minha gratidão, muito obrigada por tudo, amizades que guardarei para sempre.

À Diretoria, Coordenação do Curso de Licenciatura Plena em Letras, demais funcionários do Campus VI da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB.

Aos membros da banca examinadora.

A todos os que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização deste trabalho.

MUITO OBRIGADA!

Poeta, cantô de rua,
Que na cidade nasceu,
Cante a cidade que é sua,
Que eu canto o sertão que é meu.

Se aí você teve estudo,
Aqui, Deus me ensinou tudo,
Sem de livro precisa
Por favô, não mêxa aqui,
Que eu também não mexo aí,
Cante lá, que eu canto cá.

Você teve inducação,
Aprendeu munta ciência,
Mas das coisa do sertão
Não tem boa esperiência.
Nunca fez uma paioça,
Nunca trabaiou na roça,
Não pode conhecê bem,
Pois nesta penosa vida,
Só quem provou da comida
Sabe o gosto que ela tem.

Você é muito ditoso,
Sabe lê, sabe escrevê,
Pois vá cantando o seu gozo,
Que eu canto meu 'ecê.
Cante Lá Que eu C. Cá

Patativa do Assaré

RESUMO

Neste trabalho, temos como objeto de estudo as imagens do Nordeste construídas pelo discurso literário. Para tanto, tomamos como *corpus* o romance *Ciço de Luzia* (2013), de Efigênio Moura. À luz do método da crítica textual, analisamos a referida obra a partir de autores que procuram pensar a região nordeste, tais como Albuquerque Jr. (2009), Almeida (1981), Amorim (1998), Barbosa (2006), Coutinho (1997), Dimas (1987), Lima (2004) e Teles (1990) Tomando tal obra como *corpus*, interessa-nos investigar que imagem (ns) de Nordeste o autor cria a partir da configuração das personagens, dos diálogos e dos espaços representados ao longo da narrativa em análise. Pretendemos verificar como o romance do escritor monteiroense se distancia ou se aproxima da vertente regionalista da literatura brasileira. Por fim, esperamos contribuir para os estudos acerca da produção literária em nosso estado, visto que parecem ser tais estudos escassos ou ainda não encontraram guarida em nossas universidades, as quais ainda precisam fazer da produção local objeto de investigação e pesquisa.

Palavras-chave: Regionalismo. Literatura Paraibana. Ciço de Luzia.

ABSTRACT

In this work, we will have as object of study, the Northeast images, constructed by the literary discourse. For that, we have taken as corpus, the *Ciço de Luzia's* novel, by Efigênio Moura. In the light of the method of textual criticism, we will analyze this work from authors who launch themselves into thinking of the Northeast region, such as Albuquerque Jr. (2009), Almeida (1981), Amorim (1998), Barbosa (2006), Coutinho (1997), Dimas (1987), Lima (2004) and Teles (1990). Taking this work as a corpus, we are interested in investigating which image (s) the Northeast's author creates from the configuration of the characters, dialogues and spaces represented to the narrative under analysis. We aim with this work to verify how the Monteiense writer's novel distances or approaches the regionalist strand of Brazilian literature; And, finally, to contribute to the studies about the literary production in our state, since such studies seem to be scarce or have not been found shelter in our universities yet, which still have to make local production to the object of research and research.

Keywords: Regionalism. Paraiban Literature. *Ciço de Luzia*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
LITERATURA E REGIONALISMO: APORTES TEÓRICOS	
1.1 O discurso regionalista na literatura brasileira: entre a modernidade e a contemporaneidade.....	16
REGIONALISMO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM <i>CIÇO DE LUZIA</i>, DE EFIGÊNIO MOURA	
2.1 A construção das personagens em <i>Ciço de Luzia</i>	24
2.2 Espaço e regionalismo em <i>Ciço de Luzia</i>	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

INTRODUÇÃO

A cidade de Monteiro, um celeiro de grandes artistas, é conhecida por nomes eminentes como Jansen Filho, Pinto do Monteiro, Zabé da Loca, Flávio José, Dejinha de Monteiro, Efigênio Moura. Este último, além de radialista e profissional de marketing, é autor de *Eita Gota! Uma viagem paraibana* (2012), livro já em terceira edição, *Ciço de Luzia* (2013), *Santana do Congo* (2013) e *Caderneta de fiado* (2015), seu mais novo romance sobre o qual reproduzimos as seguintes palavras do professor Luciano Justino, as quais, embora aplicadas à *Caderneta de fiado* (2015), dizem muito do projeto literário de Efigênio Moura:

Os diálogos pulsam com vida própria. Esses saborosos diálogos, desencantados, utópicos, ingênuos, esperançosos, moralistas, poéticos e filosóficos, humanos em toda amplitude, ligam os dizeres às vidas e às situações, ao trabalho, aos costumes, aos estágios das técnicas de produção e da produção de linguagem e cultura, eles criam uma ambiência que é uma das forças da narrativa. (JUSTINO, 2015, p. 23-24).

Do conjunto dessa obra *in progress*, o presente trabalho elegeu como *corpus* o segundo romance: *Ciço de Luzia*. Publicado em 2013 pela editora da Universidade Estadual da Paraíba (EDUEPB). O romance narra a história de amor do personagem que dá título à obra, homem simples, trabalhador da fazenda Macaxeira, localizada em Zabelê, município do cariri paraibano, e Luzia, filha do proprietário da referida fazenda. O enredo da obra passa-se durante a década de 70 do século passado, e os personagens circulam pelas cidades de Monteiro, Zabelê e Camalaú. Conforme assinala Onivaldo Júnior na orelha do livro:

Ciço de Luzia não é descritivo, subjetivo. Com capítulos curtos, como curtos parecem ser os momentos ao lado de quem se ama. Ciço e Luzia também se encontram e desencontram, mas seus corações não! Mesmo em meio à rigidez dos pais de Luzia, ou as incertezas de Ciço, eles, os corações, estão sempre enganchados e cada vez mais bem queridos.

Em outras palavras, esta obra do autor monteirense insere-se no rol dos romances de amor, sobretudo, daqueles em que se narram histórias proibidas. Todavia, se não há novidade no enredo, uma vez que histórias de amor sempre existiram e sempre existirão, a grande novidade está no recurso à linguagem regional. Em nota, o autor afirma: “Leve-se em conta que, neste livro, o linguajar nordestino é utilizado como forma de reproduzir a rica e sólida expressão oral existente na região, a ‘verdadeira língua do povo’”.

Tomando tal obra como *corpus*, interessa-nos investigar que imagem (ns) de Nordeste o autor cria a partir da configuração das personagens, dos diálogos e dos espaços representados ao longo da narrativa em análise. Além disso, ensejamos verificar como essa obra, em uma perspectiva mais ampla, se insere dentro da tradição brasileira de romances regionalistas. Em uma perspectiva mais restrita, em se tratando da produção literária em solo paraibano, como Efigênio Moura se aproxima, ou se distancia, de nomes como José Américo de Almeida e José Lins do Rego, próceres do regionalismo literário paraibano?

Considerando tais questionamentos, uma das hipóteses que levantamos é que, de fato, um dos aspectos estéticos mais importantes do romance *Ciço de Luzia* (2013) é, justamente, a forma como o discurso dos personagens é construído ao longo de toda a narrativa. Acreditamos que o autor consegue lograr muito êxito no que tange à construção do discurso dos personagens, uma vez que este é representando a partir de uma perspectiva em que a fala do homem do Nordeste é vista como algo peculiar. O problema está em saber, eis um de nossos objetivos, até que ponto esse peculiar não resvala para o pitoresco, o caricatural. Pelo discurso das personagens, segundo afirma o próprio autor, ele procura trazer à tona a riqueza existente na região nordestina, riqueza essa que diz respeito não só aos valores morais, às formas de ser e de existir, mas, sobretudo, às formas linguísticas.

Diante do exposto, objetivamos, portanto: **a)** analisar o romance *Ciço de Luzia*, de Efigênio Moura a partir da configuração espacial bem como da construção das personagens e das falas delas ao longo da diegese narrativa; **b)** refletir sobre a representação regional em torno do Nordeste na ficção de Efigênio Moura e a contribuição do discurso literário instaurado pelo referido escritor na compreensão do espaço regional paraibano; **c)** verificar como o romance do escritor monteiroense se distancia ou se aproxima da vertente regionalista da literatura brasileira; e, por fim, **d)** contribuir para os estudos acerca da produção literária em nosso estado, visto que parecem ser tais estudos escassos ou ainda não encontraram guarida em nossas universidades, as quais ainda precisam fazer da produção local objeto de investigação e pesquisa.

Nesse sentido, o nosso trabalho se justifica pelo fato de o *corpus* escolhido ser uma obra ainda pouco conhecida e não ter sido objeto de trabalhos científicos, embora indicada para a leitura obrigatória em um dos vestibulares de uma instituição de ensino superior de nosso estado. Nesse sentido, dada a escassez de estudos sobre o romance em pauta, o presente trabalho torna-se relevante por poder ajudar na construção da fortuna crítica acerca do autor e da obra em análise bem como despertar o possível interesse pelo estudo dos demais romances

escritos pelo autor. Além disso, outro aspecto que justifica o nosso trabalho é o fato de voltarmos o nosso olhar de pesquisador para a produção literária local sobre a qual são poucos os estudos desenvolvidos em nossas universidades. Sendo assim, a escolha do nosso *corpus* é, pois, um convite ao conhecimento do que se anda produzindo no cenário literário paraibano nos dias atuais.

Aliada aos aspectos acima, talvez, uma grande contribuição de nosso estudo esteja no fato de, por meio dele, propormos uma reflexão acerca de como o discurso regional vem sendo representado contemporaneamente, uma vez que a marca do regionalismo é um dos traços estilísticos mais marcantes no romance *Ciço de Luzia*, de Efigênio Moura, e nas demais obras produzidas por ele. Como afirmou o próprio autor, ele teve o propósito de levar ao conhecimento do público leitor uma obra que aponta como imprescindível o uso da linguagem regional, como forma de valorizar a região, o que é motivo de orgulho para o autor, de demonstrar a riqueza cultural existente. O romance é uma demonstração de carinho e afeto pela região Nordeste e mais especificamente pelo cariri paraibano.

