

AS DORES DE NORDESTINAS E SERTANEJAS ESPELHADAS NA CIRANDA DE MULHERES EM *NADA DE NOVO SOB O SOL*, DE LÚCIA MARTINS

*THE PAINS OF BRAZILIAN NORTHEASTERN WOMEN AND “SERTANEJAS”
MIRRORED IN THE WOMEN’S CIRCLE IN “NADA DE NOVO SOB O SOL”, BY LÚCIA
MARTINS*

Michelle Andrade Pereiraⁱ
Rodrigo de Albuquerque Marquesⁱⁱ

Resumo: Maria Lúcia Fernandes Martins era a voz feminina do Grupo Clã, o Clube de Literatura e Arte Moderna. Porém, mesmo com seu protagonismo nas letras cearenses, publicando romances como *Destinos cruzados* (1953), *A face marcada* (1955) e *Nada de novo sob o sol* (1967), a escritora sofreu um processo de apagamento, sendo esquecida tanto no meio regional como no nacional. O romance *Nada de novo sob o sol* traz em sua constituição a voz de uma narradora e protagonista mulher, sertaneja e idosa. Além desse aspecto, nota-se a presença de uma ciranda de personagens femininas que compõem a narrativa da escritora, denunciando a opressão atrelada à condição da mulher, a deslegitimação, a violência sistêmica e o silenciamento feminino, dentre outros temas ligados à realidade da mulher no Nordeste, em especial da mulher sertaneja. Para amparar esta pesquisa bibliográfica, fundamentamo-nos em investigadoras/es basilaes como Azevedo (1975), Câmara e Câmara (2015), Câmara, Câmara e Soutullo (2015), Del Priori (2022) e Moraes (2012; 2004), dentre outras e outros. Concluímos que trabalhos como este são impreteríveis para trazer a lume a vida, a obra e a fortuna crítica desta escritora ímpar que foi ostracizada, mas que paulatinamente vem sendo resgatada.

Palavras-chave: Modernismo; Autoria Feminina; Literatura Cearense; Lúcia Martins.

Abstract: *Maria Lúcia Fernandes Martins was the female voice of Grupo Clã, the so-called Literature and Modern Art Club. However, even with her leading role in Literature in Ceará, publishing novels such as Destinos Cruzados (1953), A face Marcada (1955) and Nada de novo sob o sol (1967), this writer suffered a process of erasure, being forgotten both regionally and nationally. The novel Nada de novo sob o sol contains the voice of a countrywoman, an elderly narrator and protagonist. In addition to this aspect, there is a circle of female characters that make up the writer’s narrative, denouncing the oppression linked to the condition of women, delegitimization, systemic violence, and female silencing, among other themes linked to the reality of women in Brazilian Northeastern society, especially the sertanejas. To support this bibliographical research, we are based on fundamental scholars such as Azevedo (1975), Câmara and Câmara (2015), Câmara, Câmara and Soutullo (2015), Del Priori (2022), and Moraes (2012; 2004), among others. We conclude that researches like this one are essential to bring to light the life, work and critical fortune of this unique female writer who was ostracized, but has been rescued.*

Keywords: *Modernism; Female Authorship; Literature from Ceará; Lúcia Martins.*



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Mestra em Letras, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Servidora Pública na prefeitura de Quixeramobim. Professora da Escola Agrícola de Ens. Fund. Dep. Leorne Belém e do Colégio Nossa Senhora do Rosário. E-mail: michelle.andrade@aluno.uece.br.

ⁱⁱ Pós-doutor pelo Programa de Literatura Comparada da USP (2021). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2015). Professor efetivo de literatura da Universidade Estadual do Ceará, na unidade FECLESC, em Quixadá, Sertão Central cearense, e do Mestrado Interdisciplinar de História e Letras (MIHL/UECE). E-mail: rodrigo.marques@uece.br.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Revista *LiteralMENTE*, um dos produtos acadêmicos do Grupo de Estudos em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI), da Universidade Federal da Paraíba, traz, neste dossiê, uma temática de impreterível discussão na Academia: “Escritoras Nordestinas Ofuscadas pelo Cânone Brasileiro”. E foram e são muitas. Dentre elas, nosso objeto de estudo: Maria Lúcia Fernandes Martins.

Este artigo é uma revisão de literatura; uma pesquisa básica e de objetivo exploratório que, em um primeiro momento, apresenta a autora e sua obra-prima, e seguidamente, aprofunda-se na ciranda de personagens femininas da mesma.

1 MARCO TEÓRICO

1.1 A escritora cearense Lúcia Martins e o Grupo Literário Clã

A Literatura é um espaço para a representação de diversas vozes e essa diversidade enriquece os debates políticos e dão visibilidade aos problemas pertencentes a cada grupo social. A escrita de autoria feminina enfatiza e discute o universo feminino, muitas vezes visando criticar o sistema patriarcal que oprime e inferioriza a mulher nas relações sociais. Assim, o contato com narrativas ficcionais escritas por mulheres proporciona a reflexão sobre temáticas como a condição feminina na sociedade, o machismo estrutural e o silenciamento feminino, dentre tantos outros temas que envolvem a figura da mulher na sociedade.

A obra da romancista cearense Lúcia Martins se situa no período em que a Literatura Brasileira, após a Semana de Arte Moderna de 1922, se consolidou como um elemento cultural que visava representar criticamente a realidade nacional e seus conflitos, configurando um realismo social, visto que a maioria das escritoras e escritores dessa geração construíram, por meio dos costumes de cada região do país, uma literatura que expressa aspectos regionais e nacionais que, em certa medida, interpretavam a dinâmica brasileira.

Maria Lúcia Fernandes Martins não era nordestina, mas foi no Nordeste que ela não somente cresceu como pessoa, mas como ativista política e escritora, aderindo à cultura do lugar que a acolhera como conterrânea. Nasceu no Rio de Janeiro, no dia 24 de março de 1926. Em 1941, mudou-se para Fortaleza. Em 1945, com apenas 19 anos, publicou o conto “Janelas entreabertas”, recebendo por ele uma menção honrosa num disputado concurso promovido para comemorar o centenário de nascimento de Eça de Queiroz. Nesse período, começou a colaborar

na imprensa cearense, assinando com o pseudônimo de Sandra Lacerda. Lúcia Martins faleceu em Fortaleza, em 2004.

