

## Um “Chão Bruto” na história de Paranavaí? Reconstruções dramáticas de uma origem local

### An “Uncultivated Soil” in the history of Paranavaí? Fictional reconstructions of a local origin

Victor Garcia Miranda\*

#### Introdução

Este estudo visa externar algumas das relevâncias sociais de um texto literário-teatral na construção de versões da História para um povo. Refiro-me a “Chão Bruto”, do dramaturgo Paulo Campos<sup>1</sup>, cujos aspectos de narrativa (apreendida por meio do ritual de leitura de seu texto) são capazes de forjar uma representação social das origens históricas do local.

A produção literário-teatral de Campos revela-se sobremaneira influente nas concepções sobre a origem da região de Paranavaí, com apropriações inextricáveis entre a verdade e a ficção a alguns dos que dela leem e a incorporam. É verdade que há uma escassez de produção de conhecimentos históricos, sobretudo de viés acadêmico, sobre aquele local. E por isso um trabalho como o de Campos possui potencial de exercício de influência sobre a memória de uma população – pois trata de um passado originário (período das décadas de 1920 e 1930), em

---

\* Doutorando em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Professor do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: miranda.victorg@gmail.com

<sup>1</sup> O referido artista pesquisa casos históricos marcantes da colonização da região de Paranavaí e possui reconhecimento entre seus pares por peças premiadas nacionalmente, por conta de apresentações de peças baseadas em seus roteiros em várias e importantes mostras teatrais pelo Brasil. Além disso, Campos destaca-se por ser um expoente de divulgação (e de versão) da primeira fase da história da colonização do noroeste paranaense, portanto, detentor de influente versão sobre ela.

que a violência prepondera nas relações entre trabalhadores e “patrões”.

Na metodologia utilizada, atrelei uma leitura de obras de Paulo Campos ao alcance interpretativo das categorias de *Performance*, *Ritual* e *Experiência*. A tessitura interpretativa destes marcos devem servir a uma leitura da realidade social como um texto passível de ser analisado em sua densidade simbólica<sup>2</sup>, - sendo que, deste modo, faz-se a interpretação dos textos literário-teatrais que nos foram disponibilizados. Lamento a impossibilidade de maior apresentação de fontes que privilegiassem o “teatro num todo” – na emergência de seus atores, em suas encenações das peças em público. Assim, a viabilidade deste trabalho exigiu uma delimitação do objeto de maneira mais compacta e sustentável, restringindo-se a um estudo de um *denso* e único texto literário, dado que podemos levar em conta a já suficiência dele *per se* enquanto conteúdo influenciador de uma reconstituição do que foi Paranavaí.

### **Narrativa performática, rituais, experiência e o senso comum na explicitação das realidades sociais**

Adentro o exercício de interpretação da *narrativa performática* de Campos tendo que descrever e explicar as principais nuances de uma bagagem teórica que pode envolvê-la. A começar pela concepção do conceito de *Narrativa Performática*, segundo Graciela Ravetti<sup>3</sup>, a referida categoria proporciona a elevação de *experiências* privadas que se invertem em públicas, como elementos individuais ocultados por uma discrição privada, num primeiro momento, e que se revelam publicamente como aspectos de determinada pessoa por intermédio de uma divulgação pública (a redação de um texto literário, por exemplo).

A narrativa performática expressa-se como resposta de uma série de vivências sociais passadas (realizadas pelo autor) vinda a público por intermédio de uma codificação em letras, expostas por alguns meios (como papel e tinta na impressão),

<sup>2</sup> GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

<sup>3</sup> RAVETTI, G.; ARBEX, M. **Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Pós-lit, 2002.

configurando-se assim os signos de linguagem expostos num texto.

O discurso demonstra sempre o *lugar* de onde veio: não se trata apenas da conexão de palavras em sentido lógico e com fim aleatório e indefinido. Apesar de uma aparente abstração em *papel e tinta*, a expressividade de uma narrativa performática é capaz de revelar as mais profundas experiências advindas de determinações sociais das quais se reveste o autor. Daí brota a *performance*.<sup>4</sup> Destarte, o passado migra ao presente: realizam-se novos significados e apropriações. Corresponde à definição de *performance*:

[a performance constitui] um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma *experiência* singular, que é, ao mesmo tempo, 'reflexiva' e de 'reflexividade'.<sup>5</sup>

Numa condição eventual (*ritualizada*), em ruptura com sua rotina, o leitor reelabora uma percepção sobre aquela realidade que o autor gostaria de demonstrar, contudo sem distorcê-la, ou seja, pelo viés de objetividade inerente à escritura. Tem-se, assim, o leitor em correspondência com a realidade social vivida pelo autor, a decodificar os termos imprimidos numa narrativa, com o primeiro absorvendo em sentido performativo o sistema de ideias elaborado pelo segundo. Nesta interação entre escritor e leitor, mediada pelo texto, que é constituído um choque de experiências.

Pode-se afirmar que as representações sociais são ascendidas ao primeiro plano em um momento de fusão entre as realidades do leitor e do escritor/autor de um texto.<sup>6</sup> Ao se referir a esse momento, afirma Dawsey<sup>7</sup> que é nele onde se provoca o *indizível*, o *especial*, a reflexão da realidade e se enxerga a partir de um *espelho mágico* os dramas das contradições sociais não solucionadas, do sofrimento humano intermitente, das

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 47-49.

<sup>5</sup> ALVES DA SILVA, Rubens. "Entre 'artes' e 'ciências': a noção de performance e drama no campo das ciências sociais". *Horizontes Antropológicos*, 2005, v. 11, n. 24, p. 43

<sup>6</sup> RAVETTI, G.; ARBEX, M. *op. cit.*

<sup>7</sup> DAWSEY, John Cowart. "O teatro em Aparecida: A Santa e o lobisomem". *Mana*, 2006a, v. 12, n. 1, p. 139.

deformidades e dos desarranjos estetizados do que somos. Em outras palavras, efetua-se neste momento uma reflexão sobre a realidade por meio da experiência de leitura, tendo como base as experiências impressas pelo autor.

A Narrativa Performática tem esse poder e ela provoca um momento único, com características de um ritual *a la* Van Genep<sup>8</sup>. Na concepção deste autor, o processo ritual é percebido como uma casa, com quartos e corredores, em que a vida social é estruturada pela ritualização e que se constitui os processos padrões ordinários (os quartos da casa) envolvidos pelos extraordinários (os corredores). As acomodações da vida ordinária, como os quartos, são espaços de vida social estáveis e notabilizados por uma ordem das coisas com peculiaridades próprias de um momento. Para que haja a passagem para outro estágio, demanda-se que haja o deslocamento para outro cômodo por meio do corredor, este elemento metafórico que remete à situação transitória da organização social e sua estrutura, e que processualmente pode direcionar a pessoa que a ele percorre a um novo quarto (uma nova ordem da vida social).

O ritual da leitura ou da produção textual também pode ser compreendido em formato aproximado ao descrito: o momento (principalmente) de dinâmica dos praticantes, quando os sujeitos inserem-se nas experiências alheias, envolvem-se por sua fissão reflexiva e desfecham sua ritualização em apreensões do que se exprimiu (visões de mundo, piadas ou formulas significantes etc). A narrativa performática<sup>9</sup> caracteriza-se como uma série de etapas relativas ao *drama social*, nesse processo ritual.

Como o drama social, deve ser entendido em meio ao “gênero de performance” narrativo-textual? Segundo Turner<sup>10</sup>, os dramas sociais contêm quatro fases. Elas são a separação ou ruptura; crise e intensificação da crise; ação remediadora; reintegração (um desfecho final, que pode ser trágico ou fortalecer a estrutura previamente estabelecida):

---

<sup>8</sup> VAN GENNEP, A. **Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

<sup>9</sup> RAVETTI, G.; ARBEX, M. op. cit.

<sup>10</sup> Apud ALVES DA SILVA, Rubens. “Entre ‘artes’ e ‘ciências’: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais”. **Horizontes Antropológicos**, 2005, v. 11, n. 24, p. 36.