Somado a isso, a escolha do referido *corpus* deveu-se a uma preferência pessoal depois de assistirmos a uma palestra do autor. O interesse em analisar o romance *Ciço de Luzia* surgiu a partir da leitura do título, que nos despertou a curiosidade de conhecer a história. O fato de o enredo do romance transcorrer entre as cidades de Monteiro, Camalaú e Zabelê, esta última nossa cidade natal, gerou uma identificação com a obra de forma que o seu estudo tornou-se uma necessidade imperiosa e um compromisso político de divulgar a obra de um conterrâneo nosso.

O presente trabalho insere-se no rol das pesquisas qualitativas de cunho bibliográfico. Como se trata de uma pesquisa cujo objeto possui especificidades que inviabilizam todo e qualquer tipo de abordagem, pautamo-nos no método da crítica textual, uma vez que o texto literário constituiu-se, a um só tempo, ponto de partida e de chegada para as nossas interpretações. Como procedimentos metodológicos, realizamos, inicialmente, uma pesquisa bibliográfica a fim de fazermos uma breve revisão da literatura sobre o tema de nossa pesquisa, qual seja: regionalismo na literatura brasileira e representação do Nordeste no texto literário.

Feita tal revisão bibliográfica, procederemos à análise do *corpus*. Nesta etapa, partimos da leitura e releitura do romance *Ciço de Luzia* (2013), de Efigênio Moura, para, em seguida, procedermos à análise à luz dos pressupostos da teoria literária e a partir de categorias temáticas, regionalismo, por exemplo, e categorias estruturais, tais como

personagem, enredo, narrador e, sobretudo, discurso. Tais categorias nos serviram, portanto, como instrumental de leitura/análise do referido romance e nos auxiliaram no enfrentamento dos textos. Nesse sentido, guardadas as devidas proporções, podemos aplicar ao nosso trabalho as seguintes palavras de Antônio Candido: “o intuito [de nosso trabalho] não [será] a erudição, mas a interpretação [...]. Sempre que me achei habilitado a isso, desinteressei-me de qualquer leitura ou pesquisa ulterior”. A opção que orientou a nossa pesquisa foi, portanto, a de nunca partir de generalizações diante das quais o texto literário viesse aparecer como simples exemplo.

O presente trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro, traçamos um panorama acerca do regionalismo, procurando entender como tal conceito foi pensado por nomes como Barbosa Filho (s/d), Amorim (1998), Teles (1990), Coutinho (1997). Em seguida, considerando-se que o terreno em que Efigênio Moura assenta a sua produção literária já foi possui nomes importantes, procuramos evidenciar, ainda que de maneira breve, quais esses nomes e as obras mais proeminentes que fazem do regionalismo, em consonância com sistema literário brasileiro em geral, um dos veios mais ricos da literatura produzida no cenário paraibano.

No segundo capítulo, voltamos nossa atenção para análise do romance *Ciço de Luzia*, a partir de categorias estruturais apontadas anteriormente, quais sejam: *personagem*, *espaço*, *discurso*. Aqui, não custa frisarmos que, a fim de evitarmos que a forma literária seja convertida em pretexto para interpretações aleatórias, a nossa análise procurou guiar-se pelo método da crítica textual, privilegiando a análise das obras em sua integridade. Todavia, sempre que necessário, recorreremos, como instrumento indispensável de leitura, à contribuição de outras áreas do conhecimento, sem descuidar da análise do texto literário como construção artística. Além disso, buscamos a colaboração interdisciplinar sempre que foi preciso tornar claras questões que poderiam ser mais bem entendidas com dados oferecidos pelas condições hauridas do contexto de produção do romance em pauta, uma vez que comungamos da lição de Antonio Candido segundo a qual:

Há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana (CANDIDO, 2002, p. 82).

Foi, pois, conscientes dessa dialética entre esses dois momentos, que procuramos ancorar a análise desenvolvida em nosso trabalho.

CAPÍTULO I

LITERATURA E REGIONALISMO: APORTES TEÓRICOS

1.1 O discurso regionalista na literatura brasileira: entre a modernidade e a contemporaneidade

Segundo Barbosa Filho (s/d), o regionalismo pode ser entendido a partir de duas perspectivas: uma mais geral e outra mais restrita. Dentro da primeira, entende-se por regionalismo toda produção artística que tem como objeto de representação, principal ou não, uma determinada região, cujas peculiaridades se refletem no seu conteúdo da obra que, assim, atribui uma atenção especial à região representada. Nesta acepção, de acordo com o referido crítico, toda obra seria regional, tanto aquelas em que a ação se desenvolve na zona rural quanto aquelas em que a ação ocorre na zona urbana, pois o espaço/ambiente, mesmo quando indefinível e obscuro, é elemento intrínseco à estrutura narrativa. Na segunda perspectiva, o regionalismo é entendido a partir dos elementos, e não mais das obras, que caracterizam uma determinada região, ou seja, aqueles aspectos que são típicos, tais como a linguagem, os tipos humanos, os símbolos, a forma de pensar.

Quando, no âmbito do regionalismo, é tomada como escopo a região Nordeste, é preciso ter certos cuidados. O primeiro deles, talvez o mais importante, consoante lição do professor Amorim (1998), é reconhecer a região Nordeste como um complexo espaço geográfico, histórico e cultural em torno do qual, desde o Romantismo, foram sendo construídos discursos que vão da mitificação a uma reflexão mais crítica. Essa vertente crítica é inaugurada a partir do romance de 30 que é também responsável pela elaboração de um discurso regionalista que se tornou “uma prática que permanece e se reelabora” (AMORIM, 1998, p.07). Sobre esse aspecto, é muito relevante a seguinte observação:

A vertente regionalista da literatura brasileira não é uma manifestação linear e evolutiva. Nem do ponto de vista temático nem formal. Temas vão e voltam no tempo: o que se imaginava superado, de repente, reaparece, enriquecido pelo questionamento às vezes empobrecido pela mera repetição em outras ocasiões. Da mesma maneira, soluções formais inovadoras acabam, por força da imitação exaustiva, se vulgarizando e perdendo a potencialidade discursiva. Do mesmo modo

que, vez por outra, alguma obra nos surpreende pelo vigor da linguagem e da composição. É essa variação de temas e maneira de dizer que respondem pelos vários modos de expressão da literatura regionalista (AMORIM, 1998, p.08).

Antes de prosseguirmos, esclareçamos que, por ora, estamos entendendo *regionalismo literário* conforme a seguinte afirmação de Coutinho (1997, p. 234-235):

Do simples localismo ao largo regionalismo literário, há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo. Há quem o veja aliado à mediocridade e à estreiteza, confundindo-o destarte com o provincianismo de mau sentido, que é deformante tanto quanto o cosmopolitismo é uma contrafação do universalismo. É um regionalismo confinante, autossuficiente, que provoca a rivalidade entre as regiões e tem um conteúdo de limitação e oposição.

Outra concepção correlata é a que reduz o regionalismo a sinônimo de localismo literário, a literatura regional não passando da exploração e exposição do pitoresco, das formas típicas, do colorido especial das regiões. É outra forma de escapismo romântico, ou então é próprio de épocas e civilizações cansadas que se refugiam no passado ou no pitoresco local.

[O regionalismo pode ser definido de duas formas]. Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado em uma cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. - como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este é o sentido de regionalismo autêntico.

Ainda segundo o mestre Afrânio Coutinho, o regionalismo literário apresenta “o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição” (COUTINHO, 1997, p. 235). Enfim, como o referido autor reitera, “o regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional”. Nesse caso, a vertente regionalista configura-se como “a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações, para a homogeneidade da paisagem literária do país” (COUTINHO, 2007, p. 205).

Para Luiz Costa Lima (2004), na literatura brasileira, o regionalismo é visto de forma valorativa. Para este crítico, “uma obra é regionalista enquanto a realidade literária se inspire e se ampare em um plano físico e social determinados, que aparece como a sua contraface” (LIMA, 2004, p. 363). Todavia, essa definição não é capaz de abarcar as diferenças

expressionais, de concepção e de valor de autores e obras diversos, ou seja, definido assim, o regionalismo implica a falta de distinção estética entre as obras designadas de regionalistas, daí por que Lima (2004, p.363) adverte: “o critério regionalista é útil em um plano elementar, em que se verifique se há ou não uma contraface da obra na realidade externa, físico-social, extraliterária ou artística”.

Quando falamos em regionalismo na literatura brasileira, impossível não nos remetermos à produção literária dos anos 30 do século XX, dada a importância que as obras e os autores desse período adquiriram no cenário literário de nosso país. Segundo Gilberto Mendonça Teles (1990), as obras produzidas por essa época apresentam assuntos que tiveram como pano de fundo a paisagem e os conflitos humanos do Nordeste brasileiro (tais como a migração, o cangaço, o messianismo, o coronelismo, a prostituição, a conscientização, o folclore e o conflito de vivência no sul do país) e que, de certa forma, retomam as experiências do romance realista do fim do século XIX, mas sem o apego ao cientificismo e a impessoalidade do Realismo oitocentista. Ao invés de um realismo científico e impessoal, temos obras marcadas por uma “visão crítica das relações sociais”.

Os estudos voltados para os romances regionalistas de 30 são marcados por uma miríade de termos, criando, assim, uma rica sinonímia pautada em um referencial geográfico, ou em um referencial temporal ou, ainda, em referências estilísticas (de estilo de época). Sendo assim, de acordo com Gilberto Mendonça Teles, eis alguns dos designativos mais comuns para referir-se aos romances de 30 do Nordeste:

a) Geográfica (Norte/Nordeste) – turma do Nordeste, grupo nordestino, ciclo do Nordeste, ciclo do romance nordestino, ficção nordestina, romance nordestino, romance social do Nordeste, modernismo nordestino, romance regionalista do Nordeste, narrativas nordestinas, prosa de ficção nordestina.

b) Cronológica (romance de 30) – década do romance nordestino, ficção de 30, ciclo de 30, romance de 30, o romance brasileiro de 30.

c) Literária (regionalismo, modernismo, realismo, neo-realismo, naturalismo) – largo regionalismo literário, ciclo nordestino do romance modernista, neo-realismo, neo-naturalismo, neomodernismo, pós-modernismo, neo-regionalismo, regionalismo brasileiro, romance social regional, romance de tensão crítica, literatura engajada, romance moderno, romance regionalista.

d) Temática – literatura das secas, ciclo da cana-de-açúcar, do cacau, romance de testemunho. (TELES, 1990, p.30).