Pertenceu ao Grupo Clã (Clube de Literatura e Arte Moderna), sendo sócia-fundadora, juntamente com outras e outros escritoras/es, numa fase de consolidação modernista no estado do Ceará e de uma renovação nas artes visuais. Era a principal voz feminina do Clã, evidenciando o seu protagonismo nas letras cearenses, pois além de estar na fundação do grupo, foi a escritora mais assídua da revista Clã¹. Numa literatura marcadamente feita por grupos masculinos, a participação de Lúcia Martins confere a ela a marca de ser a mulher de maior protagonismo em um grupo literário do Ceará, a despeito de a historiografia literária cearense não acentuar isto.

Somam-se à revista, suas participações em jornais e em formato de livro, algumas com o selo editorial do Clã. O romance *Destinos Cruzados*, por exemplo, foi publicado em folhetim em 1953, no periódico *O Povo*, assim como o folhetim *A face marcada*, de 1955, veiculados os capítulos no jornal *O Estado*². Além destes, a sua principal obra saiu em 1967, o romance *Nada de novo sob o sol*, com o sinete das “Edições Clã”, sob o pseudônimo de Sandra Lacerda. A obra foi posteriormente reeditada, em 1996, pelo Programa Editorial da Casa de José de Alencar, e ganhou uma tradução em espanhol pelo mesmo programa editorial.

O Grupo Clã, como aponta Sânzio de Azevedo (1976), consolidou o modernismo no Ceará. Neste momento, o movimento modernista buscava conciliar o regionalismo e o universalismo, principalmente em narrativas longas, categorizadas posteriormente pela historiografia literária como “romance de 30”:

Durante a sua formação, o Grupo Clã recebeu influência direta da geração de 30, de certa forma antecipando-se à produção literária de escritores que apareceram com a geração de 45. Podemos observar que, na ficção, o grupo se afinou mais com as características temáticas e estilísticas de 30 e, na poesia, com a estética de 45 (Moraes, 2012, p. 309).

¹ A *Revista Clã* foi uma das publicações mais duradouras do estado do Ceará. Imprimiram-se 30 números, espalhados em quatro décadas (1942-1980). No entanto, pouquíssimas mulheres figuraram na revista. São estas, com seus respectivos textos: Antonieta de Castro, “Transformação”, poema, nº 7, p. 106; Yeda Estergilda, “Dois poemas”, nº 25, p. 141-144; Myriam Fraga, “Pescadores do Mar Grande”, nº 25, p. 65-77; Regine Limaverde, “Três poemas de Regine Limaverde”, nº 29, p. 53-54; Virgínia Pessoa, “10 poemas”, nº 13, p. 75-83; Mônica Silveira, “Três poemas de Mônica Silveira”, nº 29, p. 60-62; Lucy Teixeira, “Palestra sobre Pintura”, nº 2, p. 70-74 e “Pequeno Coelho Branco”, Poema, nº 4, p. 51. Lúcia Martins publicou os seguintes textos: “Janelas Entreabertas”, nº 7, p. 3-28; “Lembremo-nos de Joaquim Alves”, nº 13, p. 29-30; “Questão de consciência”, nº 14, p. 15-18; “Conversa de uma senhora sobre um grande e trágico desastre de aviação”, nº 23, p. 148-152; “Os manacás”, nº 23, p. 25-36; “A máquina de retrato”, nº 20, p. 57-69; “Ano-Santo”, nº 11, p. 55-65; “A família” *In*: o livro estrangeiro, nº 4, p. 86; “Conversa de uma senhora sobre um grande e trágico desastre de aviação”, nº 28, p. 115-119 (Cf. Moraes, 2004; 2012).

² Atualmente, toda a obra de Lúcia Martins encontra-se no formato *e-book*, na plataforma Amazon.

Sobre a prosa realizada pelo Grupo Clã, Vera Lúcia Albuquerque de Moraes e Anderson Sousa, no artigo “Literatura e Artes Plásticas: Grupos Clã e Scap”, afirmam: “[...] os escritores do Grupo Clã baseiam sua obra na estrutura tradicional do romance e a sua linguagem, também distinta, é pessoal, social, portadora da história da sociedade, suas regras e crenças” (Sousa; Moraes, 2020, p. 122).

Lúcia Martins protagoniza esse momento da história por ser a autoria feminina mais presente do Grupo, reiteramos, aspecto esse extremamente relevante, uma vez que historicamente “[...] demorou para que as mulheres conquistassem o seu lugar de fala, o seu direito de dizer o que aconteceu, o seu direito de pesquisa e de memória” (Tiburi, 2018, p. 22). Uma das provas disso é a própria constituição do Grupo Clã ser predominantemente masculina. Mesmo tendo protagonizado esse contexto de evidência na história da Literatura Cearense, a autora sofreu um apagamento das letras cearenses, sendo esquecida tanto no meio local como nos meios regional e nacional.

Portanto, a análise que fazemos aqui de seu *Magnum Opus* traz de volta ao proscênio a figura irrepetível de uma escritora que foi, segundo nossa leitura e entendimento, uma beletrista injustiçada pela misoginia que até hoje exala da historiografia literária e do nosso cânone literário, que impedem que literatas como ela e outras igualmente notáveis sejam mais amplamente conhecidas e tenham seu legado literário (re)visitado e melhor estudado.

Para que entendamos esse processo de silenciamento e apagamento ao qual Lúcia Martins foi relegada, na próxima seção, apresentamos sua *masterpiece* e os temas que a mesma aborda.

1.2 O romance *Nada de novo sob o sol*

Lúcia Martins, ainda no período do Clã, publicou o romance *Nada de novo sob o sol*, em 1967, que traz em sua constituição a voz de uma narradora e protagonista mulher, sertaneja e idosa. Um perfil de mulher nada comum nos romances brasileiros, sendo as idosas pouco representadas, principalmente como narradoras e, menos ainda, como protagonistas. As personagens frutos da escrita de autoria feminina representadas em textos literários são construídas a partir de uma concepção do modo de ser da mulher em sociedade, priorizando identidades femininas questionadoras do sistema patriarcal.

A narrativa da escritora cearense Lúcia Martins nos apresenta essa narradora incomum que, na velhice, conta a sua história de vida. A narradora-personagem, chamada Pequenininha,

inserida no contexto da sociedade nordestina do início do século XX, vive a luta diária no meio rural e, conseqüentemente, presencia o abandono e o desprezo do governo por sua região.

Conhecemos na obra *Nada de novo sob o sol* a representação de uma vida de abandono de uma população, especialmente da população feminina. É um relato ficcional que representa a sociedade patriarcal e o papel da mulher num meio empenhado em silenciar a sua voz. Segundo Miridan Fox Falci (2001), sendo o Nordeste um espaço de miscigenação composta pelo amálgama da população de origem portuguesa – além de outros povos europeus como holandeses, franceses e ingleses – com a preta africana e com a indígena, “[...] gestou-se uma sociedade fundamentada no patriarcalismo. Altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre escravos e senhores, entre ‘brancos’ e ‘caboclos’” (Falci, 2001, p. 242).

