

**ESTADO DE MATO GROSSO  
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**CLÁUDIO MÁRCIO DA SILVA**

**DIMENSÕES DO SERTÃO EM ERA UM POAIEIRO DE ALFREDO MARIEN**

Tangará da Serra – MT  
2013

**CLÁUDIO MÁRCIO DA SILVA**

**DIMENSÕES DO SERTÃO EM ERA UM POAIEIRO DE ALFREDO MARIEN**

**ORIENTADOR: Dr. Aroldo José Abreu Pinto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto.

Tangará da Serra  
2013

**CLÁUDIO MÁRCIO DA SILVA**

**DIMENSÕES DO SERTÃO EM ERA UM POAIEIRO DE ALFREDO MARIEN**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Walnice Aparecida Matos Vilalva  
Universidade do Estado de Mato Grosso

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lilian Reichert Coelho  
Universidade Federal de Rondônia

---

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto  
Professor Orientador

TANGARÁ DA SERRA, 02/2013

## AGRADECIMENTOS

A meus pais Ivair Romário da Silva e Valdete de Araújo da Silva, e minha irmã Kamila de Araújo da Silva, por me oferecerem todo suporte necessário para a conclusão deste trabalho.

A todos os professores do Programa, em especial a professora Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida Matos Vilalva, pela confiança e amizade, pelos livros emprestados e pelo incentivo para a realização dessa pesquisa.

À Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, pelo apoio acadêmico e institucional essenciais para a realização desse trabalho.

Aos membros da Banca de Qualificação pela leitura e pelas indicações.

Ao meu orientador, Aroldo José Abreu Pinto, pela paciência, orientação, incentivo e apoio dados em todos os momentos da realização deste trabalho.

Obrigado!

Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento. Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão (...). No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou um tu; por ali os anjos e o diabo ainda manuseiam a língua”.

Guimarães Rosa

## RESUMO

O presente trabalho busca discutir a representação do espaço na obra da Literatura Brasileira **Era um poaieiro**, de Alfredo Marien. O enfoque desta análise é na dimensão de sertão apresentada por essa narrativa, abordada a partir do regionalismo literário, que, no Modernismo, teve por preferência espaços, temas e tipos de certas regiões, especialmente as rurais, sempre mostradas como espaço de dificuldade, atraso, pobreza e miséria extrema, contrastando com os costumes e valores citadinos. O trabalho também resgata a maneira como o termo regional vem sendo tratado pela crítica especializada. Sempre que possível, confronta-se **Era um poaieiro** com outra obra bem apreciada pela crítica, o romance **Vidas secas**, que a nosso ver traz a acepção mais conhecida do termo sertão. Para este estudo, utiliza-se os protagonistas dos romances, Fabiano e Brasilino, focalizando como o espaço é apresentado ao leitor. O estudo foi feito por meio de uma pesquisa bibliográfica, e teve como aporte teórico principalmente os pressupostos de Afrânio Coutinho (2004), Alfredo Bosi (2004), Antonio Candido (1956, 2003, 2006, 2007), Lúcia Miguel Pereira (1988) Mikhail Bakhtin (1998) e de Osman Lins (1976), dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance, Regionalismo, Sertão, **Vidas secas**, **Era um poaieiro**.

## ABSTRACT

This paper discusses the representation of space in the Brazilian novel **Era um poaieiro**, by Alfredo Marien. The focus of this analysis is the dimension of backcountry presented by this novel, studied from literary regionalism, which in Modernism had by preference spaces, themes and types of certain regions, especially the rural ones, always shown as an area of difficulty, delay and extreme poverty, contrasting with the uses and values of the city. The work also reminds how the regional term has been treated by specialized critics. Whenever possible, it was confronted **Era um poaieiro** with another novel well appreciated by Brazilian critics, **Vidas secas**, which in our point of view brings the widest sense for term backcountry. For this study, it is used the protagonists of the novels, Fabiano and Brasilino, focusing on how the space is presented to the reader. The study was done through a literature survey, and had mainly as theoretical assumptions Afrânio Coutinho (2004), Alfredo Bosi (2004), Antonio Candido (1956, 2003, 2006, 2007), Lúcia Miguel Pereira (1988) Mikhail Bakhtin (1998) and Osman Lins (1976), among others