Muitos dos termos acima englobam, ao mesmo tempo, o social e o literário, o geográfico e o cronológico, de forma que o estudioso, para sair desse emaranhado terminológico, tem de escolher o termo que se lhe apresente com maior rigor e coerência

(TELES, 1990). Tomando-se a cronologia como uma primeira coordenada, devemos anotar que a década de 30 é bastante importante na história da cultura brasileira, devido aos eventos proeminentes que, ao longo de tal década, foram surgindo e que causaram expressivas transformações na cultura de nosso país. No cenário literário, Gilberto Mendonça Teles estabelece o período de 1928, quando se publicou *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, e o de 1946, com a publicação de *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, como aquele a que podemos, de fato, aplicar a denominação de romances de 30, a fim de evitar alargar demasiadamente tal denominação de forma que ela passe a englobar até romances da atualidade. Se alguns dos autores dessa época continuaram produzindo depois de 1946, certamente, outros foram os rumos, estilísticos e temáticos, que eles emprestaram a suas obras. Todavia, no período entre 1928 e 1946, o que temos é “a existência de uma geração de escritores ideologicamente semelhantes e voltados para os problemas político-sociais de seus Estados, no caso todos nordestinos [...]”(TELES, 1990, p. 09).

Agora, valendo-se de uma segunda coordenada, a espacial, deparamo-nos com “atitudes ufanistas, começadas com o nativismo do século XVII e sustentada pelo indianismo e pelo sertanismo do século XIX, adquirindo depois, com o Realismo, algumas conotações de crítica social e de denúncia [...]” (TELES, 1990, p. 09). Valendo-se dessa segunda coordenada, notamos, mediante a busca por “afirmação da nossa unidade política, linguística e religiosa”, uma oposição entre uma literatura do Norte e uma literatura do Sul, dicotomia essa apontada inicialmente por Franklin Távora, José de Alencar e outros intelectuais nordestinos. Em síntese bastante elucidativa, Gilberto Mendonça Teles afirma o seguinte sobre o romance de 30:

O perfil interior das personagens nordestinas, o tempo, o espaço, enfim, as situações dramáticas de um Brasil que sobrevivia entre coronéis de engenhos e bandos de cangaceiros, tudo isso encontraria o seu lugar social e literário nas páginas dos romances que tornavam a encontrar a sua dupla função de documento estético e denunciador das estruturas injustas da sociedade (TELES, 1990, p. 15).

Do ponto de vista estrutural, o romance de 30 apresenta um enredo construído aos moldes de sagas, abcs ou reportagem, isto é, “como história contada, ao pé do fogo, da boca para o ouvido, elidindo-se os recursos sutis que fazem do romance uma máquina complexa” (MOISÉS, 2003, p. 139). Quanto às personagens, todas elas são, genericamente, representações de uma coletividade ou de uma classe ou grupo social. Já, o estilo é permeado “pelo gosto pelo coloquial, e mesmo pelo folhetinesco, sob o pressuposto de se dirigir ao

leitor comum, de poucas letras cuja causa ali se defende e a quem se pretende transmitir a consciência das injustiças que os reprimem” (MOISÉS, 2003, p. 139).

Os romances que atendem pelo designativo de romances de 30 compõem, portanto, um sistema narrativo marcado pela união presente nos três planos que os caracterizam: o plano da expressão, o plano do conteúdo e o plano retórico. Com relação ao plano do conteúdo, podemos dizer que ele se caracteriza pela presença dos seguintes temas: “limitação do ambiente, os ciclos da seca, do cangaço, o misticismo, a cana-de-açúcar, o cacau, a decadência do coronelismo latifundiário e, podemos acrescentar, o tom memorialístico e semi-urbano de alguns romances” (TELES, 1990, p. 15-16). O plano da expressão, que é o que mais nos interessa no romance *Ciço de Luzia* (2013), de Efigênio Moura, está, ainda, a exigir estudos mais profundos, mas, quando relacionado aos romances de 30, dizem que “a linguagem dos romances de 30 se mantém dentro de um coloquialismo equilibrado entre o falar regional e a norma do registro escrito” (TELES, 1990, p. 16). Por fim, o plano retórico revela que as técnicas de narrar da maior parte dos romances de 30 insere-se dentro da tradição narrativa que marcou todo o século XIX, ou seja, apresentam um narrador, quase sempre em terceira pessoa, que, em determinados momentos, perde a onisciência, que narra verossimilmente o que a personagem está fazendo e que não tem interesse em criar inovações na arte de narrar.

Apesar dos avanços e dos recuos, ou melhor, retornos, a literatura regionalista nordestina traz em seu bojo alguns traços que, independentemente do autor, da época e da obra, são recorrentes. Além da reiteração do misticismo, cangaço, seca e mandonismo local, um desses traços é a construção de um discurso que, rotulado de regional, caracteriza-se por enfatizar, por um lado, “uma imagem mítico-nostálgica do Nordeste, como resgate simbólico de um espaço hegemônico perdido, espaço original da identidade nacional” (AMORIM, 1998, p.08). Por outro lado, esse discurso regional, valendo-se do pitoresco, constrói-se também a partir da “imagem do nordeste isolado, retirante e pedinte, exposto à comiseração do país” (AMORIM, 1998, p.08).

As bases em que se assenta o discurso regionalista sobre o Nordeste foram erigidas sob a égide de determinadas oposições e distanciamentos, os quais, por sua vez, receberam várias denominações: Norte versus Sul; modernismo e regionalismo; modernidade e tradição; atraso e progresso; antigo e moderno; campo e cidade, antinomias que apontam para um conflito que ora é mistificado, mascarado, ora é denunciado criticamente. Todavia, como lembra Edilson Amorim (1998), “As imagens construídas em torno da região Nordeste, na

ficção e fora dela, quase sempre se realizam sob uma tensão discursiva, sob uma estratégia retórica de apagamento e revelação; entre o ocultamento e o desvelamento dos conflitos” (AMORIN, 1998, p.23). Essa aparente dialética entre o mascaramento e a revelação dos conflitos regionais nordestinos apresenta-se como escolhas ideológicas, as quais incidem na construção de determinados aspectos da obra romanesca (por exemplo, narrador e espaço) e “têm como temas, mais das vezes, as determinações opositivas que recebem o nome de atraso e progresso, antigo e moderno, entre outros, sem deixar de entrar pelas repercussões dramáticas que estas determinações representam no cotidiano de coletividade e de indivíduos” (AMORIN, 1998, p.24). Essas escolhas ideológicas incidem, inclusive, na forma como estudiosos se voltaram para a literatura regional nordestina.

Um dos pioneiros no estudo do regionalismo nordestino foi o professor José Aderaldo Castello, que, detendo-se sobre a obra de José Lins do Rego, analisa a questão sob o prisma da oposição estética entre modernismo e regionalismo no contexto dos anos vinte, oposição essa “que, não raro, se expressou em infundáveis debates em torno da disputa pela primazia da inauguração modernista” (AMORIM, 1998, p. 24) e que acabou, na maioria das vezes e de forma bastante forçada, tentando fazer convergirem as manifestações regionalistas dos anos vinte como algo que estava em consonância com os pressupostos ideológicos do modernismo, vendo síntese onde há separação, distinção, enfim, perspectivas inconciliáveis. Em outras palavras, o referido crítico deixou de perceber que o regionalismo nordestino segue uma trilha marcada pela dinâmica entre permanência e transformação. Dentro do viés da primeira, temos a reiteração da dependência, do atraso, do subdesenvolvimento. Dentro do viés da segunda, há que se notar a problematização em torno do discurso regionalista, acentuando-se certa crise, denúncia e até mesmo desmonte de tal discurso.

Essa segunda perspectiva parece ser a que emerge no discurso representacional de obras literárias contemporâneas que tomam o Nordeste como cenário da diegese narrativa. No lugar da ficarem circunscritas a velhas antinomias, tais como Sul-progresso e Nordeste-atraso, os romances regionalistas contemporâneos, na atualização da denúncia do falseamento ideológico e da mitificação do espaço regional, propiciam um “desmonte de um discurso que constrói uma visão ideal e programática, saudosista, mítica e hierárquica de valores regionais pretendidos como hegemônicos” (AMORIM, 1998, p.35), o que não descarta a existência, na contemporaneidade, de obras que, afeitas a um regionalismo tradicionalista, faz do Nordeste o palco para uma construção identitária calcada na tradição e na ingenuidade cultural do Nordeste, enfatizando o pitoresco, o folclórico e, o que é pior, a hipertrofia de determinados

clichês e cristalizações históricas. Enfim, nos romances regionalistas contemporâneos, percebem-se, no lugar do apelo patético ou do sussurro desesperado, visões mais particulares a orquestrar a narrativa e a revelar uma “consciência dilacerada”, o que não parece ser o caso do romance de Efigênio Moura. Não podemos esquecer que tais romances não inauguram uma tradição regionalista, mas dialogam com uma tradição já existente que se mostra como:

Uma complexa elaboração discursiva, expressa ora em narrativa histórica ou ensaio sociológico, ora em narrativa de ficção; ora, ainda, na vasta produção popular que vai do cordel às várias formas de representação oral, como as emboladas e as cantorias. Além de publicações intermediárias (entre expressão popular e elaboração culta), feitas por poetas populares, semiletrados, que vendem e divulgam seus trabalhos em programas de rádios, congressos de violeiros e eventos similares (AMORIM, 1998, p. 248).