A sociedade patriarcal nordestina é representada neste romance, porém, as vozes das personagens femininas ganham espaço dentro da narrativa. A narradora – que mais se aproxima de uma narradora oral – demarca a presença do feminino. Ela conhece a sua terra e as/os suas/seus conterrâneas/os; dessa forma, tem propriedade para narrar a sua história e a de seu povo, descrevendo as mais variadas mazelas a que as/os nordestinas/os têm estado sujeitas/os por séculos.

De acordo com Walter Benjamin (1987), as melhores narrativas são aquelas que menos se distinguem das narrativas orais. A narradora do romance, Pequenina, possui esse traço que a aproxima de uma narradora oral, que narra as suas experiências diárias na lida com o trabalho e o seu cotidiano familiar. É o camponês sedentário para Benjamin (1987), em torno do qual se reúnem amigas/os e vizinhas/os para ouvir, à noite, acontecimentos do cotidiano e velhas histórias de família. Entendemos a importância que o autor dá às narrativas orais, uma vez que a oralidade permite que as experiências possam circular pelas pessoas. A narrativa de Lúcia Martins demonstra uma conexão com a experiência da vida no Sertão. É o cotidiano contado pela voz de uma mulher, juntamente com fatos marcantes da história do Nordeste, do que se ouviu falar dessa história. Esse tipo de narrativa provoca uma aproximação com a cultura popular.

Benjamin (1987) também faz uma associação entre a memória e a reprodução dessas narrativas. As narrativas orais são reproduzidas de memória, assim a memória popular pode circular ao mesmo tempo que vai sendo transformada. Nesse sentido, essas narrativas ajudam a preservar a memória.

Entendemos que *Nada de novo sob o sol* assenta-se em tradições narrativas da oralidade, com a narradora personagem próxima à imagem de uma narradora oral que conhece as histórias

de seu povo e de sua terra, fazendo uso de sua memória ficcional para narrar os fatos da História. Ao mesmo tempo, é uma mulher com voz social ativa. Porém, o romance retrata essa personagem de forma bem coerente, pois ela é também uma mulher que vive no sistema de uma sociedade machista do meio rural e, mesmo lutando contra barreiras sociais e questionando o seu lugar no mundo, mostra-se detentora de valores patriarcais enraizados e reafirmados por sua educação familiar e religiosa. Ela representa “O conceito de mulher construído segundo a cartilha do patriarcalismo, marcado pelo cerceamento aos muros da casa, pelo silenciamento, pela maternidade incondicional, pela submissão” (Zolin, 2009, p. 107).

Para este estudo, constituindo nosso *corpus*, estamos utilizando a 2ª edição do romance. O livro possui dois prefácios: um texto inicial escrito pela própria autora e o prefácio escrito por Rachel de Queiroz, com o título “Um romance diferente”. Tem também um prólogo que pertence à narrativa, demonstrando um traço de modernidade no romance. É uma narrativa longa, de 447 páginas, organizada de forma disciplinar, em 50 capítulos. *Nada de novo sob o sol* tem o título inspirado no Eclesiastes e possui uma conexão com esse livro bíblico, uma vez que envereda por caminhos conflituosos no Sertão nordestino, trazendo à tona problemas como a seca que castiga e mata; enchentes que tudo destroem; a luta diária do homem e principalmente da mulher sertaneja; o passar de gerações marcado por sofrimentos e privações; as pestes, o cangaço, o descaso do governo e a desigualdade social. O título dá a entender que não há novidades nessas problemáticas, pois elas se repetem de geração em geração. São problemas antigos, nunca são resolvidos completamente. O tempo da narrativa perpassa as históricas e devastadoras secas da região: 1877, 1888, 1915 e 1919.

É possível afirmar que a autora ficcionaliza dados da realidade ao espelhar em sua trama acontecimentos da história brasileira, especialmente do Nordeste. A escritora não somente mostra o real, mas o representa pelo viés literário. Os fatos históricos, quando recuperados pela Literatura, passam a ser ficção, possuindo o referencial na realidade política e social da época, pois “[...] o que é narrado é verossímil, é semelhante à verdade. Se não aconteceu, poderia ter acontecido no mundo real, histórico” (Dacanal, 1986, p. 13). Lúcia Martins nos presenteia com as seguintes explicações no prefácio:

A maioria dos fatos deste livro foi, portanto, extraída da realidade. Os fatos aconteceram – ou poderiam ter acontecido nas situações esboçadas. A maioria deles passou para o folclore, outros fazem parte do patrimônio de famílias que os repetem de filhos para netos. Neste livro tentamos apenas retratar a época de terror que viveram os nossos antepassados (Martins, 1996, p. 8).

Quando Lúcia Martins afirma que os fatos que estão no livro pertencem ao folclore e ao patrimônio de famílias, a autora demonstra que situações como as que foram narradas no romance fazem parte da memória coletiva do povo do Sertão. As muitas narrativas sobre seca, enchentes, pestes e movimentos como o cangaço pertencem ao imaginário da/o nordestina/o, pois são histórias contadas e reinventadas ao longo do tempo, transmitidas de geração em geração. Além de patrimônio familiar, são histórias que fazem parte do patrimônio cultural do povo do Sertão.

Ao conhecermos histórias como a narrada neste livro, temos a possibilidade de revisitar um período da história do Nordeste através da arte literária. A autora justifica essa relação quando explicita, no prefácio, as temáticas abordadas no romance:

Quando não se morria de fome, era-se levado pela água, sangrado por mãos de cangaceiros ou atacado pelas pestes. Por mais que se queira aproximar da verdade, as palavras são imprecisas para retratar o abandono absoluto da região. Porque, na verdade, não se vivia – escapava-se. Só havia um mistério em tudo isso: o enorme poder de resistência silenciosa e passiva daquela pobre gente, indefesa e amedrontada (Martins, 1996, p. 8).

Elencando o fenômeno da seca de décadas passadas como fato social de grande significação, a escritora, neste romance, encontra-se dentro da chamada literatura regionalista e, denuncia, através das especificidades de sua obra, os descasos e sofrimentos vivenciados por parte da população brasileira, o povo nordestino, e assim, aponta e levanta discussões acerca das representações dessa identidade, especialmente a identidade feminina:

Ao nos debruçarmos sobre essas obras clássicas que focaram a seca, sintonizamo-nos com a perspectiva interpretativa de Ortiz (1985) sobre o papel dos intelectuais na construção da identidade nacional. Seriam agentes históricos operadores de transformações simbólicas na realidade. Ao sintetizá-la como única e compreensível, teriam possibilitado que, por meio de reinterpretação, o Estado se apropriasse de determinadas práticas populares, apresentando-as como expressão da cultura e da identidade nacionais (Costa, 2020, p. 573).