**KEYWORDS:** Novel; Regionalism; Sertão; **Vidas secas**; **Era um poaieiro**.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 REGIONALISMOS NA FICÇÃO BRASILEIRA: O QUÊ? POR QUÊ? PARA QUEM? ONDE E QUANDO? .....	11
1.1 O nacional e o regional: discernimentos da crítica.....	24
1.2 Contextualizando as obras .....	29
1.3 Os espaços e temas do romance brasileiro de 1930.....	33
2 O SERTÃO COMO ESPAÇO LITERÁRIO .....	36
2.1 Vidas secas .....	45
2.2 O espaço em Vidas Secas .....	47
2.3 O idílio em Vidas secas .....	51
3 ERA UM POAIEIRO .....	55
3.1 A poaia.....	56
3.2 O enredo da obra.....	59
3.3 Questões sobre o espaço em Era um poaieiro .....	63
3.4 O idílio em Era um poaieiro .....	69
3.5 O sertão de Brasilino .....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	86

## INTRODUÇÃO

O nacionalismo, sobretudo no Romantismo, começa a ganhar grandes adeptos na literatura brasileira. Isso se deve principalmente à Independência política do Brasil, que alavancou o sentimento patriótico de buscar a identidade brasileira. Com o desejo de construir a “literatura nacional”, que contribuísse para a grandeza da nação, os escritores decidem divulgar em suas obras um Brasil até então desconhecido. Um Brasil do interior, com suas peculiaridades e modos de vida. Atrelado a esse desejo, os românticos criaram, propagaram e popularizaram um romance que hoje é conhecido como regionalista.

Nesse romance, sobretudo no Modernismo, com especial destaque para a década de 1930, o enredo buscará determinados espaços, temas e tipos de certas regiões, especialmente as rurais, contrastando com os costumes e valores citadinos. Mas os modernistas, ao abordar esse espaço, o farão de uma forma um tanto quanto negativa, sempre o caracterizando como espaço de dificuldades, atraso, pobreza e miséria extrema, um ambiente no qual o homem, sempre em tensão com o mundo, já nasce vencido pelas dificuldades impostas pelo meio.

Destaques especiais merecem os escritores nordestinos, que vivenciaram a passagem de um Nordeste arcaico para uma promessa de modernização capitalista e imperialista. Promessa que se desfez logo, ao tomarem consciência do atraso do país como um todo. Mas a literatura produzida por esse grupo colaborou para que se ampliassem as possibilidades temáticas, trazendo para o romance brasileiro um novo tipo de personagem: o sertanejo, que passaria do elemento folclórico para o *status* de protagonista.

E ao trazer essa personagem para o centro da narrativa, o enredo conseqüentemente abordará o espaço no qual vive essa personagem. E na década de 1930, a personagem viverá em um espaço sempre marcado por regiões desérticas, áridas, secas, de cangaço, garimpo, subdesenvolvidas e sem investimentos. Na nossa tradição cultural, espaços assim ficaram conhecidos como sertão. Aqui chegamos ao foco do nosso estudo.

Palavra polissêmica, que remete a vários outros significados, sertão vem sendo utilizado em diferentes áreas do saber: na literatura, na geografia, nos planos governamentais, nos discursos do cotidiano, apenas para citar alguns exemplos. Por isso, depende de um contexto. No contexto brasileiro, sertão mais comumente se refere a uma região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas, e sobretudo, distantes do litoral. Basicamente, a palavra remete a regiões do Nordeste brasileiro. Aliás, com a leitura das

narrativas canonizadas de 1930, o leitor é induzido a associar o termo sertão mais a ideia de seca nordestina, do que a qualquer outro espaço do país. O termo ficou muito restrito a essa região do Brasil, reduzindo-se a atrasos, pobreza e miséria.

No Modernismo, a representação do meio rural do sertão e dos seus habitantes torna-se central nos romances, e consagrado por algumas personagens, acaba por se fixar na Literatura brasileira. Um dos romances responsáveis por essa popularização do sertão no romance é **Vidas Secas** (1938), de Graciliano Ramos. O escritor brasileiro buscou nesta obra bem apreciada pela crítica, esclarecer a questão do subdesenvolvimento da nação abordando o sertão de forma problemática, o que resultou em uma obra engajada e que apresenta a dimensão de sertão mais difundida no pensamento brasileiro, chegando até a ser tomada como exemplo desse tipo de espaço.