Essa tradição se alimenta, sobretudo, de uma visão mítico-nostálgica do regionalismo nordestino e que, ao elevar a região nordeste à condição de geratriz de nossa identidade cultural, faz com que se escamoteie “a continuidade de dominação local e a reinserção da oligarquia no comando político do país” (AMORIM, 1998, p.250), revelando-se ser uma “visão elitista dos problemas regionais” e procurando excluir “a brutalidade da ocupação territorial e a exploração do trabalho indígena e negro, a perspectiva dominante será, nesta literatura, a hierarquização e a mitificação dos valores cultivados pelas elites locais” (AMORIM, 1998, p.250). Essa tradição assenta-se, portanto, em uma visão que demonstra uma “consciência amena do atraso”, considerando-se este como um signo que acompanha a história do nosso país.

É, então, contra essa tradição que emergem os romances regionalistas contemporâneos, os quais partilham de outra visão: uma consciência catastrófica do atraso, e são marcados pelo “desejo de mostrar a necessidade de eliminação do passado, símbolo do atraso e da exploração dos pobres, persistente ainda no presente porque é perpetuado, em escala local, pelo poder dos latifundiários e pela dispersão e incipiência das formas populares de resistência; e, em escala nacional, pelo poder da burguesia e das forças sociais a seu serviço” (AMORIM, 1998, p.253). Vertente essa a que parece não se filiar o romance *Ciço de Luzia*, de Efigênio Moura, conforme mostraremos no segundo capítulo.

CAPÍTULO II

REGIONALISMO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM *CIÇO DE LUZIA*, DE EFIGÊNIO MOURA

2.1 A construção das personagens em *Ciço de Luzia*

Aquele que se volta para o estudo da personagem no campo da Teoria da Literatura deve estar atento à variação que o conceito sobre tal categoria literária sofre (u) ao longo de “um percurso literário que engloba a diversidade de produção e a tradição crítica que a enfrenta” (BRAIT, 1990, p. 06). Lembremos também que “Tanto o conceito de personagem quanto sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer” (BRAIT, 1990, p. 28).

Como sabemos, as primeiras reflexões sobre a personagem como uma instância narrativa remontam à Grécia antiga, mais especificamente às proposituras de Aristóteles que advogavam a semelhança entre personagem e pessoa, já que aquela seria um reflexo desta. Se, por esse ângulo, haveria uma relação quase intrínseca entre pessoa e personagem em virtude do princípio de verossimilhança interna de uma obra, Aristóteles, todavia, reconhece “a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1990, p. 29).

Por esse último aspecto, dentro da óptica de Aristóteles, podemos entender, por extensão, que a personagem configura-se como um “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação”. Em síntese, da distinção necessária entre personagem (ser ficcional) e pessoa (ser vivo) de maneira que não se confunda uma como correlato da outra, depreende-se que a personagem é, pois, uma construção linguística cuja existência está circunscrita ao universo da palavra fora do qual não tem como existir, embora represente a personagem pessoas conforme modalidades próprias da ficção.

Tributário da concepção aristotélica acerca da personagem, Horácio, em sua *Arte poética*, concebe as personagens “não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como

modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação” (BRAIT, 1990, p. 35). Nesse caso, a personagem seria, pois, fonte de aprimoramento moral, já que deveria reproduzir o que de melhor existe no ser humano, concepção esta que perdurou por toda a Idade Média até meados do século XVIII.

Outras concepções sobre personagem começaram a surgir, notadamente a partir da segunda metade do século XVIII, ainda que sedimentadas em uma visão antropomórfica. Todavia, o foco deixa de ser a representação de um modelo humano para ser a representação do universo psicológico do escritor. Ou seja, “os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. É por meio do estudo dessas criaturas produzidas por seres privilegiados que é possível detectar e estudar algumas particularidades do ser humano ainda não sistematizadas pela Psicologia e pela Sociologia nascentes” (BRAIT, 1990, p. 38).

Considerando a personagem um dos componentes essenciais da narrativa, E. M. Forster é um dos primeiros que encara a obra de arte como um sistema e procura estudar a relação das personagens no interior da própria obra, sem ter por parâmetro a referência a elementos externos. Para tanto, o romancista e crítico inglês propõe uma tipologia segundo a qual a personagem pode ser enquadrada como pertencente a dois grupos: *planas* (são constituídas em torno de uma única ideia ou qualidade e podem ser subdivididas em tipo e caricatura) e *redondas* (são detentoras de complexidade, apresentam várias qualidades e tendências, além de serem dinâmicas e multifacetadas).

Com o advento dos estudos empreendidos pelos formalistas russos, para os quais a obra literária deveria ser encarada como “a soma de todos os recursos nela empregados, como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra” (BRAIT, 1990, p. 43), a personagem deixa de ser vista a partir da relação ficcional-pessoa humano para ser encarada como “um dos componentes da fábula (isto é, o conjunto de eventos que participam da obra de ficção), e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama (ou seja, o modo como os eventos se interligam)” (BRAIT, 1990, p. 43).

Considerando-se o fato de a personagem ser, linguisticamente, a representação de pessoas consoante os códigos próprios da ficção e de a matéria de que é feita bem como os espaços que habita serem diferentes da matéria e dos espaços dos seres humanos, devemos estar atentos a percuciente observação: “Se quisermos saber alguma coisa a respeito de

personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto” (BRAIT, 1990, p. 11).

Enfim, o texto deve ser o ponto de partida e de chegada na compreensão desses seres de papel, as personagens, já que ele, o texto, é “o espaço em que, por meio de palavras, o autor vai erigindo os seres que compõem o universo da ficção” (BRAIT, 1990, p. 18). Neste caso, face ao exposto, interessa-nos nesta secção evidenciar como são construídas as personagens no romance *Ciço de Luzia* (2013), de Efigênio Moura e apontar os processos de que se valeu o escritor para, em meio à tinta no branco do papel, insuflar vida às letras e traços no mal traçado das folhas em branco de onde brotaram os seres que permeiam a sua narrativa.

Antes lembremos que o romance em comento narra a história de amor dos personagens que dão título à obra: Ciço e Luzia. O enredo da obra passa-se durante a década de 70 do século passado, e os personagens circulam entre as cidades de Monteiro, Zabelê e Camalaú. Os protagonistas Ciço e Luzia vivenciam um amor proibido, e o sentimento que um nutre pelo outro é apenas acalentado com a troca de flertes cotidianos, os quais alimentam nos protagonistas o sonho de um dia ficarem juntos para sempre, o que só acontecerá no final da história.

Era como se fosse telepatia, era como se não houvesse o espaço, era como se as casas estivessem também de mãos dadas.

De um lado, Luzia no seu quarto ouvia e queria Ciço. No outro lado, Ciço deitado na rede, na sala da casa dele, a quase uma légua de distância, sentia e queria Luzia e os dois nem se importavam com o cantor se ‘esguelando’ e rompendo a madrugada fria do cariri. (MOURA, 2013, p.216-217)

Do físico de Ciço, registra o narrador que ele era moreno, alto, ciumento, com os olhos de mel, cabelos cinzando. Do caráter e da psicologia desse homem interiorano, a voz narrativa acentua a alma nobre, a honestidade, a coragem, a lhaneza, probidade. Trabalhador da fazenda Macaxeira, localizada em Zabelê, município do cariri paraibano, para Ciço, apesar das dificuldades, encontros e desencontros, não existia nada melhor que estar diariamente lutando para alcançar a confiança e o amor da sua amada – Luzia, que era filha do proprietário da referida fazenda onde o protagonista trabalhava.

A chegada de Tiana iria facilitar a vida de Ciço. Única tia materna viva, Sebastiana já beirava os 70 anos, ainda lúcida, vinha de Camalaú após conseguir sua aposentadoria. Era Tiana para todos os sobrinhos e netos.

E Ciço era o xodó dela. Depois que viu seu último filho casar e partir para São Paulo, decidira assediá-la a solidão, até o dia que encontrara por acaso Ciço na feira do Congo...

Não havia atalhos para as palavras dela. Tiana não mandava recados, dizia, ali, na cara de qualquer um, o que deixava desconcertado quem estivesse perto dela, até mesmo Ciço, que praticamente fora criado por ela. (MOURA, 2013, p.159).

De Luzia, o narrador acentua a beleza da moça jovem de olhos pretos e longos cabelos negros. De sua psicologia, a voz narrativa nos mostra ser Luzia uma moça sonhadora, ingênua, pura que fora educada para casar.

Luzia estava apressada. Havia uma urgência em terminar logo os afazeres da casa. É que D. Judith tinha lhe prometido que caso terminasse cedo, podia ir pra casa de Luzinete, amiga que morava perto da casa de Margarida e que tinha chegado de Ouro velho cheia de novidades. [...] Em frente à penteadeira se perfumou com Charisma (que tinha ganhado no último aniversário), vestiu seu vestido bem comportado, colocou frisos no cabelo negro e longo riu pro espelho, ouviu sua mãe gritar... (MOURA, 2013, p. 89)

Enfim, Luzia, assim como muitas meninas criadas em uma sociedade patriarcal, era o que se conhece como moça prendada, isto é, educada para cumprir o seu destino de mulher: casar-se, tornar-se esposa honrada e prestimosa mãe de família, modelo que, em nenhum momento é posto em xeque pela personagem ou pelo narrador, visto que o importante na obra não é questionar as rígidas estruturas patriarcais em que se assenta a sociedade nordestina de que fazem parte os protagonistas do romance. Ao narrador, interessa, a nosso ver, contar uma história de amor que acentua a pureza da alma dos amantes e que lembra, de certa forma, histórias semelhantes que já fazem parte do imaginário nordestino, tais como as histórias que corriam em folhetos como os de *O romance de o pavão misterioso*, *Pedrinho e Julinha*, *Coco Verde e Melancia*, cordéis escritos por José Camelo de Melo Rezende, e tantas outras histórias de idílios amorosos cujos protagonistas possuem alma boa e ingênua.