[...] a primeira etapa (separação) define-se pela “quebra” de algum relacionamento considerado crucial por parte do grupo social significativo, a segunda (intensificação da crise) aponta para a “clivagem social”; a terceira (ação remediadora) consiste na tentativa de “reconciliação ou ajustes entre os grupos envolvidos”; e, finalmente, a quarta etapa caracteriza-se pela “reintegração do grupo social ‘ofendido’ ou o reconhecimento social de *cisão irreparável*”.<sup>11</sup>

Esta prática social dramática, segundo Turner, revela-se nos momentos mais críticos da sociedade. Ou seja, as situações de conflito poderiam ser caracterizadas por tal movimento temporal em direção a uma ruptura, e pela dinâmica de acertar-se em uma reparação ou uma cisão social. No que tange às práticas da escrita do texto ou da execução da leitura, o “momento crítico” se manifesta (em semelhança com o chamado de *liminaridade*, por Turner).

O provimento do momento *liminar* corresponde ao interstício entre as estruturas, sendo ele abarcado nos momentos rituais. Trata-se, segundo Turner, do momento de maior profundidade reflexiva entre os sujeitos sociais, o ápice do simbolismo produtor das situações “extraordinárias” de interrupção da ordem social.<sup>12</sup> Aí entra a *performance*: o sujeito que atua simbolicamente e provoca a antiestrutura, de onde a posteriori pode-se ativar uma transformação estrutural ou reforço. Entenda ela em conexão com a narrativa textual: firma-se o enaltecimento de um passado, algo revelador de situações que atingem o leitor e podem proporcionar a revolução no pensar (a tomada de consciência de classe? Um reordenamento dos valores fundamentais? A aceitação da diversidade e/ou do diferente?), a absorção tácita provocadora da inércia ou até uma poderosa arma para a manutenção do *status quo*; expele-se um passado, acerca das experiências vividas, das idealizações e correções do que se fez de errado, emite-se um ponto de vista renovador ou ratificador.

Chegamos a um ponto de significativa importância: a *quem* servem tais performances narrativas? Na esteira das

---

<sup>11</sup> ALVES DA SILVA, Rubens. “Entre ‘artes’ e ‘ciências’: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais”. *Horizontes Antropológicos*, 2005, v. 11, n. 24, p. 37.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 42.

concepções de Dawsey<sup>13</sup>, trago à compreensão o pensamento de Walter Benjamin (1892-1940) sobre a categoria dos *oprimidos* (*os das margens*) enquanto sujeitos presentes nas relações sociais. Isso serve como incremento na operação interpretativa das narrativas performáticas, visando-se conhecer as condições dos que inferiormente se situam em uma escala de poder. Dawsey realiza algumas aproximações entre os escritos de Turner e de Benjamin:

[...] um conjunto de afinidades entre a antropologia de Victor Turner e o pensamento de Walter Benjamin. Menciono três. 1) Ambos os autores fazem uma espécie de arqueologia da experiência. Ao explorar os substratos de culturas contemporâneas, Turner encontra a experiência liminar. Benjamin se depara com a grande narrativa, onde se forma uma experiência coletiva [...]. 2) Turner discute o enfraquecimento da experiência liminar, ou, como se pode inferir, o estilhaçamento do “espelho mágico” do ritual. Benjamin discute o declínio da grande tradição narrativa e, no estilhaçamento da tradição, o empobrecimento da experiência. 3) Nos novos gêneros de ação simbólica Turner descobre fontes do poder liminar. Nas novas formas narrativas Benjamin encontra indícios da grande tradição narrativa: o seu não-acabamento essencial e abertura às múltiplas possibilidades.<sup>14</sup>

Se a narrativa performática é remetida a certo passado de um sujeito que revela o seu lugar e a sua sociedade, há como perceber se a história relatada aproxima-se da alegoria do “Anjo da História” de Benjamin<sup>15</sup>: o olhar ao passado pelos opressores ou pelos oprimidos, na assertiva de quem escreve a história. A narrativa que se desata (e se empobrece) mediante o “estilhaçamento da tradição” serve à visão crítica de como a textualidade pode (ou não) perder sua força de contribuir para uma atividade reflexiva (o ritual antiestrutural) que seja progressista politicamente, que tenha efetividade de mudança estrutural.

Diante dessa ponderação, devemos ressaltar a narrativa como possibilidade de apreensão da memória local por meio

<sup>13</sup> DAWSEY, John Cowart. O teatro dos ‘boias-frias’: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, 2005, v. 11, n. 24; \_\_\_\_\_. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos*, 2006b, v. 7, n. 2.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-230.

da interação entre *Experiências*<sup>16</sup>. Paulo Campos assim realiza suas histórias e a conexão teórica que realiza é a de que a performance narrativa reconstrói o passado (à luz das experiências do autor e das apropriações do leitor) subsumido por suas posições políticas contidas de juízos de valor e opções ideológicas (conscientes ou não, mas implícitas no texto) – estas, *representações individuais e coletivas* – sobre os personagens que sociologicamente compunham *atores sociais*, muitos deles oprimidos. A condição *liminar* do sujeito, numa aproximação dos dois autores anteriores, faz-se útil à interpretação do oprimido, da “exceção”. Para Dawsey, constitui-se em rico mecanismo para compreender, também, o oprimido como *exceção que é a regra* (Benjamin). Paulo Campos, nos textos, relata “seus oprimidos” como os “semelhantes”, demonstrando afinidades com a tortuosa história dessas pessoas contraditória e constantemente sob exceção.

### Paulo Campos em Chão Bruto

O advogado, escritor e dramaturgo Paulo de Vaz Campos reside em Paranavaí, noroeste do estado do Paraná, e possui uma longa carreira na área artística. Ele atua profissionalmente como advogado, mas se divide entre as ocupações jurídicas e as atividades literárias como *hobby*. Desde os dezoito anos de idade, é envolvido pela atividade literária (afirma que gostava muito de ouvir as histórias de membros mais velhos de sua família; ele também é formado em Letras e atuou como professor). Ganhou seu primeiro prêmio literário em 1973, foi ganhador do “Prêmio Macunaíma” em São Paulo, além de possuir contos publicados no Brasil e em Portugal. É autor dos livros “Memórias de Luta e uma História de Amor” e “O Diabo e o Homem na Brasileira e

---

<sup>16</sup> De acordo com Turner (apud DAWSEY, John Cowart. O teatro dos ‘boias-frias’: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, 2005, v. 11, n. 24, p. 26) são cinco momentos em que se pode analisar a experiência: 1) um desafio apresenta-se no plano da percepção, colocando a pessoa e seus esquemas de interpretação em estado de risco; 2) imagens do passado são evocadas; 3) emoções associadas a essas imagens são revividas; 4) imagens do passado articulam-se ao presente numa “relação musical”, possibilitando a criação de significado; e 5) uma expressão completa realiza o processo de experiência.

outros textos”<sup>17</sup>, este composto pelos contos “Chão Bruto”, “Vila Montóia” e “O Diabo e o Homem na Brasileira”.

Seus textos são marcados fundamentalmente pela história da região de Paranavaí. Paulo Campos é um inveterado pesquisador amador de história regional, com descobertas coletadas por relatos orais, como a de que:

[...] em Querência do Norte, tinha uma pessoa que morava em um sítio e vivia nu, apenas vestia roupa quando ia a cidade. Ele fazia pregações, era considerado louco, no entanto, levava a vida normalmente. Era conhecido por praguejar os poderosos na época.<sup>18</sup>

Os limites entre mitologia e história são atenuados pelo autor por meio de suas descrições. Como o depoimento no mesmo site<sup>19</sup> em que relata: “Na década de 20, havia um foco de interesse antirrevolucionário aqui e acredita-se que um exército foi enviado para praticar assassinatos em massa, o que resultou na morte de muita gente”, e completa dizendo que:

Posteriormente, alguns sobreviventes decidiram viver na mata, instalando-se em buracos no interior das árvores, assim como fazem os animais. Cogita-se que os remanescentes do genocídio viveram em ostracismo por mais de dez anos. ‘Em pesquisas, descobri que viveram nus durante todo esse tempo’, informa Paulo Campos.<sup>20</sup>

No que diz respeito a fontes informativas sobre o período enredado por Campos em suas letras, não existem registros documentais consistentes de que tenha havido um foco de resistência revolucionário com população nativa<sup>21</sup>. Muito menos de

<sup>17</sup> CAMPOS, Paulo. *O Diabo e o Homem na Brasileira (e outros textos)*. Paranavaí: Gravid, 2005.