Todavia, em outras regiões do país, surge um sertão reconfigurado, diverso daquele consagrado nacionalmente pela narrativa de Graciliano Ramos. Se outrora o sertão se mostrava como um espaço inimigo, agora ganha contornos mais positivos. Assim é **Era um poaieiro**, publicada em 1944 pelo escritor francês Alfredo Marien. Escrita quase na mesma época de **Vidas Secas**, em Mato Grosso, a obra apresenta um contraste com a imagem do sertão que vinha sendo difundida pelo cânone.

A supervalorização da seca no Nordeste nas produções de 1930, que contribuiu para a criação de estereótipos para o termo sertão, encontra em **Era um poaieiro** um ângulo distinto, com uma floresta a ser explorada, com seus perigos, clima e vegetação característicos, enfermidades, mas que indicam quase sempre uma tensão permanente diante dos contrastes, das desigualdades e dos problemas que acompanham o debate sobre a modernidade na sociedade brasileira.

Sendo assim, o presente texto consiste em pesquisar como se configura a representação do espaço do sertão entre as décadas de 30 e 40 do século XX. A pesquisa propõe, dessa maneira, um estudo analítico entre dois textos literários, **Vidas Secas** e **Era um poaieiro**, com especial destaque para o segundo, focalizando como se dá a penetração do espaço no movimento do tempo, do enredo e da história. A escolha das obras para análise nesse trabalho deve-se ao caráter peculiar que elas apresentam – ambas se passam em espaços que culturalmente é conhecido como sertão. **Vidas secas** é o precursor da temática, com um Fabiano tão rústico que chega ao ponto de se autoidentificar como bicho, bruto e calado. Já **Era um poaieiro**, publicado apenas seis anos após a obra de Graciliano, o protagonista luta para dominar o espaço. Cada narrativa com sua peculiaridade.

Para este estudo, utilizaremos os protagonistas dos romances, Fabiano e Brasilino, focalizando principalmente como o sertão é apresentado ao leitor a partir dessas personagens, e também do narrador. Particularmente, interessa-nos verificar como esse espaço contribui para a formação das personagens, sobretudo Brasilino, a partir dos limites geográficos e no modo como ele encara a paisagem. Assim, buscaremos entender como essa personagem está configurada, tendo em vista a floresta exuberante que a cerca, suas contribuições ao enredo, seus perigos, enfim, como a vida de Brasilino se liga a esse lugar específico, mesmo estando em constante conflito com esse meio, num embate de forças. Como isso influenciará no modo como a personagem se vê e se mostra ao leitor.

Tendo isso em vista, procuramos, inicialmente, fazer uma breve contextualização do movimento em que as obras estão inseridas: o Modernismo. Isso se fez necessário para regastarmos a maneira como o termo regional vem sendo tratado pela crítica especializada, ou melhor, saber quais são os critérios que está vem utilizando para classificar determinada obra como regional ou não. Entendemos que assim como a ideia de sertão está associada ideia de espaço, ela também se remete a noção de região, sobretudo no contexto brasileiro.

É importante observar que as obras classificadas, de forma arbitrária, como regionais, passam por um certo “preconceito”, já que normalmente são associadas a formas secundárias ou provincianas de arte, em meio às formas tidas como ricas e que ocupam o primeiro plano no cânone. Então, cabe questionar os critérios de classificação que a crítica especializada utiliza para emitir esse juízo, bem como o *locus* de seu enunciador e para isso, é preciso entender como esse conceito foi construído.

Fizemos isso porque, a exemplo de **Vidas secas**, a obra aqui estudada, **Era um poaieiro**, levando em consideração alguns dos critérios nacionais, pode ser classificada como regionalista por muitos, até mesmo por ter sido publicada no momento de voga dessa corrente. Ressaltamos que o propósito deste trabalho não é responder se a obra em estudo é ou não regionalista, mas pesquisar como se configura a representação do espaço do sertão na mesma. Nessa pequena contextualização, apresentamos algumas características peculiares ao Romantismo brasileiro, sobretudo para entendermos o que levou a crítica a criar o conceito de regional para classificar narrativas.