A obra *Ciço de Luzia* (2013) está dividida em 36 capítulos curtos. O autor utiliza uma linguagem coloquial próxima da falada na região que serve de cenário para os personagens do romance. Os espaços e as personagens representados, a paisagem descrita, a linguagem utilizada, todos esses elementos procuram retratar o mais fiel possível as gentes e os locais que dão sustentação à narrativa. Por esses elementos, percebemos que o autor reatualiza uma imagem de Nordeste que já se cristalizou no imaginário popular e que é reiterada como se fosse atemporal, ou seja, uma região marcada pela pobreza, pela exuberância da natureza e da

cor local e por personagens ordeiros, trabalhadores, religiosos que vivem uma vida marcada por sacrifícios e por certo servilismo sem, entretanto, demonstrar consciência de que essa vida difícil é fruto de desigualdades sociais e não de desígnios divinos. Nesse sentido, distancia-se da tradição regionalista de 1930 que nos legou obras em que, falando-se da região nordeste, procura não só apresentar os dramas por que passavam os nordestinos, mas, sobretudo, problematizar esses dramas e deslindar as relações assimétricas de poder que faziam do Nordeste uma região não só castigada pela seca, mas, principalmente, pelas desigualdades sociais.

Mais do que qualquer outro elemento da narrativa, a linguagem é o marco dessa imagem de Nordeste que o autor da obra comunga, visto que, a partir do que dizem os personagens, ou melhor, da forma como eles dizem, vamos depreendendo a visão que a obra traz do Nordeste. Pela fala dos personagens, vamos percebendo que eles representam tipos que foram alçados à condição de estereótipos de nordestinos. Ou seja, são pessoas simples, pobres cuja fala desvia-se da norma-padrão. Esses traços estão, por exemplo, condensados na figura do personagem protagonista. Ciço de Luzia é, pois, esse homem simples, honrado, trabalhador, bondoso, de alma nobre em cujo nome há a devoção ao padre Cícero Romão Batista. Apesar de devoto do padre Cícero, Ciço é mais devoto de Luzia tanto que o narrador o chama de Ciço de Luzia. Ou seja, ele não tem sobrenome. Ou pelo contrário, ele não precisa de sobrenome porque se define por aquela por quem ele se apaixonou e a quem pertence. Ou seja, Luzia, a sua amada, lhe serve como qualificativo identitário. Sendo assim, Ciço não era qualquer um. Ele era único e exclusivamente de Luzia, pertencia a ela. Era, pois, homem de uma mulher só. Na nomeação do personagem, já se entrevê a relação de pertencimento. Esse pertencimento pode ser à terra ou, no caso de nosso personagem, à pessoa amada:

Tu acha qui todo dia, correno atrás de boi no mêi dos garranchos, se arranhano todin, rancano tôco de jurema o dia todin, ajuntano água sem bardíá, pra no finá do dia, ganhá um tiquin do teu oiá, tu acha qui é prumode quê? No meu xamego, só quem trisca é tu!

Ele perguntava. Ele mesmo respondia.

- Pru que ô li gosto qui só a gota, viu? (MOURA, 2013, p.73).

Ciço e Luzia representam, pois, no imaginário da obra em análise, o modelo de nordestinos. Seres que, apesar das agruras da vida, da região onde moram, conseguem sobreviver e se manter firmes, acreditando que o amor supera ou compensa todas as adversidades da vida:

Nessa vida ciçeriana, ele era mais um incrustado numa caatinga medonha repleta de cinzas e verdes fugidios. Pátria que amava e conhecia. Nas mãos dele uma alavanca preta e cruel, nas mãos de Deus sua sina de homem se realizando, de homem com coração certo, de homem com destino *Luziano*.

Tocos de juremas pretas aos montes.

“Pruela, caço o arriscoso.

Pruela, nem calo nem freira.

Pruela, desafio essa terra aqui num fulora mais

Essa disolação, essa areia fininha e quente.” (MOURA, 2013, p.47).

Por ser um homem esforçado, respeitoso, de confiança, dentre outras qualidades, enquanto futuro genro de Zé Vando, aos poucos Ciço vai criando um círculo de amizade com a família de Luzia que é considerado como um membro da própria família, condição essa que se efetiva quando ele se torna definitivamente esposo de Luzia.

Antes de virem a ser genro e sogro, há uma relação de cumplicidade entre Ciço e Zé Vando. Eles não se tratam como patrão e empregado. As atitudes e o comportamento de Ciço enchiam Zé Vando de orgulho. Este admirava a coragem com que o vaqueiro encarava os trabalhos e a disposição para o serviço. Ciço estava sempre empenhado nos afazeres da fazenda. Ele, sobretudo, um amigo para todas as horas. Em épocas passadas, devido às dívidas com bancos, Zé Vando não tinha mais condições de pagar a Ciço pelo trabalho por ele prestado, uma solução para quitar as dívidas foi colocar a fazenda à venda.

– Ciço óie, nós tamo passano uma dificuldade da mulesta! Pidimo uns dinhêro pros banco e se apertêmo e num vai dá pra li pagá não, antão você tá livre feito passarim pra percurá ôto canto pra trabaiá...

Ciço ouviu com atenção, levantou-se, foi até o pote e pegou uma caneca com água, tomou um gole e ofereceu ao patrão, Zé Vando recebeu a caneca e tomou outro gole, Ciço falou:

- Seu Zé, quem ajuntô nós foi Deus e o Padin Ciço Rumão Batista, o sinhô é um patrão muito bom, num se impórta de bebê meu subejo. Apôfi fique sabeno qui nunca fiz trato cum dinhêro pra mode de táqui. É do meu querê só saí de sua fazenda pra cova qui me espera, antão, vamo trabaiár, se peorcupe não, enquanto tivé préa, nhambu, rolinha e uma cacimba cum tiquin d’ água, eu num morro nem de fome e nem de sede e tômem num morro de queda de rede! Már eu saino daqui Seu Zé, minha premeira morte é de sódade. (MOURA, 2013, p. 265- 266).

Ciço passou a trabalhar de graça na fazenda. Antes mesmo de tornar-se genro de Zé Vando, ele já nutria um forte laço de amizade e de apreço pelo patrão. Por isso, não se preocupava com pagamento, o que importava era estar cumprindo com suas obrigações e estar próximo da sua amada. Conforme as exigências da época em que se dava o romance, percebe-se que o desejo de Zé Vando como pai era ver sua filha casada com um rapaz de boa índole, de família e trabalhador. Essas qualidades eram indispensáveis e de fundamental importância para garantir que a filha fizesse um bom casamento. Nesse sentido, Ciço, na condição de

trabalhador da fazenda e prestes a se tornar genro de Zé Vando, mantém boa convivência com a família de Luzia alargando ainda mais a relação de amizade. A garra e a determinação de Ciço eram o que deixava o patrão admirado. A confiança depositada em Ciço foi conquistada diariamente através das atitudes, comprometimento, fidelidade. Em troca, o patrão lhe concederia a mão de sua filha em casamento.

Embora o drama amoroso entre Ciço e Luzia seja o que move a narrativa, esta não fica alheia ao contexto histórico-social de maneira que a história de amor entre aqueles dois nordestinos serve também como pano de fundo para que o narrador pontue alguns problemas sociais que assola a região nordestina. A título de exemplificação, lembremos a menção ao ano de 1966 que foi marcante na vida do protagonista, visto que nesse ano, além da seca que acabava com tudo, Ciço teve de conviver com a perda dos pais, Francisco Rumão e Josefa Santana (conhecidos popularmente como Chico Rumão e Santana). O drama individual serve como veio para se falar de um drama coletivo, visto que os efeitos da seca dizimaram não só os animais e a paisagem, mas a própria população:

A seca de 66, ainda não cicatrizou por dentro de Ciço.
 Foi no meio dela que seus irmãos se apartaram e se distribuíram pelos mais distantes destinos do Brasil, foi bem acolá no meio da seca, sem sequer ouvir os apelos derradeiros de sua mãe e os últimos suspiros do seu pai, quando ele os perdeu de forma traiçoeira e solitária.
 De uma família religiosa, todinha de filhos homens (cinco ao total), a mãe sempre lamentava, em qualquer cenário disponível a perda da única filha com três dias de vida.
 Era Vila de Camalaú e era toda cinza. Era seca. Era o Cariri da Paraíba.
 Eram os garranchos secos que atravessavam memórias distantes, que aproximavam saudades, eram situações que faziam Ciço tropeçar nos tocos de juremas esquecidos nas lembranças de menino. (MOURA, 2013, P. 151)

A partir do olhar do narrador, a obra retrata os lugares e paisagens de forma bastante minuciosa, de modo que o leitor perceba características que tentam aproximar eventos narrados e realidade. Como expediente para isso, a obra é permeada de personagens que trazem o nome de pessoas reais, como é o caso de Margarida, que exerceu o cargo de professora no grupo escolar próximo à fazenda Macaxeira:

Antes da casa de Luzia, tinha uma curva e no meio dessa curva, no lado direito de quem vai pra Zabelê, a casa de Margarida e um pouco antes da casa de Margarida, uma entradinha, também à direita, levava até a barragem e entre a estrada e a barragem, a casa de Ciço.
 Dava nem léguas inteiras entre as casas de Ciço e de Luzia. (MOURA, 2013, p.59)

Dentro dos espaços representados na obra, o quarto de Ciço é descrito como um ambiente muito simples, assim como simples é o próprio Ciço:

No primeiro quarto, aquele que é vizinho a sala onde Ciço pouco vive e muito dorme, há uma cama de solteiro, com lastro de ripas e colchão de capim seco, um guarda-roupas com as portas abertas mostrando o tão pouco que se tem, em cima dele casas de marimbondos desabitadas, poeiras acumuladas e esconderijos de lagartixas e outros seres que por opção passassem por lá; ao lado da cama uma mesinha muda e observadora igual a criado mudo e em cima dela, copos, quartinha sempre cheia com água bem *friinha*, um candeeiro com pouco gás, fósforo de caixa de madeira fininha e uma imagem de Padre Cícero circundado por três terços, um de madeira, um que era branquinho e um outro azul. No pescoço da imagem, havia fitas... Por trás da mesinha, uma foto de seus pais. (MOURA, 2013, p.144).