<sup>18</sup> ARIOCH, David. “David Arioch: jornalismo cultural”, Paranavaí, jun 2010. Disponível em: <<http://www.davidarioch.wordpress.com>>. Acesso em: 27 dez 2011.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Na expressão de Paulo Campos acima, dá-se a impressão de que havia no local uma população mobilizada (“um foco de interesse antirrevolucionário”), sendo que as evidências de conflito na região, nas proximidades de Porto Rico e Porto São José, são acerca da revolta dos tenentes paulistas: em 1924, oficiais desciam o Rio Paraná no intuito de conquistarem Guaíra e entraram em combate com tropas federais. Disponível em: <<http://www.forte.jor.br/2009/08/20/encontradas-embarcacoes-da-revolta-dos-tenentes-paulista>> Acesso em: 27 dez 2011.

que tenha havido no período relatado (anos 1920) uma ocupação de caráter de “frente pioneira”<sup>22</sup> – além de caipiras posseiros e indígenas em itinerância –, ou seja, onde de fato existe uma concentração institucional moderna e de capital para haver tal movimento político na região, inclusive com a mobilização de um “exército” (em sentido lato).

Percebe-se no discurso de Campos algo circundado por anacronismo, pois o que pode haver ocorrido<sup>23</sup> não passa de um massacre de pobres Caipiras (num sentido *strictosensu*, enquanto povos que viviam isolados em ranchos rurais), tratados como “invasores” ou “grileiros” pela documentação existente<sup>24</sup>, ou as disputas envolvendo o final da presença da Companhia Braviaco na região<sup>25</sup>. Mesmo assim, estas são falhas possíveis de se incorrer por qualquer pesquisador amador da história<sup>26</sup>, algo típico da prática memorialista de registro do passado.

### “Chão Bruto” em Paulo Campos

O historiador deve passar por “chato” e, em nome do rigor científico e compromisso ético, deve assumir um papel de crítico que aponta as incongruências de um trabalho preocupado em demonstrar “a história”, mesmo que ele tenha um objetivo meramente alegórico figuracional da realidade tratada. Por isso, ao deslindar-se uma leitura de “O Diabo e o Homem na Brasileira e outros textos”, nota-se desde o início da obra a honestidade e sinceridade do autor para com a busca dos nomes e registros consistentes sobre o passado (apesar dos erros – repito). Esta

<sup>22</sup> MARTINS, José de Souza. “O tempo da fronteira: retorno da controvérsia sobre o tempo histórico da frente de expansão e da frente pioneira”. *Tempo Social*, 1996, v. 8, n. 1, p. 25-70.

<sup>23</sup> Com o pedido de perdão prévio pela grosseria e demonstração de insensibilidade, afinal o assassinio de populações é absolutamente inaceitável na concepção de respeito à diferença e à autodeterminação dos povos perpetrada desde a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, na qual este autor corrobora com suas definições.

<sup>24</sup> Presente no depoimento de Joaquim da Rocha Medeiros (SOARES DA SILVA, Paulo Marcelo. *História de Paranavaí*. Paranavaí: s/e, 1988.).

<sup>25</sup> Vide a documentação do arquivo “Oswaldo Aranha”, na Fundação Getúlio Vargas, em especial o documento chamado “**Telegrama de Landulfo Alves a Getúlio Vargas sobre atitudes do interventor do Paraná, prejudicando empreendimento cafeeiro da Companhia Brasileira Viação e Comércio. São Paulo.**”, classificação OA cp 1931.04.03/2 de 03/04/1931.

<sup>26</sup> Vale o registro aqui da imensa contribuição de Campos para o resgate histórico da região, ademais, é alguém que especialmente reflete sobre as estruturas que lhe correspondem.

percepção é sustentada pelo fato de *performer* fazer questão de situar historicamente os seus textos por meio de uma introdução que varia entre informações fidedignas e equívocos de conjuntura outermiológicos cometidos em nome de uma “contextualização histórica” elencada por Campos. O mais importante dali é a busca em situar a expressão de suas ideias no movimento histórico geral, um *rito de entrada* no trabalho de Campos e aos leitores.

O primeiro texto apresentado na coletânea é o que se submete a esta análise, o “Chão Bruto”, o mais extenso em páginas e mais denso em conteúdo histórico dentre os textos na referida obra. Vem especificado em sua escrita que o texto foi premiado no “Concurso de Dramaturgia da Fundação Teatro Guaíra” em 1979, com montagens nas décadas de 1980 e 1990. São justificáveis muitos anacronismos naquele texto pelo período em que foi escrito: trata-se de um tempo histórico de difícil acesso a fontes históricas oficiais da região, por conta de precária organização de documentos do Estado relativos à localidade. A narrativa possui variações entre humor e drama e não possui um espaço bem situado em que se desenvolve (ora fala-se em algo que remonta uma fazenda, ora no “vilarejo” de Montóia), com a característica paradoxal de ser um lugar “longe de tudo” e, ao mesmo tempo em que é “centro das atenções do mundo”, um universo rural autárquico, resultado de um híbrido populacional e cultural e que torna premente toda a representação de Campos acerca do elemento fundante de sua Paranavaí.

Ao mesmo tempo em que o povoado de Montóia é Sertão e assim determina os personagens, também é um lugar de passagem, lugar recém-criado (habitado) e que chama a atenção dos líderes do país. O lugar parece ser ao mesmo tempo mais promissor do país (de riquezas naturais sem igual, o que mais chamava a atenção naquele mundo) e o de maior descaso para com as regras civilizacionais, da boa conduta, de direitos e da libertação humana. Uma complexidade de elementos que enriquece a trama que é desenvolvida.

Na estrutura interna da narrativa, pontos significativos podem ser salientados. Partindo-se de considerações sobre as *personae* narradas, “Chão Bruto” possui como protagonistas “Zé Moça” e “Taúno”. O primeiro é um rapaz baiano que só pensa

em mulheres e em se dar bem por onde passa – assemelha-se à figura do “malandro” com seu “jeitinho” próprio de levar a vida. Ele vive na casa do antagonista, Coronel Manduca Bueno de Figueiredo, como agregado. Até que começa a realizar uma sucessão de golpes contra o coronel e é descoberto. É do tipo que sempre se dá bem, o oprimido levado pela inteligência e destreza nas suas estratégias de sobrevivência, alguém que rompe com a lógica de dominação na base da malícia, o tipo andradiano do “Herói sem caráter”. O outro protagonista possui menor participação na história, mas demonstra-se tão importante quanto o primeiro para os desdobramentos dos acontecimentos no lugar. Taúno é um dos trabalhadores migrantes que desde a chegada a Montóia percebe a trapaça entre o que foi combinado para seus trabalhos e o que se realiza. Com a chegada ao local, repleto de trabalho mal pago e degradante, exploração visceral num moinho de gente que era o lugar. Confabula a derrubada o Coronel Manduca com a ajuda de Zé Moça, assim consolidam uma revolução pela “Liberdade”, conforme o citado ao término do texto, quando os trabalhadores derrubam o déspota tomado por uma loucura autodestrutiva, afogado em seu poço de autoritarismo. O Antagonista, Coronel Manduca Bueno de Figueiredo<sup>27</sup>, é o déspota da região, alguém que é filiado ao poder nacional e personifica o poder oligárquico local. Manduca possui como características de comportamento o fato de ser excessivamente desconfiado de seus serviçais, de defender seus correligionários de nível federal ao extremo (um grande “bajulador”, num linguajar popular, do poder instituído) e de possuir práticas demagógicas onde discursa por um ideal de república, mas estranhamente passa a narrar a história agindo com descaso em relação aos interesses públicos e preocupado primeiramente consigo.