Para a abordagem dos movimentos acima citados, utilizaremos o pensamento de Luiz Lafeté (2000), quando ele aborda o contraste entre a geração de 1922, que foca no aspecto estético da literatura, ao passo que, na geração de 1930 a ênfase estaria no aspecto ideológico. E também de Antonio Candido (2003), principalmente os relativos à consciência do

subdesenvolvimento do país. Assim, o romance, caracterizado pela denúncia social, passa a funcionar como verdadeiro documento da realidade brasileira, sobretudo em regiões afastadas dos grandes centros.

Mais estritamente, no primeiro capítulo apresentamos a contextualização do acima citado, bem como uma discussão sobre a imprecisão que o conceito de região, que o leva ser utilizado largamente. Logo após esta contextualização, no segundo capítulo, apresentamos algumas questões básicas relativas ao espaço dentro do gênero romanesco, usando, sobretudo, os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (1998) e Osman Lins (1976). Neste capítulo, tentamos mostrar também como, tomando por base os romances brasileiros da década de 1930, há a predominância, ou melhor, a preferência por espaços que configuram o sertão como regiões desérticas, áridas, secas, cangaço, garimpo, remetendo-se, na maioria das vezes ao Nordeste brasileiro. Para exemplificar o acima afirmado, analisamos **Vidas Secas**, mostrando de forma rápida a composição estética da obra, seu enredo, a fim de situar o leitor sobre o assunto do trabalho e finalmente como o espaço de sertão se configura na obra.

No terceiro capítulo, iniciamos o estudo analítico de **Era um poaieiro**, proposta principal deste trabalho. Por meio do protagonista da obra demonstraremos como o sertão está configurado. Para isso, como feito com **Vidas secas**, apresentamos, também de forma breve, a composição estética da obra e seu enredo. Em seguida, abordamos o espaço dentro da obra, agora também sob a luz do estudo apresentado por Antonio Dimas (1987), buscando demonstrar como alguns de seus pressupostos teóricos se configuram em **Era um poaieiro**, mas principalmente, como o espaço do romance, ou melhor, o sertão da obra, mostra-se diferente do de **Vidas secas**, distanciando-se, dessa forma, da concepção canonizada.

O trabalho também conta com respaldo crítico de alguns pensadores da literatura brasileira. Sobre o Romantismo, Modernismo e, conseqüentemente o regionalismo, utilizamos principalmente os conceitos de Afrânio Coutinho (2004), Alfredo Bosi (2004), Antonio Candido (1956, 2003, 2006, 2007), Lúcia Miguel Pereira (1988) e João Luiz Lafetá (2000). Para a questão espacial, temos Antonio Dimas (1987), Mikhail Bakhtin (1998) e Osman Lins (1976). Alguns conceitos sobre o gênero romanesco trabalhados por Bakhtin também serão importantes para a discussão das personagens.

## 1 REGIONALISMOS NA FICÇÃO BRASILEIRA

O sertão, uma categoria construída a partir espaço (um pensamento não vem sem o outro), é o local onde nasceu grande parte da cultura brasileira. Ele ocupa um lugar extremamente importante na literatura, frequentando com assiduidade as narrativas brasileiras desde o Romantismo, no século XIX. É também uma referência institucionalizada sobre o espaço no Brasil. Mas como ele chegou à literatura brasileira e, sobretudo, como ele passou a ser associado à seca nordestina? Discutir esse espaço no pensamento social brasileiro pode nos ajudar a entender os diversos caminhos da construção da nação.

Mas antes de observarmos como esse espaço se apresenta nas narrativas analisadas, cumpre observar um fato interessante: percorrendo a historiografia literária feita pela crítica canonizada, nas narrativas ficcionais brasileiras o sertão e o sertanejo são sempre apresentados sob a categoria da corrente regionalista. As obras que tratam dessa problemática não raro são classificadas como regionais, fato que no pensamento brasileiro, restringe um pouco sua qualidade.