Ciço não tinha luxos. Para ele, o essencial seria não faltar alimentação e água, pois, sem esses elementos, não tinha como sobreviver, ainda que as condições de trabalho fossem precárias e as formas de trabalho fossem as mais rudimentares possíveis, como arrancar tóco, plantar agave.

O romance em estudo insere-se também em outra tradição: a dos romances de personagem, a qual se caracteriza por deter-se no desenho e no estudo de uma única personagem central a quem, geralmente, o título do romance se refere e “à qual obedece todo o desenvolvimento do romance” (AGUIAR E SILVA, 1979). Nesse tipo de romance, o título é, em geral, muito significativo, uma vez que sinaliza para o nome do (a) protagonista. No caso do romance em pauta, o título sinaliza para os dois personagens que move a narrativa: Ciço (d) e Luzia. E aqui o uso da preposição “de” e não da conjunção “e” é muito significativo como chave interpretativa, visto que o amor que os personagens sentem um pelo outro é tão intenso que faz com que os dois sejam um só, um completa o outro de tal modo que eles não se constituem em duas totalidades, mas em uma única totalidade. Toda a narrativa é, pois, o percurso que Ciço percorre para se tornar cativo de Luzia. Talvez por esta razão o narrador assuma uma postura em que se percebe a sua adesão à perspectiva desta personagem, uma vez que, ao longo do enredo, a voz narrativa reitera os valores que fazem Ciço digno de possuir o coração de Luzia por quem nutria um amor que não conseguia expressar porque não sabia escrever, mas que, a nosso ver, se insere na tradição amorosa que remonta à tópica do amor cortês:

[...] Se eu fosse um homi qui subesse das letra, num tinha casca de melancia qui num tivesse riscado o nome dela, nem pé de imbuzeiro qui num tivesse escrivido meu nome e o nome dela, dento dum coração cuma frecha de São Sebastião infiada no mei. Se eu subesse iscrever seu Zé, in todo pedaço de papé tinha um tantin assim de tinta de meu zamor, tinha in cada fôia de cada calderno qui minino leva pra escola,

um velso in riba do mote: Luzia, uma tuia de vida qui nasceu no meu jardim! [...] (MOURA, 2013, p. 268).

Quanto à construção das personagens das quais vimos nos ocupando, a melhor perspectiva de analisá-la é a partir da proposta de E. M. Forster para quem podemos enquadrar as personagens do romance em dois grupos: o das personagens planas e o das personagens redondas. Ao primeiro, pertencem personagens definidas “linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante toda a obra”, ou seja, essas personagens caracterizam-se pela recorrência de um mesmo elemento e nunca pela acumulação de elementos diversificados, devido a isso elas não alteram o seu comportamento ao longo da intriga, de forma que suas ações ou reações, sendo previsíveis, não causam surpresas ao leitor. Ao segundo grupo, fazem parte personagens com uma complexidade mais acentuada que possuem uma multiplicidade de traços que lhes são peculiares. “Da complexidade dessas personagens, resulta o fato de, muitas vezes, o leitor ficar surpreendido com as suas reações perante os acontecimentos”, e o escritor, através das feições peculiares dessas personagens, “de suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos”, pode iluminar o humano e revelar a vida (AGUIAR E SILVA, 1979).

Desses dois grupos, tanto Ciço quanto Luzia enquadram-se no primeiro. Ambos são personagens planas, ou seja, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade e, por consequência, são destituídas de profundidade em termos de caracterização psicológica, porque, desse ponto de vista, não evoluem ao longo da ação. Por essas razões, o nosso casal protagonista, assim como os demais personagens que permeiam a diegese narrativa da obra em estudo, são estáticos. Do começo ao fim da narrativa, Ciço mantém-se o mesmo tanto fisicamente quanto psicologicamente. Isto é, ele permanece o mesmo homem religioso, devoto de Padre Cícero, nascido e criado na zona rural, acostumado a trabalhar arrancando toco, a cuidar dos animais, a carregar água da barragem para casa, a trabalhar também com o agave desde o plantio até a colheita, além de exercer o trabalho de cortador, enfeixador, cambiteiro, puxador, fibreiro. Ciço é um trabalhador do eito possuidor de alma nobre, como podemos depreender dessa passagem em que, diante do fato de Zé Vando, fazendeiro em ruínas, não ter como pagar pelos serviços prestados na fazenda, Ciço passou a cumprir o seu trabalho sem receber dinheiro algum, trabalhando em troca apenas de comida.

Quanto aos demais personagens da obra, todos eles seguem o mesmo padrão de construção. Apresentam-se a nós, leitores, a partir de certos traços que lhe delineiam a imagem física e o comportamento psíquico e, assim permanecem, até o final da narrativa. A

partir da galeria desses personagens, o narrador vai criando a representação de um grupo ou de uma classe social sem individualizar os personagens em relação aos mesmos. Por essa razão, esses personagens podem ser visto como tipo. No caso do romance em apreço, Ciço e Luzia bem como os demais personagens compõem o que no projeto ideológico do autor seria os típicos homens e mulheres do interior do Nordeste, uma vez que o modelo de personagem a que ele recorre é o segundo o qual as personagens são identificadas pela profissão, pelo comportamento, pela classe social, enfim, por um traço distintivo comum a todos os indivíduos de uma categoria, grupo.

Para evidenciar que o processo de construção das personagens secundárias segue a mesma lógica do das personagens principais, voltemos nosso olhar para os pais de Luzia: Dona Judith e José Rosevando. Dona Judith é apresentada como uma mulher trabalhadora voltada para o cuidado da casa, do marido, da filha a quem repassava a rígida educação e os princípios morais que recebera e de acordo com os quais a mulher nascera para servir ao homem a quem deve obediência, visto que é ele o senhor da casa e de todos que nela habitam. José Rosevando Teixeira, mais conhecido por Zé Vando, é o modelo de fazendeiro, homem simples, religioso, de boa índole, pacato, trabalhador, de olhar autoritário e de jeito durão. Ele é, enfim, o modelo de patriarca em torno do qual a família se reúne e que deve ser por todos obedecidos. Zé Vando e D.Judith representam o modelo de família tradicional nuclear burguesa.

Naquela quarta feira de trevas, ninguém fazia nada dentro de casa, Dona Judith e Luzia se atentavam somente aos serviços culinários. A casa ninguém varria, ninguém mudava roupa de cama. Era costume e todo costume na casa de Zé Vando tinha que ser respeitado (MOURA, 2013, p.71).

Ainda sobre o processo de construção das personagens no romance em estudo, lembremos que na categoria de personagens planas, ao lado das que são tomadas como tipo, como é o caso de Ciço e de Luzia, existem aquelas que são caricaturas. Ou seja, são personagens que têm distorções propositais, a fim de ensejar o cômico, o ridículo, o satírico, como é o caso da personagem Rolinha Maquiada:

A cada última sexta-feira de todo mês, Lourdes, filha de Joca Sorveteiro vinha a Macaxeira, diretamente de Zabelê para fazer as unhas das mulheres do lugar. Lourdes era gordinha, baixinha e usava trajes muito discretos, gostava sempre de usar um vestido marrom, que de longe não havia como distinguir curva nenhuma devia ser pelo fato de não as possuir. Por vontade, usava as mais extravagantes maquiagens e esperava elogios que nunca vinham. Não havia beleza ali. Havia o talento de manicure e Lourdes era requisitada até em Sumé, foi lá que recebeu o apelido que odiava. Devido a sua estatura e a química que sempre usava no rosto, os

meninos começaram a chamá-la de ROLINHA MAQUIADA, claro que ela odiou principalmente depois que os ventos e os carros de feira levaram pra Monteiro e região essa alcunha tão detestada. O tempo passou e não havia como se livrar da gozação, vingava-se em pratos e pratos de cuscuz com bode, xerém com galinha, buchadas e todo e qualquer tipo de comida ‘carregada’. O resultado foi a manutenção do perfil e claro, do apelido. Isso acontecia desde os 17 anos, hoje ainda solteira e beirando os 30, Lourdes convive com o apelido de forma indigesta e ainda agressiva. O tempo que passou, desde aqueles 17anos, fez com que ela também se especializasse em falar da vida alheia. Ela tinha o dom de elastecer qualquer história, qualquer assunto, qualquer cena e sempre a moldava de acordo com seu humor. Triste de qualquer comentário feito perto dela, a propagação era imediata e, em muita das vezes, avassaladora. (MOURA, 2013, p 237-238.)

Percebemos acima que a descrição que é feita exteriormente da personagem (“solteira, aproximadamente 30 anos, era gordinha, baixinha, usava trajes discretos, usava as mais extravagantes maquiagens”) bem como de seus hábitos (“Lourdes também era especializada em falar da vida alheia, costumava aumentar as histórias e moldava as conversas de acordo com seu humor”) tem como objetivo acentuar demasiadamente tais traços com o claro propósito de provocar o risível.

Se Lourdes representa aquela que dá conta da vida alheia de todo mundo, outro tipo que aparece no enredo, mas sem as tintas da caricatura, é o representado pelo galego Galdino: o do homem namorador. Vaqueiro pernambucano, Galdino fugira de Sertânia após ter se envolvido em confusão motivada pelo ciúme que sentia de sua mãe. Era casado com Ana Clara, uma mulher de pele negra, na faixa dos 27 anos, pai de três filhos, o mais novo, Rolano, de 6 anos; o do meio, Orlando, de 7anos; e o mais velho, Dilermano, de 8anos. Galego Galdino tinha orgulho dos filhos. Embora fosse atencioso e carinhoso com a família, ele era metido a namorador:

Galdino não se continha de tanta euforia, tanta alegria de ver sua família novamente junto a ele... De cócoras, abraçava e beijava cada um de seus filhos, e os abraçava com tanta ternura e com tanta força que de vez em quando olhava pra cada um pra ver se não tinha os machucado (MOURA, 2013, p.138).

Na galeria de personagens que Efigênio Moura constrói em seu romance como sendo de típicos representantes do Nordeste, Galdino é o avesso de Ciço. O galego Galdino frequentava os forrós na região, costumava falar demais, era metido a valente, gostava de tomar cachaça na bodega de Agamenon em Zabelê:

‘Pá!’