A narrativa começa com “o golpe do veado”: Zé Moça arranja um disfarce e engana Catirina (mulher de Manduca) dizendo que o coronel comprou um veado por trinta mil réis para uma suposta comemoração com a presença do Presidente Washington Luis:

- Zé Moça: Entonce, trintinha “aqui”.

---

<sup>27</sup> O sobrenome “de Figueiredo” de Manduca defronta-se com um contexto em que o Brasil possuía como presidente da república o militar João Batista de Oliveira Figueiredo.

- Catirina: trintinha o quê?  
- Zé Moça: Mil réis, sá dona Catirina.  
- Catirina: Trinta mil réis por bicho desse? Tu ta maluco homem!  
- Zé Moça: Mas qual, sá dona! Este é Cambuci gigante, desses que vareia que nem bala de jagunço! Veado Cambuci enribou cipó, cachorro bom que seja perdeia o faro! Coisa de Presidente, dona! Homem Wostão Luis é danado de caprichento... Coroné falou pra senhora?  
- Catirina: Por esse preço...  
Zé Moça: Veado Cambuci assobia no chama-chama do jacu que mistura tudo! A gente num sabeia se é jacu, veado ou onça pintada! Sabe como é: pia fino igual! Um perigo, sá dona! A gente ta lá naquele mundão caçando veado e... ba, topa com uma pintada! Desgraçou tudo, tem de cascar o pé no mato, senão, a onça caça o caçador! Desgraço tudo!<sup>28</sup>

E Zé Moça consegue vender o veado! O que ocasiona um grande problema na casa entre Catirina e o Coronel. Numa das falas, a personagem exclama que trinta mil réis seriam o suficiente para suprir a casa por um ano de comida! Manduca fica possesso com a inépcia da mulher.

No decorrer da história, Manduca pede a seus capangas que persigam vários suspeitos do golpe. Zé Moça fica presente às inspeções dos suspeitos, já sem disfarce em seu papel cotidiano de trabalhador doméstico, e sem nenhum pudor, realiza investidas até em Catirina. Manduca percebe o assédio sobre sua mulher e pressiona o rapaz ameaçando-o ao dizer “te cuida, ximango!”<sup>29</sup>. O sanguinário coronel pressiona a todos para

<sup>28</sup> CAMPOS, Paulo. **O Diabo e o Homem na Brasileira**, op. cit., p. 14-15. O destaque de Campos para o detalhe descritivo, comprovado pelo excerto anterior, corresponde a seu estilo de escrita. Envolvente sem expirar a simplicidade da representação do homem sertanejo, o autor revela que considera Guimarães Rosa (1908-1967) como o maior escritor de todos os tempos (in ARIOCH, David. “David Ariocho: jornalismo cultural”, Paranavaí, jun 2010. Disponível em: <<http://www.davidarioch.wordpress.com>>. Acesso em: 27 dez 2011.

<sup>29</sup> Em CAMPOS, Paulo. **O Diabo e o Homem na Brasileira**, op. cit., p. 23. Cabem aqui alguns esclarecimentos. O vocábulo se repete no texto com Taúno repudiando uma agressão de um dos capangas de Manduca: “Então mata logo, ximanguieiro!” (idem, 35). Não conseguimos compreender o seu uso, pois os personagens são nordestinos e o termo refere-se a uma luta ocorrida no sul do Brasil entre Maragatos e Chimangos - a Revolução de 1923 (PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.). Tudo indica que esse equívoco histórico é mais um dos vários constantes no texto. Dentre eles, destacamos: a denominação de “Integralismo” para o movimento liderado por Julio Prestes, sendo em verdade o nome do partido da extrema-direita brasileira liderada por Plínio Salgado (Ação Integralista Brasileira); o anacronismo contido numa passagem do texto (Ibidem, p. 32) em que se diz que os trabalhadores realizavam um acerto para receberem

encontrar o bandido, entretanto, possui outra grande preocupação no momento: a situação política do país. Manduca reage contra o padre pelos seus sermões que incitam a população a questionar o eleito Julio Prestes e o religioso chama Washington Luis de “homem pedante, impulsivo, que nunca agradou”<sup>30</sup>. Invoca dessa maneira a ira no coronel, pois esse ajudou a eleição de Julio Prestes.

Identifica-se, por meio da passagem anterior, mais uma correlação contextual entre Campos e seu tempo: ao largo da década de 1970, o período de criação do texto, presencia-se a mobilização de um forte movimento religioso-político na luta contra a ditadura – a Teologia da Libertação, em que religiosos questionam uma ditadura “pedante”, “impulsiva” e que “nunca agradou”.

As desavenças de Coronel Manduca na narrativa aderem a uma curva acentuada para baixo (no quesito de relações sociais em Montóia) após as torturas aplicadas para se descobrir quem deu o golpe em Catirina, após a pressão sobre o Padre local e depois de um imbróglie com trabalhadores retirantes

---

um lote de terras pelo trabalho realizado em dois anos (isso nunca aconteceu, pelo menos nas décadas de 1920 e 1930); Diz um personagem, motorista (Idem, p. 29), que passava “lá por Londrina...”, mas não existia aquela cidade no período (e muito menos uma estrada entre a região noroeste e Londrina); havia apenas visitas esporádicas de uma paróquia itinerante, portanto não havia uma paróquia composta de padre como a existente no texto de Campos; não há indícios do suposto aproveitamento ou “fabricação” viúvas; fala-se de uma suposta “cidade nascendo” (idem, p. 32), mas existia apenas uma fazenda com extensa colônia de trabalhadores; fala-se de “Vila Montóia”, mas “Montóia” era somente o nome do distrito de paz da Comarca de Tibagy (podemos afirmar, *por hora*, a denominação de “Fazenda Ivaí”). Não obstante das contra-informações transcritas por Campos, discordamos de sua interpretação – historiograficamente – de que na região houve um movimento armado de resistência à Revolução de 1930 ou que houve algum tipo de massacre (além do inescrupuloso perpetrado aos nativos, indígenas e caipiras, moradores da região antes da reocupação da empresa Cia. Braviaco) realizado por alguma força militar ou paramilitar; não concordamos que tenha havido na região alguma espécie de “Coronel”, no sentido *stricto*, representante de um poder político aos moldes do “coronelismo” desenvolvido pelas oligarquias regionais brasileiras (no período da Cia. Braviaco, houve, sim, uma empresa capitalista – transnacional – que visava explorar uma grande propriedade por meio da monocultura cafeeira, com os métodos de trabalho mais suspeitos e grosseiros, isto sim, pertencentes ao capitalismo “sertanejo”), talvez o autor esteja traçando um paralelo – assim espero, pois muito produtivo – entre o Coronel Manduca e uma figura bastante autoritária que viveu em Paranavaí (mas em outro período, meados da década de 1930 até a década de 1960): Capitão Telmo Ribeiro (Ibidem, TOMAZI, N. D. **Norte do Paraná: histórias e fantasmagorias**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2000.)

<sup>30</sup> CAMPOS, op. cit., p. 24.

recém-chegados (que se dizem traidos por não ser cumprido o acordado desde suas saídas do nordeste<sup>31</sup>). A *performance* desempenhada por Campos tende a por o antagonista em quedalivre em seus relacionamentos daí pra frente. Zé Moça passa a apoiar uma insurreição tramada por Taúno; apenas os capangas do coronel e Catirina continuam fiéis a ele. A lógica do personagem ruma ao impacto com os trabalhadores explorados e o desenvolvimento da *performance* do autore a do leitor, que espera que os encaminhamentos da história a levem à justiça, dão-se de modo latente com se a opressão levasse à decadência, à loucura. A opressão como liminaridade entre a sanidade e a demência.

A narrativa denota uma história quase doentia em seu andamento, como se os absurdos e abusos cometidos por Manduca (assassinatos como maneira recorrente e natural de resolver os problemas com o dissenso, os contrários, os discordantes). Em certa passagem, o Coronel e “Medonho” – um de seus capangas – tornam uma mulher chamada “Floribunda” viúva, assassinando o seu marido. Motivo: como existiam poucas mulheres no povoado, era uma maneira de aumentar as opções<sup>32</sup>. A perversidade clara desta ação do personagem leva à violência desde a questão de dominação econômica e social à de gênero.