**Era um poaieiro** (1944), de Alfredo Marien, obra ambientada em Mato Grosso, e que revive costumes, credences e hábitos dos sertanejos poaieiros, tanto na mata como fora dela, é uma narrativa que poderia ser facilmente classificada pela crítica como regionalista, já que sua temática centra-se na extração da poaia, prática que se restringiu às zonas poaieiras do interior do Brasil. A obra se passa em uma geografia caracterizada por estar longe dos grandes centros urbanos e pouco povoada, com uma população que conserva hábitos considerados rústicos, e que é conhecido no ideário nacional como sertão.

Com o enquadramento dos textos que tratam desse espaço na corrente regionalista, sobretudo os publicados entre as décadas de 1930 e 1940, faz-se necessário um resgate, uma recuperação histórica dos fundamentos da ideia de regionalismo, abordando a forma como essa corrente, uma das mais polêmicas e que vem enfrentando problemas de conceituação e de aceitação, vem sendo tratada por parte da crítica, a fim de entender com integridade os textos analisados, fundindo-os a seus contextos, numa interpretação íntegra. Estudar **Era um poaieiro**, e também **Vidas secas**, sem considerar a discussão empreendida pelas romancistas

de 1930, sobretudo no que concerne ao regional, traria um prejuízo às análises, já que desliga as obras de seu de seus contextos de publicação.

Sendo assim, adentremos o regionalismo. É fato que a literatura se revigora sempre que fica próxima de suas raízes, e tanto mais quanto mais profundas estas mergulharem no solo. Com o advento do século XXI e a expansão da globalização cultural, alguns conceitos usados frequentemente pela crítica, relativos à vida cultural, sofreram reformatações. Um desses conceitos são as noções de região, e o próprio regionalismo, bem como suas confluências em “regiões culturais”, que não só tiveram suas perspectivas “defasadas”, mas ao mesmo tempo colocaram em demanda outra situação crítica, voltada para a “permanência” do local e do regional.

Segundo Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, hoje, diante de um mundo globalizado, as discussões acerca do regional ganharam um novo foro, que traz a necessidade de uma revisão do conceito, até de uma afirmação no trato das peculiaridades e das produções ligadas a certas regiões. Segundo o crítico, o enfoque deve girar em torno do “que faz manter-se ainda hoje a validação do regionalismo enquanto espaço de interferência na economia global da cultura” (SANTOS, 2007, p. 15).

Assim, de modo geral, os estudiosos têm sublinhado cada vez mais a pertinência e atualização do regionalismo, que não se tornou uma categoria ultrapassada. De igual modo, um olhar reflexivo constata que o regionalismo *stricto sensu* é representado ainda hoje através das peculiaridades de uma dada região, vista em oposição às demais ou à totalidade nacional, seja em decorrência de um fundo natural – clima, topografia, flora, fauna etc. – e principalmente pelo “como” as maneiras de uma sociedade humana, numa dada região, as tornaram distinta de outra.

A palavra regionalismo, por si só, é termo perigoso, já que, na literatura brasileira, pode ser duplamente entendida como a busca da identidade brasileira através do específico, mas também como representação literária de uma determinada região do país. No campo da ficção, vários críticos estudam a região dentro da literatura. Dentre eles, podemos citar: Afrânio Coutinho (**A literatura no Brasil: Era Modernista** – 2004), Alfredo Bosi (**História concisa da Literatura Brasileira** – 2004), Antonio Candido (**A educação pela noite e outros ensaios** – 2003) e Lucia Miguel Pereira (**História da literatura: prosa de ficção: de 1870 a 1920** – 1988). Em suas definições sobre o regionalismo na literatura brasileira, podemos identificar um discurso um tanto quanto unânime, hegemônico, ficando

subentendido que a ficção regionalista coloca em primeiro plano a presença tanto física da região, quanto dos costumes locais, concentrando suas forças na exploração desse panorama.

Notadamente nos romances brasileiros da década de 1930, salta aos olhos a predominância de determinadas regiões, quase sempre desérticas, áridas, secas, de cangaço, garimpo, subdesenvolvidas e sem investimentos, retratadas como um espaço de atraso e de miséria constantes. Na nossa tradição cultural, esses espaços ficaram conhecidos como sertão. E as narrativas que retratavam esses espaços foram denominadas de regionais, ou melhor, regionalistas. Todavia, há que se perguntar, quais são os critérios que a crítica utilizou para tal classificação? Quais foram os métodos de análises utilizados para proferir tal classificação?