A batida seca no balcão denunciava um copo recém-esvaziado.

Denunciava mais que isso. Avisava que ali naquela bodega, naquele lugar havia um homem indignado com a sorte que a vida lhe reservou.

Galego Galdino, escorado num saco de farelo, não percebia que escorria do canto de sua boca, um pouco de cachaça sorvida com tanta valentia esbravejava e fitava o amigo como se tivesse pedindo explicação (MOURA, 2013, p. 189).

De maneira geral, no que tange à construção das personagens, o romance de Efigênio Moura retrata pessoas simples e batalhadoras que nasceram e se criaram na zona rural nordestina onde enfrentaram muitas dificuldades e passaram por várias adversidades. Nesse sentido, são personagens cuja vida severina se assemelha a de tantos outros sujeitos que, no plano da realidade, precisaram lutar contra as intempéries do lugar em que nasceram para fazerem brotar da terra seca e causticante a vida ou a esperança de um futuro melhor, embora esses aspectos não apareçam no romance em comento a partir de uma perspectiva crítica.

Feito homem rude, Ciço além do carinho de Tiana, tem o amor por Luzia e de Luzia, precisando para isso somente detalhes que transformará numa boa invernoada, o resto de vida Severina que lhe foi entregue (MOURA, 2013, p.154).

As personagens e os espaços representados são em Efigênio Moura um canto telúrico a um Nordeste que caiu no imaginário coletivo muito mais como cristalização, uma forma estereotipada de ver e pensar o Nordeste e suas gentes. Nesse sentido, o discurso narrativo em *Ciço de Luzia* (2013) constrói uma imagem de Nordeste que vê essa região como algo atemporal, inamovível, estanque, perene. Essa perspectiva se nos afigura como uma maneira conservadora de pensar a região, seu povo, sua cultura e seus costumes. Enfim, é uma perspectiva que vê a região Nordeste, para lembramos as palavras de Albuquerque Jr (2009), como um produto pronto e acabado e não como uma invenção.

2.2 Espaço e Regionalismo em *Ciço de Luzia*

Talvez, uma reflexão inicial sobre o espaço dentro da obra literária possa advir de uma(s) resposta(s) à seguinte pergunta: É possível ser sem estar? Tal pergunta não é descabida porque, “quando concebemos um determinado ente – seja humano ou não, animado ou inanimado –, criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 67). Logo, parece-nos que a condição de ser está intrinsecamente relacionada à de estar, como se ser e estar fossem um par correlato. Enfim, um se define em relação ao outro. Dessa forma, a princípio, podemos pensar, de forma demasiadamente genérica, que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 67).

Para ilustrar tal assertiva, lembremos que, criando uma personagem, podemos situá-la dentro da narrativa a partir de determinados elementos do texto, estabelecendo, portanto, uma miríade de relações,: podemos “posicioná-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 67-68).

Como podemos ver, ao lado das inúmeras tocaias que se escondem em um texto, o espaço constitui, ao lado do foco narrativo, da personagem, do tempo, do enredo, uma das armadilhas virtuais que pode estar tão diluída que adquire importância secundária ou pode ser, se não determinante, prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação diegética. Não descartando essas duas possibilidades na configuração do espaço na narrativa, Dimas (1987) defende que uma postura mais fascinante é ir descobrindo a *funcionalidade* e *organicidade* do espaço dentro da narrativa, o qual pode ter sido tão bem dissimulado pelo autor que passou a harmonizar-se com os demais elementos da narrativa. “Em resumo, cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo” (DIMAS, 1987, p.06).

No estudo do espaço, devemos ter o cuidado de não cair em certos reducionismos como o que visa procurar em um texto, no que tange à sua configuração espacial, “o modelo que funcionou como ponto de partida” e não “a visão de mundo transfigurada e remodelada pelo artista, capaz de dotar a realidade histórica de atributos outros que não os simplesmente exteriores” (DIMAS, 1987, p.07). Não tendo esse cuidado, corremos o risco de misturar o veraz com o verossímil.

Apesar de configurar-se como um quadro de posicionamentos relativos, quando pensamos no espaço, seja como categoria literária ou não, vemo-lo, inicialmente, apenas como equivalente a espaço físico, lugar por onde transitam as personagens, favorecendo o espaço concreto em detrimento de outras formas de espaço (subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos etc.) muitas das quais perpassadas por valores ideológicos e culturais que determinam a configuração do espaço dentro da obra literária. Enfim, pensamos o espaço “mais como geografia, território demarcado, do que desdobramento de vivências. Nessa perspectiva, ou se abordava o espaço narrativo enquanto lugar de representações míticas – espécie de cenário difuso e desfocado, sintonizado em um eterno presente –, ou, no extremo

oposto, pretendia-se focalizar o espaço enquanto região delimitada, com suas características singulares” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 78).

Todavia, em uma perspectiva não tão reducionista, é possível “pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 79), embora o espaço narrativo não deva ficar circunscrito à dicotomia determinista e psicológica-social. Para ficar claro, entende-se por *espaço social* “a observação, descrição e análise de ambientes que, utilizando-se de um vocabulário naturalista, pode-se chamar de ‘os vícios da sociedade’” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 80). Já, por *espaço psicológico*, deve-se entender “a criação de atmosferas densas e conflituosas projetadas sobre o comportamento, também ele frequentemente conturbado, das personagens. os espaços íntimos vinculam-se, assim, a um pretense significado simbólico” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 80-81).

Considerando-se o que expusemos acima, vemos que em “Ciço de Luzia” o espaço é uma categoria muito importante porque não só serve como ancoradouro para os personagens, mas também atende ao projeto ideológico do autor cujo escopo é desenhar, na narrativa, uma ideia de Nordeste, de nordestino. Nesse sentido, retomando o que dissemos no início desta secção, espaço e personagem estão inter-relacionados na obra de Efigênio Moura de maneira que o espaço vai prefigurando, de certa forma, os personagens que por ele circulam sem que com isso o espaço adquira matizes psicológicos, visto que a configuração espacial na obra em análise adquire um contorno muito mais social. Ou seja, o narrador de “Ciço de Luzia” não está preocupado em trazer à tona os dramas interiores dos personagens, muito menos evidenciar como tais dramas podem ser decorrentes do confronto entre personagem e espaço. Pelo contrário, lendo o romance, vamos perceber que o interesse do narrador é desenhar a paisagem local, mostrar certos personagens e modos de ser e de existir que podem ser tomados como, “tipicamente” nordestinos, ainda que essa representação mereça certas ressalvas.

Na configuração espacial dentro da obra de Efigênio Moura, ganham destaques espaços abertos como as fazendas, feira-grande, os terreiros das casas, mas também espaços fechados que, de certa forma, delineiam a vida social, já que funcionam como lugares de sociabilidades, como é o caso das bodegas, casas, bares, salões de sinuca, grupo escolar.

A casa de Luzia era ao lado esquerdo de quem ia pra Zabelê, na frente um terreiro grande e bem varrido, dois pés de algarobas se *amostravam* pra qualquer vento que passasse. Na lateral (esquerda de quem entra), um pé de eucalipto vistoso e charmoso espalhava odores a cada farejar bem aguçado, uma casa branca de portas e

janelas verdes, sempre abertas, sempre arejando os quartos e a sala única (MOURA, 2013, p.59).

Para além de delinear os tipos humanos que por ele transitam, o espaço assume a função de denúncia de certos dramas sociais por que passam as personagens que nele habitam. No caso de *Ciço de Luzia* (2013), o espaço faz menção a uma região marcada pela escassez de chuva. Consequentemente, a seca é prolongada e castiga a paisagem, os animas e a população local que, desassistida pelos governos locais, ora clama aos céus por chuva, ora encontram no êxodo a alternativa para sobreviver em meio às adversidades. Por isso, como aponta o narrador, muitos moradores se deslocam para outras regiões do país, sobretudo o eixo Rio-São Paulo, na esperança de conseguirem um bom trabalho e obterem melhores condições de vida. Essa migração vai redesenhando a paisagem local e muitos que migram o fazem à revelia de suas próprias vontades, deixando para trás a família, a terra natal e tentar a vida incerta em terras desconhecidas:

Atarefados com seus afazeres, já de manhãzinha, os 4 filhos desconfiaram do sono esticado do pai e quando perceberam que ele tinha morrido foi como se um trovão, um corisco caísse somente dentro da casa deles. O silêncio era a forma mais completa de traduzir o momento. Poucos dias depois, os irmãos se separaram. Tiana ficou com Ciço. Roberto e Rufino foram pro lado do Maranhão, Apolinário seguiu rumo ao sertão de Pernambuco e Bastião se meteu em cima de um pau de arara e nunca mais deu notícias. Ciço sente essa ausência. (MOURA, 2013, p.154).

A cena acima remonta aos anos de 1953 e 1966, um período de muita seca. Na região do cariri, a paisagem, física e humana, era uma só: sofrimento, consternação. Durante este período, houve a separação da família de Ciço. Cada um de seus irmãos tomou rumos diferentes. A família desfeita torna-se mais diminuta com a morte dos pais do protagonista:

Depois de tanto sofrerem com as estiagens, foi em 66 (Ciço com 14 anos de idade) que Santana não suportou as chagas do tempo, chegando a falecer no caminho que separava o Sítio Roça Velha do Rio do Espinho. Ia ela com Apolinário e Roberto, cada um com uma lata na cabeça, a mãe carregava, além das mazelas que a acompanhavam, uma cuia que era pra ajuntar água de uma cacimba cavada no leito do rio. [...] Meses depois, Chico Rumão, vaqueiro dos bons, homem trabalhador e rude, pastor de cabras e bodes, arranjador de serviços dos mais variados, não suportou a solidão e numa outra noite sozinha e quietinha, partiu sem se despedir dos filhos, sem soltar cabras e bodes, mas com o serviço derradeiro bem feito foi ao encontro de Santana (MOURA, 2013, p.152-153).

Mesmo sabendo que a morte é uma certeza, a família de Ciço não imaginava que ela os pegasse de surpresa. De forma tão repentina, Santana juntamente com seus filhos passaram muitas necessidades, sofreram muito para escapar da grande seca que predominava na região.