O autor ainda insere algo de pitoresco no desenvolvimento da ópera, com a presença de um macumbeiro denominado “Santo”. Este é recebido pelo coronel, que apela para uma resolução do problema na capital, por meio de uma bênção a Washington Luís e um “lançamento de pragas” em Getúlio Vargas. Para tanto, evoca a todos os Orixás a sua fé pela espada de São Jorge e por todos os males que possam atingir Vargas (fala-se de “cansaço, tifo, sífilis, maleita, [...] cancro, lepra<sup>33</sup>), ademais Cel. Manduca roga uma resposta sobre o caloteiro do veado, a única resposta é que este “trabalha aqui” (na casa de Manduca). Esta inserção de personagem indica que uma figura *liminar*, entre os demais agentes na narrativa, evidencia a necessidade de alguém com acesso a forças sobrenaturais e

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 28-36

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 47.

detentor da estereotipia “anormal” para ditar a resolução de problemas em uma sociedade conflituosa e violenta.

O elemento mágico aparece nesse instante de leitura do texto. Assim como em Mauss<sup>34</sup>, a magia está presente em “Chão Bruto” enquanto prática ritual rústica contido por representações e atos, um simbolismo que apela a um espírito (no caso, chamado de Maria Conceição Bueno, provavelmente mãe de Manduca) e busca uma realização ao praticante de seus fins pela corrente mística<sup>35</sup>. O final do ritual é tragicômico: o mágico, “Santo”, é um homossexual e se encanta por um dos capangas de Manduca chamado “Setemorte”, muito bravo e intolerante, e sai correndo atrás dele proferindo palavras como “minha flor”, “ai que lindeza”, “eu me mato!”<sup>36</sup>. Os vocábulos proferidos por Santo não condizem com o período em que a trama se passa, correspondendo ao uso de Campos de uma referência simbólica do período de elaboração de “Chão Bruto” e que transmitem a clara impressão de serem atrativos sarcásticos aos leitores do texto e público do teatro.

O final de “Santo” é o seu assassinato viabilizado por “Setemorte”. O fim daquele que transgride o padrão moral em “Vila Montóia” é o seu extermínio. Contudo, não de um modo generalizadamente condescendente: quando o Coronel ficou sabendo do feito de seu capanga, revoltou-se:

- Coronel (rindo): Garfeou o Santo? Toma vergonha, Setemorte.
- Cagafofo: E ele garfeiafemado, siô? Porisso que...
- Setemorte: Sai de mim, roncoio.
- Coronel: E num andou não?
- Setemorte: Andei foi com ele pra cova!
- Coronel (estala os olhos): O quê? Oê... oê num é besta, homem.
- Setemorte: Por riba de mim, não! Veja lá, coronel... senhor tolerava gracinha de safadeza no meio de todo mundo? Guentei o

<sup>34</sup> MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

<sup>35</sup> Em certa passagem, pode-se contrapor a religião à magia na fala do Coronel (CAMPOS, op. cit., p. 82): “O Imperador da república de Montóia, em uso das atribuições que lhe são conferidas, resolve, por maioria de sua decisão, exilar por tempo indeterminado o Padre, esse monte de merda, essa bosta de Cristo, que só não ganha um tiro no meio dos chifres, por via de safadamente ser... representante de Deus!”. Percebemos que enquanto há uma valorização espiritual, ela é buscada pelos elementos mágicos e não institucionalizados.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 48

que pude, matei. Matei matado mesmo: treis carga de quanrenta e cinco bem no meio do zóio.

- Coronel: Matou o Santo? Justo agora que ele tava arrumando? Justo agora... peguem esse desgraçado!

(Os jagunços seguram Setemorte.)

- Setemorte: mas, Coronel...

- Coronel: Bota essa desgraça amarrada numa árvore e deixa lá secando, morrendo...<sup>37</sup>.

Bela expressão de uma resolução de conflito não linear, em que duas opiniões sobre o ato de repelir a sujeira como recurso prático àqueles que se veem dentro de uma ordem normal desestabilizada<sup>38</sup> são conflitantes. Manduca via Santo como um “assessor metafísico”; Setemorte como uma ameaça moral: o que se inicia com a intrincada presença de elementos impuros, o ato de “praguejar” um adversário por meio de entidades e qualificações negativas (doenças e morte) na tarefa mágica de “Santo”, passa pela definição de uma sexualidade avessa aos princípios morais médios e normais – e reconhecidos socialmente enquanto *tabu* (a homossexualidade) –, desemboca na “solução final”, na destruição daquele que é a representação do perigo para uma ordem estabelecida.

Ao que corresponde a elementos estéticos atrativos aos leitores, percebe-se o apelo cômico reiterado em passagens da obra. Como exemplo: *Zé Moça*, após golpear Manduca com a venda do veado, com muita proeza, consegue-o de volta. A estratégia prática na abordagem foi do mesmo modelo: disfarçado, conversou bastante com Catirina, convenceu-a de que o Cel. recebeu o dinheiro a que lhe correspondia e pegou o animal de volta<sup>39</sup>. Ao final, o bicho foi aproveitado numa tremenda confraternização dos insurgentes de Montóia. Campos vaidos extremos da comédia aos pontos máximos da tragédia.

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 53-54.

<sup>38</sup> DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>39</sup> Este espaço é bastante estreito para uma transcrição completa de tal passagem, todavia clamamos para a imaginação. *Zé Moça*, enquanto aparente figura boba e inofensiva, consegue envolver com invenções – as mais absurdas – de que deveria receber o dinheiro de volta.

Enquanto existe piada sobre os costumes bizarros de alguns personagens, sobre as situações engraçadas de apuros ou de gozação entre os personagens, com trocadilhos exagerados, inusitados e providenciais, também há situações que – efetivadas em realidade – não economizam na dramaticidade. Numa passagem:

- Coronel (animado): pois, pra dizer a verdade, eu matei foi muita gente! Semana passada mesmo, acabei com uma família inteira! O mais novo ainda tava no berço, balangando de barriga cheia. Lembro como se fosse agora. O bicho destampou a gritar, então eu cheguei assim, encostei o cano da carabina, ele veio com o dedinho e eu aper...<sup>40</sup>.

Paulo Campos estremece quem tem acesso a esta passagem. O apelo é interessante: intervenção, tensionamento da memória de um passado (com exageros que acentuam a dramaticidade) e sensibilização com quem toma contato com ele. O impacto é certo e diante dessa performance, não há dúvidas: o vilão deve ser destruído.

### Um “Chão Bruto” em nome dos oprimidos

Para seguir a minha diacronia analítica neste texto, designo desde aqui os rumos finais da narrativa. Em movimento de desfecho, desencadeiam-se os acontecimentos referentes a uma confraternização entre os subversivos do local. O veado provindo do golpe de Zé Moça foi comemorado em meio a um baile embalado por música e pela alegria da união entre a classe trabalhadora<sup>41</sup>. Até que uma abordagem de jagunços do Coronel que adentram o ambiente e descobrem, enfim, o traidor – aquele que estava energizando o movimento contrário à liderança de Manduca – o mocinho-malandro Zé Moça.

No seguimento da narrativa, Coronel Manduca aufere o ápice de sua demagogia travestida de loucura: resolve proclamar a independência de Montóia. O povoado passa a ser tratado como pátria pelo antagonista: “[...] faço minhas leis, minha vingança, minha pátria, porque não? Viro governo, rei,

---

<sup>40</sup> CAMPOS, op. cit., p. 58.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 67.

imperador...! Pelos ossos de Napoleão, porque não posso ter um país só pra mim? Afinal, gozo de boa posição”<sup>42</sup>. A clareza das palavras anteriores não deixa margem: Coronel quer mesmo alimentar seu Ego de poder numa jogada em busca de independência política.