Nesse sentido, Lúcia Martins, enquanto intelectual de sua época, constrói em sua obra personagens que são seres sociais modificadores de suas realidades, embora cada um a seu modo. Assim, retrata e consolida, através da Literatura, um aspecto cultural significativo à noção de cultura brasileira, que atualmente já não se constitui no singular, mas tem sua base na pluralidade.

Compreende-se também que, ao utilizar a Literatura para veicular e denunciar os horrores vivenciados pelas/os nordestinas/os, Lúcia Martins contribui para o entendimento de

que a linguagem ficcional participa diretamente da organização social, tornando-a um espaço de revisitação da memória coletiva que faz parte do patrimônio cultural de um povo.

Apresentadas a autora e sua obra mais laureada, na próxima seção, analisamos a ciranda de mulheres que esta cristaliza e nos faz refletir sobre.

2 RESULTADOS E DISCUSSÃO

2.1 A ciranda de mulheres no romance *Nada de novo sob o sol*

Esta obra de Martins discute o universo feminino no contexto social do Sertão nordestino, ratificamos. Existe uma variedade de perfis femininos representados nesta narrativa, uma vez que há a passagem de tempo de várias gerações de mulheres que se fazem presentes na vida da narradora e protagonista: a avó materna, a mãe, as irmãs, as filhas e a neta. Logo, as personagens femininas são fortes elementos que dominam a narrativa.

O romance retrata as experiências e vivências no meio rural e Pequenina é uma narradora que representa a voz silenciada das mulheres residentes no Sertão. Dessa forma, temos representações de identidades femininas plurais, porém com ciclos de vidas semelhantes por vivenciarem o mesmo ambiente social, fator este que caracteriza o romance produzido pela escritora Lúcia Martins.

A obra possui uma narrativa que versa entre o silêncio socialmente imposto a essas mulheres e a voz da narradora personagem, ocorrendo um processo de (des)silenciamento promovido a partir da escolha da narrativa em 1ª pessoa, na busca de uma representação da voz feminina através da “memória inventada” pela romancista.

Possui igualmente características de uma história contada a partir da visão de uma narradora mulher, idosa e sertaneja – um perfil de pessoa que normalmente tem sua voz silenciada e esquecida. Pequenina se mostra uma mulher questionadora quanto à condição feminina na sociedade na qual está inserida. É uma personagem que se impõe como cidadã consciente de seus direitos e das injustiças que toda a região sofre com o abandono e a falta de políticas públicas para sanar ou, ao menos, amenizar o sofrimento em seu entorno. É uma mulher que conhece o seu papel social e busca condições dignas de sobrevivência dentro dos limites que lhe são impingidos e nos é apresentado um Sertão marcado por gerações de mulheres resistentes. Porém, a “ciranda de mulheres” que existe no romance sinaliza também diversas formas de deslegitimação e de silenciamento feminino na sociedade da época.

Não utilizamos aqui o vocábulo “ciranda” no sentido histórico-social do termo, que nos remete à ideia de uma dança de roda popular, seja uma brincadeira infantil ou movimentos dançados por adultos. Respaldados por autores como Sônia Teller (2009) e Cascudo (2001), afirmamos que a ciranda é definida como uma dança que, em sua estética, é possível verificar que as/os dançantes se movimentam de mãos dadas, balançando o corpo, de forma circular, em um deslocamento em ritmo lento e repetitivo, acompanhado das canções.

Além disso, as cirandas, que nos foram trazidas pelos portugueses, especificamente, remontam a práticas vetustas e normalmente obedecem ao sentido horário em seus movimentos, que é o mesmo da trajetória de absorção de tudo o que ingerimos no corpo físico (sólido, pastoso ou líquido). A ancestralidade coloca essa forma de interação social como pertencente à ordem da Antiguidade, conforme expõe Câmara³ (2023).

Nesses termos, diante da visão cultural da ciranda como uma dança que é protagonizada pelo envolvimento de seres que se conectam através do ritmo da música e de movimentos para que a dança aconteça, utilizamos a expressão “ciranda de mulheres” de forma simbólica, ultrapassando o sentido de “danças circulares de mulheres” que o Sagrado Feminino tem aderido às suas dinâmicas.

Neste estudo, esse termo representa o envolvimento dessas personagens femininas que, seja por laços familiares ou afetivos, se conectam e vivem a dança da vida da forma como podem – muitas vezes, amparadas umas nas outras, de mãos dadas, com um sentimento de irmandade/sororidade que as mantém unidas.

Destarte, analisaremos cada personagem pertencente a essa ciranda, entendendo como essa roda vai acontecendo e como as protagonistas vão se envolvendo com a dança, que nada mais é do que o próprio enredo. Selecionamos as personagens que julgamos terem ganhado maior destaque no romance, como a avó, a mãe de Pequenina, as irmãs Cássia e Dinda, e a própria narradora – que fazem parte desse jogo da vida ficcionado através da Literatura.

2.1.1 A avó e a mãe de Pequenina

Ao longo do romance, Pequenina demonstra profunda influência de sua avó em seus hábitos e em seu jeito de ser. A avó era uma contadora de histórias, fazendo com que as/os

³ Cf. CÂMARA, Y. R. O sagrado feminino e a presença da Deusa em um círculo de mulheres de Fortaleza. In: *RELACult* – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, vol. 9, n. 1, jan.-jun., 2023, p. 1-25. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/2346/1610>. Acesso em: 7 dez. 2023.

netas/os conhecessem acontecimentos que envolveram as/os moradoras/es locais e, conseqüentemente, as/os antepassadas/os da família.

Como transmissora da cultura oral da região, a personagem da avó traz para a narrativa aspectos da cultura nordestina, como é o caso das histórias que envolvem as chamadas botijas, que consistem em tesouros que foram enterrados, a fim de escondê-los de saqueadores e preservar a riqueza da família. Histórias como essas eram bem típicas em todo o Brasil, estando presente até hoje na oralidade popular. Assim, essas narrativas faziam parte do imaginário da população, principalmente das crianças, que as ouviam encantadas, sentindo um misto de fantasia e temor ao escutá-las, uma vez que envolvem esse elo da realidade com o sobrenatural.