Historicamente, os romances regionalistas, em sua grande maioria, corresponderam aos romances relacionados à região Nordeste. Ou ainda, acerca do sertão mineiro ou mesmo ao Sul do país. A literatura referente a regiões como o Centro Oeste ou o Norte é marginalizada e aparece pouco no cenário nacional, já que sempre esteve mais distante do público leitor. Segundo Antonio Candido (2003), as áreas temáticas sempre foram aquelas regiões remotas, marcadas pelo subdesenvolvimento. Isso pode tanto gerar uma literatura pitoresca, como também “empenhada”.

O regionalismo nasce das condições de subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema, as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. Porém, o conceito vai se modificando e se adaptando às novas realidades trazidas pela sociedade, pela época, pelo lugar de onde se fala, superando as formas mais grosseiras, até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra esteticamente elaborada.

Essa dissolução do local nos temas universais é uma das características das obras regionalistas, que deixam aflorar aspectos marcantes de um realismo que busca a verossimilhança com o real através da transfiguração estética. Foi o caso de Graciliano Ramos, por exemplo. E talvez seja também o caso de Alfredo Marien, escritor ainda pouco conhecido. Mas antes de entrarmos nas obras analisadas, e longe de querer estabelecer qualquer julgamento classificatório, abordaremos, de forma geral, como a questão do regionalismo foi e vem sendo tratada na crítica literária brasileira, do Romantismo ao Modernismo.

A primeira crítica que abordamos é Lúcia Miguel-Pereira (1988). No pensamento de Lúcia:

Sem dúvida, da fusão entre as pesquisas das condições em que foram elaborada, as doutrinas estéticas e um elemento subjetivo muito frequentemente esquecido, e contudo indispensável, o gosto, se forma o verdadeiro juízo sobre a obra de arte. Mas talvez nem sempre esses três fatores devam ter o mesmo peso; talvez, quando se estuda uma literatura ainda incipiente, como aqui é o caso, se possa, e se deva, sem cair no historicismo, atribuir maior importância às circunstâncias do **tempo e do meio**. (PEREIRA, 1988, p. 17, grifo nosso).

Para a pesquisadora, deve-se ter uma atenção especial ao se abordar a obra de arte, para “não se correr o risco de dar apreço excessivo a livros que só valem como documentos, pelas informações que se encerram, e a se desviar do seu fim: estudar sucessos literários, isto é, as obras que por si mesmas ou pela repercussão que tiveram significam alguma coisa”. (PEREIRA, 1988, p. 18).

Levando em consideração as circunstâncias do tempo e do meio, Lúcia Miguel-Pereira elabora um grande estudo acerca da literatura brasileira e, nesse estudo, dedica atenta análise ao regionalismo. Para ela, o regionalismo, que era entendido no Romantismo como “cor local”, passa, no Modernismo, a buscar a representação do povo do interior do país, marcadamente diferenciado, não só dos estrangeiros, como das populações urbanas. Assim, ela delimita em seu estudo, um alcance para o termo regionalismo.

[...] só lhes pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. (PEREIRA, 1988, p. 175).

Portanto, Miguel-Pereira não considera como regionais toda e qualquer obra que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, sejam essas conteudísticas ou geográficas, tais como paisagens, tipos, costumes, credences, superstições, modismos de determinada área do país já que, se assim fosse, teria que classificar a maior parte da ficção brasileira como regionalista. Para ela, regionais são as obras em que há o predomínio da observação sobre a invenção. Mas, como ela mesma afirma, nas obras regionais, as personagens se ligam de tal forma ao ambiente que se isolam de todas as criaturas estranhas a ele. E, “naturalmente, o sentimento local deveria anteceder o nacional, este o continental que, por sua vez, viria antes do universal”. (PEREIRA, 1988, p. 177).

Afrânio Coutinho (1999), didaticamente, divide a literatura regional em grupos, que não implicam necessariamente um questionamento à unidade do país, mas são baseadas no critério das divisões naturais do Brasil, propostas pela Geografia. Os grupos são o nortista, o nordestino, o baiano, o central, o paulista e o gaúcho. Nessa divisão, percebe-se a dicotomia do nacional e do regional, já que se considera regional tudo o que não vem do grande centro,

o Rio de Janeiro. Na crítica, o Rio de Janeiro funciona como uma civilização niveladora, que está ligada ao conceito de nacional, o que define o país aos olhos do estrangeiro, como já dito anteriormente.