A ruptura política de Montóia e emocional de Manduca acompanham a lógica dos afetos, presentes na experiência, que transcendem a racionalidade na tomada de decisão de um déspota. Um acontecimento que corrobora com esta premissa decorre de uma conversa entre alguns moradores do local. O assunto é uma suposta desonra que Taúno “provocou” em Manduca. Ele fica atordoado com o falatório e exige que Catirina fale a todo instante, para ele não esquecer, que “Taúno lhe desonrou”. Ato que acirra a ira e a demência no antagonista, numa sequência de práticas dos personagens descritas por autor que desestabilizam, desnorteiam e esfalfam os leitores. O sentimento de angústia emana das palavras do *performer*, com uma sonoridade semelhante a um mantra, cuja intenção seria abastecer a ira que motivaria a destruição de Taúno.

Ao seguir, nesta roda-viva fonética explicitadora da desonra, Manduca declara a independência de Montóia numa série de falas contraditórias que compreendem a demagogia do poderoso, afinada pelo tom de loucura e expressiva, da volubilidade de interesses presentes na utilização da linguagem pelo vilão. Noutras palavras, atesta-se desta maneira que Manduca fala aquilo que convém, no intuito de manipular os acontecimentos a partir de seus interesses, como se a violência fosse relativa aos que a pratica. Ponto importante por ser marcante ao longo do texto. Numa passagem Manduca reprime um jagunço chamado “Socata”: “[...] matando trabalhador, matando meu povo, Socata?”<sup>43</sup>. Ora, quantos não foram mortos por Manduca inescrupulosamente? Em outra etapa da narrativa<sup>44</sup>, o Coronel repreende o motorista que traz os trabalhadores do nordeste, quando este diz que é só matar um peão que seja casado para que haja mulheres disponíveis. Manduca reage dizendo que Montóia é terra de lei, e que ele não diga coisa dessas! Momentos depois,

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 29-36.

Manduca prendeu “Florisbunda” numa sala e mandou matar seu marido. Antes do episódio da Independência, ele fala em ser imperador e rei, e no momento da proclamação, diz que quer construir a “República de Montóia” tendo como referencial moral os “ossos de Napoleão”. Contradições que exprimem um político intrigante<sup>45</sup>.

O dito “Imperador de Montóia”, que se autodenominava “Alteza” da “República”, passa a nomear seus ministros e encontra muita dificuldade, ao modo que seus capangas de confiança são incapazes de exercerem violência sem o comando operativo do “imperador”, enquanto a população em massa desaprova a liderança de Manduca (e quer derrubá-lo). Como diz o padre: “[...] o povo dele [dos revoltosos pró-Taúno] está armado. Como proclamar independência em beira de conflito interno? Como proclamar independência sem resolver os problemas de base”<sup>46</sup>. A atitude de Manduca, que parece doidice, ao fundo, remete exatamente ao período militar brasileiro, em que Campos viveu nos anos de autoria do texto, e sob latência, esse tempo se manifesta no escrito do autor.

No contexto político de construção de “Chão Bruto”, há resistência a um regime opressor e sem adesão que na década de 1970, por exemplo, alterou o formato de representação para o legislativo após as eleições realizadas, sendo que a oposição alcançou maciça representação pelo formato anteriormente proposto. Destarte, revela-se o demonstrativo de diversos elementos congruentes entre a política no contexto histórico nacional de Campos e a constatada em sua obra. Trata-se de grande anacronismo histórico (Historiograficamente é repudiável), todavia é o *excelente* anacronismo no exercício estético-literário e antropológico que promove a profundidade reflexiva da obra do

---

<sup>45</sup> Outros exemplos de como o Coronel se contradiz, por meio de sua demagogia, e que possui interesses bastante práticos e manipuláveis com seus supostos “surtos”. Em determinada passagem (idem, p. 84), Manduca chega a dizer: “Meu governo é sem violência! Quero paz e tranquilidade para todos! Nossa terra há de ser produção, trabalho e seriedade!”. Em outra (idem, p. 80) ele não titubeia em exclamar que “Getúlio ainda não sabe a fera que arrumou por inimigo! Boto a cachorrada em cima dele, boto meu exército! Adversário vivo é que não vai ficar, isso não! Depois a gente restitui o Prestes no poder, que foi eleito pra governar não por sujeira de levantar, mas pelo voto secreto do povo, e daí vamos viver como manda a igreja, na paz de Deus!”.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 75.

autor. Entre a Vila Montóia e a ditadura civil-militar brasileira dos 1970, há uma similitude de negação da política enquanto instância para a resolução dos conflitos, combinada à prática de violência física para a eliminação dos oponentes.

Ao fim, Zé Moça aparece na casa de Manduca. Logo, ele é pego e leva uma surra até no que o Coronel compreende que há uma transformação do herói em uma casca de peroba pela intensidade das pancadas (e o rapaz baiano mais uma vez ganhou, em verdade a casca serviu para proteger suas costas das pancadas do Coronel e, quando foge, abandona-a no local da surra). No auge de sua loucura, o Coronel Manduca pensava unicamente em consolidar sua “República” – com duplas aspas! – e elegeu a casca de peroba como sua bandeira. A referida casca – de árvore nativa e que representa o período de expansão pioneira na região, na figura do desbravador mateiro que derruba o perobal para abrir a “civilização” – servia como duplo símbolo de dominação: da vitória do cel. sobre o malandro, um pobre homem que conseguia trapacear o poço de poder que era aquele; o seu hasteio num mastro simbolizavatambém a resistência ao governo central do Brasil, nas mãos de Getúlio Vargas.

A insustentabilidade da dominação forçosa não é capaz de superar os problemas internos, os “de base”, como definiu o Padre de “Chão Bruto”, e a libertação do povoado proto-paranavaense na história de Campos se deu por meio de levante popular. Os oprimidos, liderados por Taúno, acionam o gatilho da transformação no povoado. No ponto máximo de seu ocaso, o Coronel Manduca vê seu capanga “Cagafogo” destruir a casca que acredita ser Zé Moça. Mas ela era a síntese de sua luta e poder, o sentido de sua existência (a reificação – pela força – de um indivíduo transgressor em casca, a maior demonstração de seu poder). Eis como desfecho dramático um rito de saída, em que combinado ao rito de iniciação, o momento onde Zé Moça passa de empregado e amigo da casa a golpista e traidor, chegue-se ao encerramento de um ciclo de vida para o tirano do sertão imaginário de Paulo Campos: que pensava dominar todos estritamente pela sua força; que tinha convicções egocêntricas de que era o maior de todos os homens, poderoso e irresistível; que acreditava ser a servidão a si algo natural, correspondente meramente às suas vontades e gostos:

- Coronel (olha com desdém): Ah, traidores! Mas todos vão se lembrar de mim, todos! Até a História! Até você vai se lembrar de mim, Zé Moça (pega a casca e vai ajuntando pedaços)<sup>47</sup>.

### As versões amalgamadas da história de um povo

Paulo Campos reconstitui a história de Paranavaí, repara suas injustiças e elabora um ideal de redefinição do que “deveria ser”. No mesmo embalo, apesar de atrelado aos vários anacronismos e equívocos informacionais inaceitáveis perante a crítica historiográfica, há nele uma produção de uma versão crítica dos acontecimentos. Não houve conquista dos trabalhadores (no dizer de uma “revolução socialista”); não houve ruptura com uma dominação atroz – que naquele período não se tratou de um poder personalista cruel, mas de uma empresa transnacional poderosa que tutelou (à força, ou não) a vida de milhares de pessoas. O que deve fundamentalmente ser considerado em “Chão Bruto” é a beleza da construção estética, que é crítica, pois eleva a luta dos subalternos como implicação construtiva da liberdade, e as implicações das leituras de pessoas comuns (viventes paranavaenses) nas versões que essas pessoas construíram sobre as origens da localidade e da região.