Na narrativa, encontramos algumas características da avó de Pequenina, mas não nos é revelado seu nome, sendo chamada apenas por “avó”. Ela, que tanto conviveu com Pequenina na infância, se casou duas vezes e teve 19 filhos. A avó conta às/aos netas/os suas experiências de tempos passados e, principalmente, as dificuldades diante dos períodos de seca, recordando o quanto a vida ficava difícil, mesmo para aquelas/es que tinham muitas posses, mas que dependiam da terra para sobreviver. Fala também de suas perdas, de seus lutos pelos filhos que a seca levou. As famílias numerosas representam esse passado brasileiro, quando era comum as mulheres terem muitos filhos. “No entanto, se essa população do sertão tinha a capacidade de se reproduzir muito [...], a mortalidade também foi muito alta, principalmente de crianças em sua primeira semana de vida [...]” (Del Priore, 2022, p. 244).

A mãe de Pequenina – outra personagem que é identificada apenas pelo vínculo materno, não recebendo um nome próprio – teve 16 filhos, e em períodos de seca, ainda ajudava a criar a prole faminta e esquelética das retirantes que não podiam mais seguir viagem com as crianças e ali as deixavam. A fazenda “Desterro”, lar das personagens, era, pois, um enorme abrigo para as/os retirantes e um orfanato para suas/seus filhas/os, a quem eram obrigadas/os a abandonar porque continuar na estrada seria morte certa para essas crianças. Nessas passagens da trama, percebemos a força feminina, tanto das retirantes como da mãe e da avó de Pequenina, que tudo doavam às/aos necessitadas/os.

Pequenina descreve a mãe como uma mulher com bastante autoridade em casa, com os filhos, mas é descrita também como uma mulher calma. “Minha mãe era uma mulher calma, falava pouco, mas, quando repreendia, só o fazia uma vez” (Martins, 1996, p. 39). Neste trecho em que são descritas algumas características da mãe, sob a visão de sua filha, nos chama a atenção o “falar pouco”. Por que a mãe pouco se expressava? Uma mulher, mãe de 16 filhos, dona de uma fazenda que abrigava inúmeras/os retirantes diariamente deveria ter uma carga de trabalho imensa e esgotante, fazendo com que a personagem vivesse sua realidade sem

questionamentos ou reclamações, apenas aceitando em silêncio o seu destino de ser mulher e mãe.

É importante explorarmos a nomenclatura que designa essas duas personagens e o fato de não receberem nomes dentro da história. Inicialmente, temos uma primeira hipótese para que isso ocorra, que é o fato de a narradora ser a filha e a neta dessas personagens. Assim, à medida que a história é narrada, ela as chama apenas pelo vínculo parental que as ligam. É revelador, porém, perceber o que explica Cristina Stevens sobre a personagem mãe nos romances:

[...] a mãe não aparece como um indivíduo em si: pensar a mãe nesses romances é pensar sua intrínseca qualidade relacional – ou seja, a mãe existe a partir de sua “produção” de uma criança, e sua identidade é, portanto, inexistente fora dessa díade (Stevens, 2005, p. 9).

Assim, tanto a mãe como a avó foram retratadas em função da maternidade e não sobre a condição de sua identidade individual, independentemente dos filhos.

Continuando nossas análises sobre as personagens, outro momento marcante que podemos citar no romance é o fato de que a mãe e a irmã de Pequenina, Cássia, morreram queimadas, dentro de um quarto da casa, durante um ataque de cangaceiros. A morte é uma grande metáfora desse processo de silenciamento. Pequenina narra que ouviu os gritos de todas/os que estavam trancadas/os no quarto: mulheres e crianças. Por muito tempo, ouviram-se os gritos e, de repente, silêncio. Os cangaceiros em questão representam essa força dominante do patriarcado na região e nessa história demonstram como as mulheres foram as principais vítimas desses homens, que as violentaram e as silenciaram de diversas maneiras, sendo a morte a mais cruel delas.

A violência contra a mulher no contexto do cangaço nordestino é um forte elemento de discussão no discurso da personagem Pequenina. O cangaço faz parte do imaginário popular, mas pouco se fala sobre a violência sofrida pelas mulheres. Tanto as mulheres cangaceiras como as mulheres que eram sexualmente violadas e assassinadas representam uma triste lembrança da história do Nordeste. Destarte, quando Pequenina narra os episódios de ataques de grupos de cangaceiros, não temos uma descrição heroica desses grupos. Pelo contrário: temos uma narrativa de denúncia a esses atos criminosos. Abordamos um pouco mais a problemática da violência no cangaço no próximo subitem, ao analisarmos a personagem Maria-da-onça, que representa mais uma vítima do cangaço nordestino.

No intuito de resumir este tópico que inicia a “ciranda de mulheres” do romance, temos personagens muito significativas para a construção do enredo. A avó e a mãe representam as gerações que estão passando, são a base da ciranda, as que inicialmente ditam os movimentos que serão seguidos por todas. São personagens descritas como avó, tendo características apenas de avó; e como mãe, tendo características apenas de mãe; são mulheres que exercem essas funções na visão da narradora e assim não nos são reveladas as personagens de maneira mais profunda. A prova disso é que seus nomes não são sequer citados. São mulheres que criam filhas/os, orientam, cuidam e, por assim dizer, ditam passos de dança. Cássia, por sua vez, não chega a vivenciar essas funções (mãe/avó) que eram típicas das mulheres, pois perde a vida ainda muito jovem. Ao ingressar na ciranda, logo é retirada dela, tendo na saída prematura, a morte extemporânea.

2.1.2 Maria-da-onça

A primeira descrição de Maria-da-onça/Maria feita por Pequenina é baseada no encontro das duas quando ainda eram crianças, na serra, onde aquela defende as irmãs Dinda e Pequenina de um ataque de onça. Assim Lúcia Martins (1996, p. 42) a descreve: “Era uma garota forte, alta, a pele queimada pelo sol, o cabelo liso, escorrido pelos ombros. Parecia uma índia, pela maneira desempenada com que se embrenhava no mato, fazendo sentir-se frágil e insignificante perto dela”. Nessa descrição, vemos características de Maria ainda criança. Por haver lutado contra um filhote de onça preta e haver conseguido matá-lo, salvando a vida das irmãs, a família de Pequenina a adota.

Maria-da-onça representa a realidade do trabalho na infância. Era órfã e vivia com uma senhora que a explorava, realizando entregas de roupas a léguas de distância. E quando passa a morar na casa de Pequenina, tem como trabalho ajudar nos serviços domésticos. Está condicionada a servir e não se enxerga fora desse lugar.

Ela vivencia os ataques dos grupos de cangaceiros junto à família de Pequenina. Os cangaceiros representaram, por décadas, uma cultura de violência e de dominação sobre o corpo feminino e sua liberdade, como mencionamos acima *en passant*. Quando não violentavam e matavam as mulheres que maltratavam, as raptavam para o seu bando e estas lá sofriam diariamente com a vida árdua em meio à Caatinga, fugindo das volantes, campeado sem rumo muitas vezes e se escondendo nas propriedades das/os coiteiras/os.