Entretanto, a mãe de Ciço foi mais uma vítima da seca e da fome. Como a morte é um acontecimento triste, a família ficou muito abalada, sem rumo, sem direção. A morte da matriarca foi uma surpresa muito desagradável, pois ela morreu na presença dos dois filhos. Ela partiu deixando muita saudade, dor e tristeza. A morte de Santana, a mãe de Ciço, é bastante dramática por ela morrer na luta pela vida. Ou seja, é na busca por água que ela desfalece e parte. O marido tem uma morte mais amena. Ele morre muito mais em virtude das saudades da mulher do que da ausência de comida, de trabalho, de água. Meses depois da morte da esposa, Chico Rumão também veio a falecer. Tanto ele quanto sua esposa morreram sem poder se despedir da família, sem dar o último adeus. Para os filhos, não havia mais o que fazer. Assim como muitos, eles precisavam partir ainda que os caminhos, assim como o futuro deles, fossem incertos. Por isso, os irmãos se separam. Cada um tomou um rumo diferente e só voltaram a se reencontrar no dia do casamento de Ciço.

Como o romance se propõe a, de certa forma, delinear não só os tipos humanos, mas os costumes locais é dado destaque a, por exemplo, festividades religiosas que pululam em lugares onde, em virtude do descaso político, a população local apela para o divino como último recurso e, assim, vive na esperança de um dia melhor. Nesse cenário, o narrador nos apresenta como exemplo de devoção religiosa a festa de Nossa Senhora das Dores, padroeira de Monteiro, realizada no mês de setembro mais precisamente dia 15. Pelas lentes do narrador, essa festa é apresentada como um período de renovação da fé, de clamar a Deus na esperança de dias melhores, mas também de muita alegria, diversão:

Quinze de setembro. Dia de Nossa Senhora das Dores.
Padroeira de Monteiro

A cidade fervilhava de emoção, alegria e fé.

No alto-falante da difusora de Luiz Marcelino, a voz de Eudimar Rapôso, entoava o hino ofertado a Santa, abaixo dos alto-falantes, centenas de fiéis se debruçavam na esperança de dias melhores e renovavam suas crenças e seus pedidos. Mais um pouco ao lado, a festa profana era motivada por risos, comilanças, jogos, brinquedos, encontros e desencontros (MOURA, 2013, p. 245).

Paralelamente a esse aspecto sagrado, existia também o profano, já que a festa da padroeira era um dos raros momentos em que se davam os encontros amorosos entre os apaixonados cujo amor vivia, em sua maioria, sob uma severa vigilância, já que os códigos comportamentais eram regidos por leis morais que procuravam disciplinar os corpos, o desejo, a sexualidade. Tanto que, apesar do amor que sentia por Luzia, o maior medo de Ciço não era o desprezo dela, até porque sabia que era correspondido, mas, sim, a reação do pai

dela. Por isso, a festa da padroeira era um dos raros momentos em que o casal podia curtir seus afetos e trocar recadinhos de amor, ainda que fosse por intermédio da difusora de rádio:

‘Essa cantiga, um arguem trajano camisa tergal azul natiê e calça escura qui nem uma pareia de jabuticaba, oferece para Divanira, fia de Boca de Suvela e mando dizêqui tá esperano ela lá naquele canto, vizin a casa de Braizin...’
Só se viu o corre- corre danado e um homem com as vestes descritas chegava afobado a cabine de flandres...

“Tá bebo locutô da mulesta dos cachorro! Agora todo mundo vai sabe do incronto e o pai dela vai me lascá, disfalça aí e num diga o nome do pai dela, condenado...’

O locutor, assombrado tentava desfazer o incidente:

“TençãoPedin Boca de Suvela, Divanira né a sua fia não viu? É ôta! É Ôta !!!’

E o próximo postá sonoro, vai pr’aquela minina qui tem o beijo do gosto de goiaba, qui tá, Trajano vestido fulorado cum babadin de cambraia... Tenção moça, oiça essa cantiga lindra de morrer...(MOURA, 2013, p. 247- 248).

Essa troca de afetos por meio de recadinhos de amor era como uma espécie de correio elegante. Talvez por vergonha ou por temer os pais, os jovens da época utilizavam estes recadinhos para demonstrar seus sentimentos por meio de postal sonoro. Era também uma forma de paquerar, o que era muito comum acontecer durante as festividades religiosas da cidade.

O caso de amor entre Ciço e Luzia é o moto-contínuo de toda a narrativa, mas, por meio do romance entre os protagonistas, o narrador vai apontando os dramas que afetam a vida deles e dos que, igualmente, vivem como eles, isto é, do suor do próprio rosto, visto que o sustento deles vem do que consegue plantar e colher. Nesse sentido, é válido ressaltar que durante a época em que ocorrem os fatos narrados uma das fontes de renda da Fazenda Macaxeira, de propriedade do pai de Luzia e símbolo do latifúndio nordestino, era o agave:

Tinha antes de cruzar a rodagem, uma cerca e uma porteira, delimitado espaço permitido para se ficar à vontade, depois da rodagem, um umbuzeiro enorme e frondoso e por trás dele o curral e uma entrada pro mato afora. Ao lado do curral, a casa do vaqueiro, depois, sempre ao lado direito, um depósito grande, o grupo escolar inativo e a máquina de sisal. O agave era muito promissor (MOURA, 2013, p.59-60).

A monocultura do agave exigia esforços do trabalhador desde o plantio até a lavagem das fibras e o desfibramento:

Nesse tempo de colheita e de desfibramento, Zé Vando contratava mais dois ou três homens da região para auxiliar Ciço no serviço e admirava o quanto seu morador desafiava a preguiça, mesmo estando com até três ajudantes, ele praticamente fazia o serviço sozinho e bem feito (MOURA, 2013, p. 265).

Como sabemos, tradicionalmente, a economia do Nordeste girou em torno da monocultura. Inicialmente, foi a monocultura da cana-de-açúcar; depois, a do algodão e do sisal, além de outras que impulsionaram por determinado tempo o desenvolvimento local e a ascensão de muitas famílias que, no entanto, após o declínio de tais monoculturas, perderam suas riquezas e de certa forma o poderio que lhes garantia um lugar de destaque na sociedade da época.

Para Almeida (1985), a zona canavieira do Nordeste tornou-se, desde o início da efetiva ocupação territorial até o século XVIII, o polo econômico mais importante do Brasil. Em torno da lavoura canavieira, por exemplo, criaram-se as primeiras formas estáveis de colonização de tipo patriarcal, baseada na monocultura, no latifúndio e no trabalho escravo, o que deixou marcas profundas na paisagem física e humana da região, marcas essas que não são problematizadas por Efigênio Moura em seu primeiro romance, uma vez que o autor se contenta em reproduzir uma visão mítica de Nordeste, com se o Nordeste fosse um todo coeso e homogêneo e não uma região marcada pela pluralidade, ambiguidade, contradição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho buscou, a partir de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, tratar o tema Literatura e Regionalismo em *Ciço de Luzia* (2013), romance de Efigênio Moura. Nosso intuito foi, então, voltar um olhar para a produção literária local para não só conhecermos o que está sendo produzido no cenário literário paraibano, mas também impulsionar a reflexão sobre a produção local. Nesse sentido, a obra de Efigênio Moura não nasce do nada. Pelo contrário, alimenta-se de uma tradição pródiga em nossa literatura, a de romances regionalistas a que pode se filiar, apesar da falta de problematização das relações sociais e dos problemas que assolam a região. Sendo assim, é uma obra que, em se pretendendo regionalista, configura-se como um romance marcado por certa ingenuidade, desfolhando-se em sentimentalismo.

Considerando-se que Efigênio Moura é um autor a quem podemos chamar de regionalista e cuja obra é bastante prolífica, estudar mais profundamente sua obra a fim de verificar como sua obra constrói uma imagem de Nordeste e que imagem era essa. Ao analisarmos a sua obra, notamos que ela é marcada por certa demonstração de carinho e afeto pela região nordeste e em especial pelo cariri paraibano. Existe explicitamente na obra do autor o objetivo de valorizar a cultura local e resgatar, por meio do registro literário, os valores e riquezas existentes na nossa região.

Entretanto, implicitamente, percebemos que essa intenção traz a reiteração de certos lugares comuns acerca do Nordeste, como a região da seca, do povo simples e humilde, pouco avançada tecnologicamente. Apesar disso, a obra em questão merece ser estudada, inclusive em comparação às demais obras escritas pelo autor a fim de perceber se há uma mudança na perspectiva a partir da qual, por meio de seus narradores, de seus personagens e dos lugares representados, o Nordeste, em especial a região do cariri paraibano, torna-se elemento estruturante da produção literária de Efigênio Moura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. **O romance**. In: ____ *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. Introdução. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2009, p.29-48.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

AMORIN, José Edilson. *Era uma vez o Nordeste – ficção e representação regional*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1998. (Tese de Doutorado).

BARBOSA, Alaor. *O romance regionalista brasileiro*. Brasília: LGE, 2006.

BOSI, Alfredo. O Modernismo e o Brasil depois de 30. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 38.ed. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 383-395.

BRAIT, Beth. **A personagem de ficção**. 4.ed. São Paulo: Ática, 1990.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil – era de transição**. 4. ed. v.4. São Paulo: Global, 1997.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987 (Princípios, 23).

JUSTINO, Luciano. Prefácio. In: MOURA, Efigênio. *Caderneta de fiado*. Campina Grande: EDUEPB, 2015, p. 23-24.

LIMA, Luiz Costa. **Regionalismo**. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil – era modernista*. 7. ed. v.5. São Paulo: Global, 2004

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: modernismo (1922-atualidade)*. São Paulo: Cultirx, 2003.

MOURA, José Efigênio Eloi. *Ciço de Luzia*. Campina Grande: EDUEPB, 2013.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Luís Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: uma introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTINI, Juliana. *A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo*. Universidade Estadual Paulista.

TELES, Gilberto Mendonça. *A crítica e o romance de 30 do Nordeste: ensaio*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.