A riqueza de tal narrativa é encontrada pela tensão entre os *performers*, personagens, e os limites opressores socioestruturais de contexto fictício de colonização centralizada numa suposta civilização de um lugar ermo. Em outras palavras, a demonstração do autor de como os trabalhadores oprimidos rompem com a forma de dominação autoritária de Manduca, em busca da melhora de condições sociais para os ditos oprimidos. Isso se efetiva com essa identificação do autor com o subalterno, simbolicamente representado na narrativa, entretanto real se observados em qualquer passeio pelas ruas na cidade de Paranavaí<sup>48</sup>, e do modo como há uma “lição de moral” que enaltece o

---

<sup>47</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>48</sup> E isso é uma tendência em Paranavaí. Não digo que por causa ou consequência do texto de Campos, mas que *ipso facto* é uma tendência real na sociedade local. A importância simbólica do “Negão do Suruqua” à produção artística local demonstra isso: a afeição com o que é marginal, que passa por sofrimentos e dificuldades, todavia é simpático, que externa ares de simplicidade, de bondade, de ingenuidade e valores concebidos pelo despreendimento, pela honestidade e pela solidariedade. É o que os indivíduos pensam sobre o seu

papel dos “revolucionários” locais (como se o povo tivesse a força para derrubar o tirano que dominava a primeira etapa histórica de Paranavaí).

Estar à margem pode ser a regra, assim como o ponderado por Benjamin, então é necessário construir-se o conhecimento histórico sobre esses combatentes oprimidos, *os à margem*<sup>49</sup>, os trabalhadores que investiram suas vidas na frente pioneira local. Campos assim o faz, protagonizando aqueles que sofreram. O discurso final de Taúno enaltece isto:

Meu povo, a conquista não é o que vimos! Não é a morte nem a vitória em despecho sangrento! A conquista se faz com a terra, derrubando o mato, removendo os vícios e semeando a vida! Só que, às vezes, para se chegar à terra é preciso antes mostrar a força, é preciso antes matar, é preciso até mesmo morrer! Mas não morrendo com a boca envelhecida, mas não morrendo com os braços atados e combalidos! Não! Morrendo um por todos e todos por um! Pois é unido que se trabalha, unido se reza, unido se vence! Por isso o meu grito foi de guerra, por isso o meu grito foi de rebelião! O povo bem precisa da fúria para saber da força! E a gente se uniu e a gente estufou o peito e fez fortes os fracos! O poder é isso! Não que o massacre seja poder, a imposição seja poder, nem a vitória em si nem a conquista. Poder é a liberdade que se tem de andar, de correr, de falar sem medo! Poder é a liberdade que se tem de plantar e colher!<sup>50</sup>

A percepção de que esta versão histórica produzida por Campos seja influente dentre as concepções referentes à origem local é levada em conta por meio da observação das esferas do cotidiano e do senso comum elaborados localmente. Para efetuar esta observação, parti do entendimento de que a realidade é socialmente construída por meio de interações entre os sujeitos sociais e que os conhecimentos provenientes das vivências destes (e fundadores da realidade) são situados subjetiva e objetivamente nas corriqueiras práticas sociais que os distribuem<sup>51</sup>.

---

povo: que é bom, acolhedor e solidário em sua localidade. Paranavaí tem esses sentimentos esperançosos em sua *arte* e em sua *vida*, que são faces de um mesmo processo.

<sup>49</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 228.

<sup>50</sup> CAMPOS, op. cit., p. 86

<sup>51</sup> BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**: um livro sobre sociologia do conhecimento. Lisboa: Dinalivro, 1999.

Outrossim, a memória referente às origens de Paranavaí e região, elaborada socialmente, pode ser analisada por meio do senso comum circulante no cotidiano da cidade. Para isto, empenhei uma tarefa afeita à sociologia do conhecimento e coletei dados entre a população local por meio de observações e interações cotidianas, num exercício etnográfico que elaborou um texto, um *fictio*<sup>52</sup>, em um caderno de campo com base no *olhare* no *ouvir* intersubjetivados em campo<sup>53</sup>. Em outras palavras, desempenhei pelas ruas de Paranavaí uma interpretação (e análise qualitativa) de como a memória coletiva revela-se enquanto conhecimento histórico presente no senso comum de um povo, entre conversas em bares, padarias, clubes sociais, na cantina da FAFIPA<sup>54</sup> e em praça pública.

Nas amostras coletadas, pude encontrar vários detalhes de invenções socialmente elaboradas, entretanto, com elementos pertencentes à literatura e ao teatro de Campos. Entre conversas com um público universitário, frequentador de teatro e declaradamente leitor da obra de Campos, explicita-se um discurso enviesado por elementos difundidos por Campos. Observem alguns fragmentos de falas a esta pesquisa e os grifos identificadores de termos presentes na obra de Campos:

“o distrito de vila Montóia possuía milhares de pessoas! Esta é a verdadeira raiz de Paranavaí!” [fala de uma aluna do terceiro ano do curso de História da FAFIPA]; “teve a vinda do pioneiro, de São Paulo, de Catarino [advindo de Santa Catarina], com venda de terra do estado, mas antes teve uma época de exploração de modo de coronel, né, modo antigo. Eu não tava aqui ainda” [fala de um produtor rural pioneiro]; “Paranavaí sempre foi violenta, no tempo dos antigo teve assassinato por causa de política, diz meu pai. Que a gente sabe mesmo é da presença de uma Companhia que teve problema com presidente e tudo, por causa de terra, e aí mataram de gente e tudo” [fala de um servidor público cujos pais são pioneiros]; “ah, falam que tinha muito tiro, muita morte, com pau de arara de nordestinos vindo pra cá, por São Paulo, pra ganhar a vida e poder ter as suas coisas” [fala de um estudante de Marketing]; “não devia ser fácil, até porque formar quase que uma cidade com tanta gente e no meio do nada

<sup>52</sup> GEERTZ, op. cit.

<sup>53</sup> CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

<sup>54</sup> Faculdade Estadual de Educação, Ciências e Letras de Paranavaí.

e brigando com autoridade, é duro” [fala de um professor de Paranavaí].

Os grifos na passagem anterior são passíveis de demonstração da influência qualitativa da obra de Campos na memória local. Analiticamente, é possível estabelecer a classificação de três elementos comuns entre a narrativa do referido autor e as concepções das origens históricas de Paranavaí: 1) a violência entre os residentes locais; 2) a luta política pela terra; 3) o início de um processo de migração e urbanização local.

A começar pelo primeiro aspecto: a violência na proto-Paranavaí, bem como a maneira de exprimir as experiências de personagens fictícios em uma sociabilidade agressivamente constituída pela banalização da morte, presente em “Chão Bruto”, observei que a versão da origem local difundida no senso comum tende a ser objetivada no mesmo sentido. Ou seja, há um reconhecimento de que no passado, a superioridade no local se fazia por meio da potência física e do desrespeito ao que concerne à normatização na presença do Estado e à justiça institucionalizada. Os direitos eram vistos como suprimidos e um autoritarismo personalista (até mesmo com referência a um “coronel” visto não com naturalidade e sim com estranheza, exposta numa “careta” de um dos que comenta sobre o assunto) está presente no controle e produção da violência nas falas de entrevistados.

No segundo ponto, atentei para as noções criadas em torno da política local e as interfaces “Chão Bruto”/senso comum. Compreendi, dos entendimentos sobre as origens do local, que havia um autêntico interesse por trás da política de colonização: o domínio sobre a propriedade da terra. Por meio dela é que se estabelecia o jogo de interesses em que participavam tanto agentes do governo federal quanto lideranças locais (numa palavra comum entre Campos e os entrevistados, mais uma vez: a figura do coronel que mandava no local). No domínio político da região, aparece em “Chão Bruto” um coronel que impõe sua força sob os auspícios do governo de Washington Luís (até que isso se volatiliza, com a chegada de Getúlio Vargas), assim como surge, nos discursos de moradores locais, a explicação de que um coronel ou uma companhia veio “explorar” a região. Por trás

de ambos os entendimentos da política para o local, encontra-se a presença do interesse por enriquecimento pela terra.