Conforme Câmara e Câmara (2015), as cangaceiras – que passaram a ser cada vez mais presentes nos bandos após Maria Déa/Maria Bonita haver entrado no cangaço, em 1930,

vivenciavam todo tipo de violência, da psicológica à física –, eram privadas de higiene e de intimidade conjugal, pariam a céu aberto e eram obrigadas a doar sua prole para pessoas de confiança, passando por momentos de vigilância e de desassossego constantes. Se fossem pegas em adultério, tinham que ser assassinadas pelos companheiros para servirem de exemplo do que se fazia com quem traísse dentro do bando; se ficassem viúvas, eram forçadas a se juntar a outro cabra; se resolvessem deixar o movimento, eram assassinadas. O motivo que se alegava para esse último ato de brutalidade contra elas era que assim se evitariam as delações se fossem pegas pela polícia e seriam poupadas das torturas, estupros e mortes que os macacos/policiais das volantes sempre lhes infligiam quando as capturavam.

Maria-da-onça, que foi raptada e ferrada no rosto por um cangaceiro, assim descreve o horror que viveu nessa experiência dolorosa, incapaz de revidar ou de se esquivar do castigo: “Olhei novamente a horrível ferradura no rosto de Maria. A letra L estava lá para sempre, como marca de mulher de cangaço” (Martins, 1996, p. 284). A prática de ferrar a face feminina é um fator histórico que habita o imaginário popular em torno do cangaço, alimentando lendas, verdades e inverdades e que está representado no romance.

A prática da marcação de ferro em brasa no rosto de mulheres por parte de cangaceiros não era comum, como se quer acreditar, mas ocorria, consoante Câmara, Câmara e Soutullo (2015), quando uma mulher não cangaceira tinha os cabelos curtos, usava uma roupa considerada “não apropriada” ou estava ligada a inimigos dos cangaceiros por laços familiares ou afetivos. Um cabra que ficou famoso – inclusive fora do Brasil – por haver ferrado o rosto de algumas mulheres foi Zé Baiano, que também ficou tristemente conhecido por haver matado a pauladas sua companheira – Lídia, tida como a mais bela cangaceira dentre todas –, após ela o haver traído com o cangaceiro Bem-te-vi e haver reconhecido que o fizera. Após mantê-la amarrada a uma árvore uma noite inteira, Câmara, Câmara e Soutullo (2015) afirmam que ele preparou uma cova, às vistas dela, ao lado da árvore, e a matou, soluçante mas resoluto, ao raiar do dia seguinte – indiferente às lágrimas e súplicas daquela a quem dizia amar. Ao enterrá-la, Zé Baiano entregou-se ao desespero, mas já nada poderia ser feito.

Ainda à luz de Câmara e Câmara (2015) e Câmara, Câmara e Soutullo (2015), ninguém do grupo de Lampião, ao qual pertenciam assassino e assassinada, defendeu Lídia – nem mesmo Maria Déa/Maria Bonita – a pessoa que mais exercia influência sobre o Capitão. Como a vingança de morte por uma traição cometida era uma ordem pétrea entre os cabras dele, nem mesmo Lampião pôde quebrar essa regra instaurada por ele próprio porque abriria um precedente perigoso. Sendo assim, consentiu-se que Zé Baiano se vingasse conforme a Lei. Contudo, Bem-te-vi, cabra do grupo de Corisco, foi perdoado por ele e por Dadá. Esse foi mais

um dos motivos que repercutiram negativamente entre os dois líderes do cangaço na época e suas companheiras, que já vinham se distanciando há algum tempo.

Araújo (1985, p. 58), nos detalha um pouco mais desse cabra e dessa sua prática:

A história do cangaço é uma história de sangue, morte, dor, humilhações e sofrimentos. Não é novidade. Tanto causado por cangaceiros como por soldados volantes e contratados. Porém, existe um episódio nisso tudo que é verdadeiramente chocante. Todavia aconteceu. E a vontade de mantermos nossa linha de fidelidade aos fatos nos obriga a mexer nessa chaga. Até hoje não se sabe, concretamente, de quem partiu a ideia de marcar a fogo as mulheres. Talvez, e é bem provável que assim tenha sido, Lampião estivesse inocente nesses atos. Mas como chefe, e tendo se omitido na condenação dos mesmos, acaba como co-autor. O executor de tão desumana ação era o temido Zé Baiano.

No romance, Maria consegue fugir dos domínios do grupo por milagre, voltando para casa. Ela conta tudo o que aconteceu e a marca visível em seu rosto falava por si mesma. Depois disso, não toca mais no assunto, silencia diante de tudo o que viveu. Esse tipo de violência tentava deslegitimar a mulher, principalmente por se tratar de uma ferida no rosto, a fim de destruir a sua beleza, deixando uma marca visível para todos, já que naquele tempo, as partes do corpo feminino que mais ficavam expostas eram o rosto, o pescoço e outras poucas mais periféricas. Mas algumas foram ferradas também em suas regiões pudendas (Câmara; Câmara, 2015; Câmara; Câmara; Soutullo, 2015).

Assim, a mulher, no seio da sociedade patriarcal da época, era marcada e excluída quando recebia essas marcas, como aconteceu com Balbina da Silva e Maria Marques, que tiveram um dos lados da face ferrados com as iniciais de Zé Baiano para revidar uma contenda com a mãe do cangaceiro cometida por um policial que era parente dessas duas vítimas (Câmara; Câmara, 2015).

Essa condição feminina subalterna, que foi tão presente no Nordeste brasileiro, demonstra uma série de violências no sentido de tirar a identidade da mulher e reduzi-la a um ser sem liberdade e sem escolhas. O cangaço representava um tipo de dominação masculina acachapante e que amordaçava suas presas pelo terror e pelos múltiplos traumas que causava. Esses grupos de homens destemidos, que detinham poderes de vida e morte sobre quem eram por eles apressadas/os, foram muitas vezes protegidos por alianças políticas e coronéis do Sertão.

Notamos que, na narrativa de Pequenina, com o passar do tempo, Maria-da-onça se torna sua única amiga e confidente. Não é uma personagem que representa apenas uma moradora da fazenda ou uma empregada que lida com os serviços essenciais da casa. É uma

mulher que ajuda Pequenina em todos os aspectos, dando-lhe conselhos e se doando para ajudar a amiga em todos os momentos necessários, seguindo Pequenina para onde ela vai.

Dessa forma, ao entrar na “ciranda de mulheres” da família de Pequenina, Maria – que era corajosa, livre, mas também explorada por não ter uma família que lhe oferecesse conforto –, teve que enfrentar a vida com a mesma determinação de uma onça, lutando e vencendo os obstáculos que surgissem. O nome Maria-da-onça é simbólico para essa mulher, como o próprio nome “Maria”, um antropônimo comum e que em hebraico significa “Senhora”, mas que para essa personagem, infelizmente, tem esse significado esvaziado. Maria é essa mulher comum, pobre, que experiencia uma vida sofrida. O nome “onça” remete à valentia, uma vez que a vida lhe exigia, como a onça que é selvagem por instinto de sobrevivência, ter a mesma sanha.

Quando encontra a família de Pequenina, que lhe oferece moradia, Maria se apega a esse lar. As duas personagens envelhecem juntas na solidão da fazenda Desterro, cuidando uma da outra. Maria é a única que permanece de mãos dadas ao lado de nossa protagonista. Ambas dançam a música da vida lado a lado. Maria, por vezes, desiste de seguir seus próprios passos para vivenciar a dança de Pequenina.

2.1.3 Dinda

Dinda é irmã de Pequenina e sua melhor amiga. É com Dinda que Pequenina vive muitas aventuras, histórias engraçadas – e até perigosas – na infância. Ela era corajosa, possuía um espírito aventureiro e livre. Não gostava de trabalhar nem de dedicar muito tempo a uma mesma atividade, como o bordado, por exemplo, que por sua falta de dedicação, não aprendeu a fazer:

O fato é que Dinda nunca deu para bordado. Dizia meia-dúzia de impropérios sempre que errava algum ponto. [...] Dinda chorava, as lágrimas molhavam todo o rosto. Nunca aprendeu a fazer renda, muito menos labirinto (Martins, 1996, p. 101).

Pequenina reprovava o comportamento da irmã. Não compreendia tampouco os motivos de Dinda gostar do Major Alexandre, pois esse não lhe transmitia confiança. Mas, o que importava para Dinda era casar-se com um homem rico e ter uma vida boa, baseada em viagens e divertimentos. Assim, ela aceita o pedido de casamento do Major, mesmo ele tendo pedido Pequenina em casamento primeiro.

O dono de terras, representado na obra principalmente por esse homem, é visto como um dos referenciais do sistema patriarcal no romance. Dinda sofre todo o processo do silenciamento ao se casar com o Major. Sempre fora uma mulher livre e alegre, porém prende-

se a um casamento infeliz; vendo-se abandonada pelo marido, passa a definhar. Com o passar do tempo, Pequenininha descobre o que aconteceu entre Dinda e o cunhado. O triste casamento fez com que Dinda se envolvesse sentimentalmente com um empregado da fazenda de seu marido e resolvesse fugir com ele. Portanto, quando o Major desconfia de que Dinda fugirá com outro homem, ele a assassina, espelhando o mesmo comportamento que tivera Zé Baiano e tantos outros – cangaceiros ou não, militares de alta patente ou não, mas sempre homens que subjagam o corpo feminino, que colonizam a subjetividade e os afetos das mulheres. Nesse aspecto, Camila Cargnelutti (2019), citando Nye (1995), afirma:

[...] são muitos os métodos de afirmação do poder masculino, compreendendo desde estupro, maus-tratos à mulher, violência doméstica, física e psicológica, violência contra crianças, homofobia, pornografia e, inclusive, a própria heterossexualidade (Cargnelutti, 2019, p. 7).

Como forma de afirmação de seu poder sobre a esposa por descobrir uma traição, o Major Alexandre manda seus capangas assassinar Dinda, simulando uma morte por afogamento bastante suspeita. Assim, entendemos que a narrativa denuncia o feminicídio como sendo corriqueiro na região, uma vez que era comum os maridos matarem as esposas diante de alguma suspeita de infidelidade e os coronéis, principalmente, quando realizavam tais atos, nunca eram sequer julgados por seus crimes.

Nos relacionamentos afetivos, a figura marcante e autoritária do coronel possui uma postura de dominação para com suas consortes, sendo estas vistas apenas como necessárias ao prazer sexual desses mandatários e à descendência que tinham que prover-lhes. Dessa forma, a violência doméstica existente nas sociedades nordestinas nas que imperavam o coronelismo, desde a infância de nossa história, era legitimada dentro do contexto sociocultural sertanejo, já que a figura do coronel era inquestionavelmente respeitada.

Dinda é a personagem da “ciranda” que representa o brilho da juventude; a vivacidade em seus gestos demonstra sua intensa vontade de viver. Porém, seu “destino de mulher” a leva a se casar com um homem extremamente autoritário, sendo essa escolha pelo casamento o seu fim, o que a retira da “ciranda”. A força do machismo e do autoritarismo impedem que a dança de Dinda continue. Porém, na “ciranda da vida” de Pequenininha, Dinda permanece ali como uma memória viva, bem como sua avó, mãe e todas/os que Pequenininha perdeu ao longo do caminho, enquanto sua ciranda rodava.

2.1.4 Pequenina

O cognome “Pequenina”, apesar de significar um traço de inferioridade, nos revela uma personagem contestadora e exatamente o oposto do que o nome representa – por conter ironia, por ser o que a sociedade machista enxerga na personagem, mas não o que ela realmente é. Em sua reflexão, expõe seu ponto de vista sobre a condição feminina de dependência, fazendo-nos reconhecer o lugar social da mulher na sociedade na qual está inserida.

A personagem é dona da fazenda Desterro, sendo, portanto, uma mulher de posses, diferente da maioria das mulheres da região, que eram empregadas das fazendas. Pequenina é uma mulher branca, como a mesma se descreve: “Na nossa família todos eram fortes, talvez pela nossa ascendência de português com holandês. Entretanto, de holandês eu só tinha mesmo o cabelo claro e os olhos azuis” (Martins, 1996, p. 35). Essa é uma das poucas descrições físicas que temos da personagem, que mesmo tendo algumas posses herdadas e um *status* social um pouco superior ao das famílias que a rodeiam, narra uma realidade que a massacra, convivendo com secas – e suas/seus milhares de retirantes, enchentes e destruição – desde a infância.

Ao longo de cada parte da narrativa, conhecemos os ciclos da vida de nossa protagonista e as tragédias que ocorrem com ela, que fazem com que Pequenina passe por processos de silenciamentos. A dor do luto é a que a atinge mais profundamente; ela se casa três vezes, ficando viúva em todos os casamentos. Vivencia várias formas de violência, pois desde criança presencia ataques de cangaceiros à fazenda Desterro.