A terceira afinidade de explicação das versões presentes nos discursos orais e na literatura de Campos está no movimento populacional e na sua finalidade. Apesar de não serem coincidentes com a real proposta da Braviaco (que seria a de estabelecer uma grande fazenda de café, segundo Alcântara<sup>55</sup>), o texto “Chão Bruto” e os relatos orais referem-se a um passado em volta de uma vila – ou ao menos a um ambiente de características urbanas, com estabelecimentos comerciais, pessoas circulando livremente e vizinhança estabelecida. Por não ser perceptível, em ambas as versões, a existência de um ambiente voltado ao de uma fazenda autocrática e rigidamente centralizada, pode-se inferir que se encontra no referido imaginário uma noção de colonização que mistura dois cenários distintos, aos moldes também da que veio a ocorrer nos anos seguintes (décadas de 1940 e 1950), em que o estado do Paraná promoveu a negociação de terras e o estabelecimento *ipsofacto* de Paranavaí.

O objetivo desta breve análise da significação de linguagem exprimida, de caráter qualitativo e impessoal, é demonstrar alguns termos identificadores entre a fala do cotidiano e a obra de Campos. Não se trata de entender uma provável causalidade do texto literário-teatral “Chão Bruto” na formação de concepções acerca das origens locais, como tampouco a de demonstrar com fidedigna capacidade o modo como a história é entendida pela maioria ou por todos os paranavaenses de todos os estratos sociais, mas de relacionar a obra do referido com as representações criadas a respeito do assunto. Inegavelmente, Campos é alguém que conseguiu sistematizar na literatura e no teatro as suas experiências e compreensões sobre o local. Por isso, deve ser visto como um compilador de conhecimentos que adquiriram em sua obra um *poder simbólico*<sup>56</sup> peculiar, gozando de um status privilegiado no campo de disputas relativas às versões históricas das origens de Paranavaí: com poucas

---

<sup>55</sup> ALCANTARA, José Carlos. **Política Local** (um estudo de caso: Paranavaí 1952-1982). Maringá: Clichetec, 1987.

<sup>56</sup> BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989, p. 7-15.

versões em sua concorrência<sup>57</sup>, por meio de um *capital simbólico* adquirido em suas peças de teatro e livros e do seu *habitus* que articula a sua própria trajetória às origens locais (munido de um *capital social* relevante por possuir família originária em Paranavaí). Campos é o intelectual que melhor consegue reproduzir sua versão história das origens de Paranavaí para uma memória coletiva construída socialmente.

### **A modo de conclusão: à baila na diacronia de uma reparação histórica**

Para finalizar, percebe-se em conclusão que literatura e história misturam-se em Paranavaí, e que isso proporciona uma relativa conscientização no constructo de uma memória coletiva, a respeito da violência com que foi conduzido o processo de colonização local.

Por possuir uma versão sistematizada teatral e literariamente, Campos possui certa influência na *formação de opinião* da *memória local* enquanto um constructo social. Isso justifica a importância de se estudar textos de literatos (quase que memorialistas) que pontilham o interior brasileiro. Certamente, uma interpretação da história feita em termos eminentemente ficcionais possui uma grande influência sobre o que as pessoas pensam a respeito de seu passado (conforme visto aqui que a peça “Chão Bruto” pode denotar a originária região, para algumas pessoas, como “ela realmente foi” e penetrar o senso comum que se apropria da criação literário-teatral para organizar os conhecimentos a respeito da origem local). Devem ser enaltecidos trabalhos de pesquisadores acadêmicos de áreas historiográficas que objetivam a realização de estudos sobre o local, de modo que no Brasil (muitas vezes), há o interesse de elites locais em não explicitar suas ações passadas, revelação tácita de culpa pelo descalabro fundiário que persiste até hoje em

---

<sup>57</sup> O grande estudo historiográfico de Paranavaí, o seu “clássico” tanto pela qualidade quanto pelo pioneirismo, continua sendo o trabalho de José Carlos Alcantara (ALCANTARA, op. cit.

litígios no processo de reforma agrária, como em Paranavaí<sup>58</sup>, ou até mesmo alguma ficcionalidade em elucubrações da memória popular que podem ser descobertas (e esta é a melhor definição) pela historiografia. Portanto, conhecer uma obra marginal no setor literário brasileiro e as suas compreensões pelo senso comum proporciona aos estudiosos de histórias e culturas locais mais um dentre os vários acessos ao conhecimento acerca disso. Como neste texto, pode ser uma maneira de descobrir algo sobre a autopercepção de algumas populações.

Pelo conteúdo da obra “Chão Bruto”, percebe-se que o seu desfecho narrativo equivale ao passado e às *experiências individual* (de Campos) e *coletiva de uma cultura local* que possui uma peculiaridade fundamental: ao produzir um texto que revisa o passado por meio de elementos tragicômicos, Campos explicita o quão *violento* (físico e simbolicamente) foi o processo de re-povoamento de Paranavaí e região, mesmo que ele não se dê por meio de uma tentativa rigorosamente fidedigna de explicar o passado. Não que ele seja causador de uma versão, e sim que por meio do invólucro de experiências contidas na obra de Campos, há um processo de *indução* a uma apreensão da suposta história de Paranavaí. Desse modo, passa a ser significativo que o conteúdo em “Chão Bruto” explica e ressalta que somente na luta os oprimidos alcançaram (ou alcançariam) uma superação do autoritarismo personalista de quem detinha (ou detém) o poder. Isso foi apreendido fora das linhas escritas por Campos, de maneiras que as experiências dos personagens fictícios, dele mesmo e dos seus leitores se entrecruzassem num ponto comum: uma relativa consciência de que houve violência e que há injustiças históricas no passado paranavaense.

**Resumo:** O presente artigo é dividido em duas partes mui díspares, mesmo que complementares. A primeira é constituída por uma densa e extensa descrição e análise, sob curso diacrônico, da obra “Chão Bruto” de Paulo Campos e do conjunto de *experiências* sócio-históricas que envolvem as performances de quem produziu o texto,

---

<sup>58</sup> CMI BRASIL. “Dr. Rosinha vê terrorismo em Guairaçá (PR) e cobra ação contra milícias”, abr 2009. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2009/04/445549.shtml>>. Acesso em: 27 dez 2011.

de quem o leu e dos sujeitos/personagens que surgem no desenrolar narrativo. Nota-se que os contextos históricos de enredo intratextual (um suposto processo de colonização da região de Paranavaí-PR) e do vivido pelo autor (os anos de ditadura civil-militar brasileira) misturam-se numa proposta de retomada de uma história das origens locais em que, numa versão bastante pessoal, os oprimidos fizeram justiça perante os desmandos autoritários de certo coronel. No segundo momento, de um modo analítico-sincrônico, descobrem-se as implicações da narrativa de Chão Bruto para o senso comum sobre as origens de Paranavaí. Assim, percebe-se a relevância de um texto literário para que um povo construa a sua própria história. Ao fim, chega-se à conclusão de que literatura e história misturam-se em Paranavaí, e que isso proporciona uma relativa conscientização, no constructo de uma memória coletiva, a respeito da violência com que foi conduzido o processo de colonização local.

**Palavras-chave:** Narrativa Performática. Paulo Campos. História de Paranavaí. Memória local.

**Abstract:** The present article is divided in two very different parts, even though they complement each other. The first one is formed by a dense and extensive description and diachronic analysis of the work “Chão Bruto” (Uncultivated Soil), by Paulo Campos, and of the set of socio-historical experiences that involves the performances of its author, of its readers and of the subjects/characters that appear along the narrative. It is noted that the historical contexts of the “intratextual” plot (a presumed colonization process of the region of Paranavaí, state of Paraná, Brazil) and the author’s lifetime (the Brazilian civil-military dictatorship era) blend in a proposition of recapturing a history of the local origins in which, in a very personal version, the oppressed people sought justice against the authoritarian excesses of a certain colonel. In the second part, our work unveils, through a synchronic analysis, the implications of the narrative of “Chão Bruto” in the developing of a common sense about the origins of Paranavaí, therefore revealing the relevance of a literary text in the creation of a people’s own history. Finally, we conclude that literature and history are blended in Paranavaí, and that this provides a relative awareness, in the construction of a collective memory, about the violent way in which the process of colonization was conducted in the region.

Victor Garcia Miranda

**Keywords:** Performative narrative. Paulo Campos. History of Paranavai. Local Memory.

Artigo recebido em 01/04/2012

Artigo aprovado para publicação em 11/06/2012