No primeiro ataque, ela ainda era muito pequena e a família conseguiu defender o imóvel. Porém, no segundo, toda a sua família é assassinada, ficando a personagem órfã e sozinha, escapando da morte ao se esconder. O que ela poderia fazer, a não ser se esconder, se aniquilar, para sobreviver? O terror imposto a ela pelo grupo de cangaceiros fez com que todos silenciassem. Assim, o luto por sua família inteira morta pelas mãos de cangaceiros foi um episódio extremamente doloroso com que ela teve que lidar.

Mesmo diante de todas as adversidades, a personagem nos mostra a sua força, resistência e incessante busca por dignidade e justiça. Possui essa atitude de mulher questionadora e à frente de seu tempo. É uma personagem que se envolve na política local, trabalha junto com o povo e ajuda as pessoas. É letrada; e no que diz respeito a sua vida amorosa, torna-se uma mulher que não se submete a uma posição de submissão.

Pequenina é a voz que canta na “ciranda de mulheres” do romance. A “ciranda” de sua vida é formada por ciclos, sendo o casamento um dos eixos desses ciclos. A cada casamento desfeito pela morte, uma roda da ciranda se desfaz, para o começo de outra.

E nesta grande roda da vida, as canções se repetem muitas vezes de geração em geração. A história inicia-se pelas experiências da avó e finaliza-se pelas experiências de Pequenina que, quando idosa, nos apresenta a sua neta, que também se chama Irene, em sua honra. As canções dessa “ciranda de mulheres” se repetem lentamente, pois a geração da jovem Irene vivencia os mesmos problemas de todas as outras gerações anteriores à dela. As “cirandas” mudam, mas as canções permanecem as mesmas, repetindo-se lentamente, ao passar do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecemos a relevância de narrativas ficcionais de autoria feminina, como a do romance em estudo, que denunciam a opressão atrelada à condição da mulher, a deslegitimação, a violência sistêmica, o silenciamento feminino, dentre outros temas ligados à realidade da mulher em sociedade, em especial da mulher sertaneja.

A voz de nossa narradora quebra as barreiras do silêncio do machismo estrutural, pois ao ganhar voz, Pequenina desconstrói estereótipos da figura da mulher frágil e obediente, fazendo com que conheçamos a fortaleza da mulher do Sertão, baseada na coragem e na luta e tão bem representada pela personagem.

Neste sentido, este estudo sobre o romance *Nada de novo sob o sol* mostra a importância da obra de Lúcia Martins, visando torná-la mais conhecida no meio acadêmico, bem como ressaltar a relevância da romancista para a Literatura Cearense e para a Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. A. C. *Lampião: as mulheres e o cangaço*. São Paulo: Traço, 1985.

AZEVEDO, S. de. *Literatura cearense*. Fortaleza: ACL, 1975.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. cap. 14, pp. 197-222.

CARGNELUTTI, C. M.; ALÓS, A. P. A mulher como o outro: uma história de deslegitimação e silenciamento. In: *Linguagens & Cidadania*, Santa Maria, vol. 21, n. esp., jan.-dez., art. 3, 2019, p. 1-19. Disponível em: https://www.academia.edu/81519755/A_Mulher_Como_O_Outro_Uma_Hist%C3%B3ria_De_Deslegitima%C3%A7%C3%A3o_e_Silenciamento. Acesso em: 18 dez. 2023.

CÂMARA, Y. R. O sagrado feminino e a presença da Deusa em um círculo de mulheres de Fortaleza. In: *RELACult* – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, vol. 9, n. 1, jan.-jun., 2023, p. 1-25. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/2346/1610>. Acesso em: 7 dez. 2023.

CÂMARA, Y. R.; CÂMARA, Y. M. R. Maria Bonita e Dadá: Uma Breve Releitura do Cangaço por Meio da Presença Determinante do Elemento Feminino. In: *Revista Entrelaces*, Fortaleza, vol. 4, n. 5, maio, 2015, p. 57-74. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/23384>. Acesso em: 7 dez. 2023.

CÂMARA, Y. R.; CÂMARA, Y. M. R. SOUTULLO, M. R. Maria Bonita e Dadá Revisitadas: a Análise de sua Importância para o Cangaço e seu Registro na Literatura Brasileira como um Testemunho de sua Prática Cultural. In: *Raído*, Dourados, vol. 9, n. 20, jul.-dez., 2015, p. 203-218. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/4167/2456>. Acesso em: 7 dez. 2023.

CASCUDO, L. da C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10 ed. São Paulo: Global, 2001.

COSTA, L. F. A. da. Entre a denúncia e o fatalismo: natureza, sociedade e sertanejos-retirantes na literatura que evoca o Nordeste das secas. In: *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, vol. 28, n. 3, out., 2020, p. 571-593. Disponível em: https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/esa28-3_04_entre. Acesso em: 18 dez. 2023.

DACANAL, J. H. *O Romance de 30*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. Coordenação de textos de Carla Bassanesi. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2022.

FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed. Cap. 8. São Paulo: Contexto, 2022, pp. 241-277.

MARTINS, L. F. *Nada de novo sob o sol*. Programa Editorial. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1996.

MORAES, V. L. A. Clã e Fortaleza. In: ALENCAR, E. S.; LIMA, I. G. F.; MELO, T. A. (Org.). CAVALCANTE, N. (Coord.). *Construindo a memória da literatura cearense: homenagem a Sânzio de Azevedo*. Cap 34. Fortaleza: Edições UFC, 2012, pp. 307-321.

MORAES, V. L. A. *Clã: trajetórias do modernismo em revista*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

SOUSA, A. V. de. *Renovando as letras: o movimento modernista no Ceará entre tensões e contradições (1923 – 1931)*. 2018. 134 f. Dissertação (Mestrado) –, Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2018.

SOUSA, A.; MORAES, V. L. A. de. Literatura e Artes Plásticas: Grupo Clã e Scap. In: NETTO, R.; MARTINS, L. *Curso Literatura Cearense/vários autores* – organizado por

Raymundo Netto; coordenação de Lílian Martins; ilustrado por Carlus Campos – Fortaleza, CE: Fundação Demócrito Rocha, 2020, pp. 113-128.

STEVENS, C. Resignificando a Maternidade: Psicanálise e Literatura. In: *Gênero: Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero*, Niterói, vol. 5, n. 2, fev., 2005, p. 65-79. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31140>. Acesso em: 18 dez. 2023.

TELLER, S. *História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

TIBURI, M. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ZOLIN, L. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora, vol. 13, n. 2, jul.-dez., 2009, p. 105-116. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188>. Acesso em: 18 dez. 2023.