Mais especificamente, Afrânio Coutinho diz que:

Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região. (1999, p. 235).

Coutinho chama a atenção para um aspecto tipicamente brasileiro do regionalismo: o sertanismo, ou seja, “a valorização e idealização do sertão e do tipo do sertanejo” (2004, p. 257). Trata-se de uma reação nativista mais vigorosa do que o indianismo, e sobretudo mais autêntica porque baseada numa realidade nacional mais entrosada na trama de nossa civilização. Cabe fazer notar a preexistência do sertão e do sertanismo como *topos* anteriores à caracterização do regionalismo, uma vez que, ao qualificar as diversas regiões interioranas do país compondo o todo nacional, o sertão e aquilo que o caracterizou na literatura sertanista designa as regiões de população escassa, cujos costumes e padrões culturais são ainda rústicos.

Assim, a discussão sobre o nacionalismo e regionalismo como polos antitéticos não se resolve ainda nestes termos (interior x todo nacional), pois a crítica debate-se na dificuldade de uso de certos vocábulos, que neste caso, resultam frequentemente inter-relacionados. O termo “regional” caracteriza a literatura que provém da palavra região, que atende a uma divisão territorial, quer nos usos e nos costumes, quer na cultura, promovendo rivalidades entre regiões, mas sobretudo trazendo um conteúdo de limitação aos textos, já que exploram o pitoresco, o típico de uma região.

É curioso notar que o regionalismo não se confunde com a literatura regional, pois se apresenta como subsistema dentro do sistema literário regional, podendo, às vezes, ser lido como próprio sistema, uma vez que, segundo Cosson: “O regionalismo é sempre duplamente entendido como a busca da identidade brasileira através do específico regional e como representação literária de uma determinada região do país”. (SANTOS, 2007, p. 27).

Ainda citando Afrânio Coutinho (1999, p. 235), há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo. Para o crítico, há quem o veja aliado à mediocridade e à estreiteza, confundindo-o destarte com o provincianismo de mau sentido, que é deformante tanto quanto o cosmopolitismo é uma contratação do universalismo. Uma espécie de regionalismo

confinante, autossuficiente, que provoca a rivalidade entre as regiões e tem um conteúdo de limitação e oposição.

Porém, há outros que reduzem o regionalismo a sinônimo de localismo literário, a literatura regional que não passa da exploração e exposição do pitoresco, das formas típicas, do colorido especial das regiões. Luiz Roberto Veloso Cairo (2009, p. 61) acredita que nas diversas acepções que o termo regionalismo possui no decorrer de toda a história da literatura brasileira, observa-se por um lado a sintonia com o documentário, e por outro, a busca de compreensão de uma região e de seus habitantes por meio de uma transcendência dos aspectos pitorescos e dos simulacros, que muitas vezes o compõe.

Trata-se de um termo abrangente e que reúne autores e obras muito diferentes entre si, localizados em diversas regiões do país, distribuídos em diferentes momentos históricos, do Romantismo aos nossos dias. Para Coutinho, a geração de 1870 (2009, p. 61) buscava aproximar as várias regiões brasileiras, legitimando a literatura do Romantismo e do Realismo, ao mesmo tempo em que discutiam os problemas nacionais. Por isso, surgem literaturas de regiões. Por exemplo, Franklin Távora cria uma “Literatura do Norte” nas páginas de **O Cabeleira** (1876), que segundo ele seria mais brasileira porque não possuía um contato próximo com o estrangeiro; José de Alencar busca criar uma literatura do todo nacional com **O Gaúcho** (1876), **O Sertanejo** (1875) e demais obras.

Assim, de certa forma, o regionalismo torna-se uma maneira de proporcionar identidade a regiões marcadas pelo esquecimento e pela distância das grandes cidades. Esse delineamento de fronteiras, tanto sociais, quanto regionais, demarca não apenas o campo histórico, político e econômico, mas também o campo cultural e, sobretudo, o literário, em que o espaço age como elemento decisivo no processo de formação do homem.

De exaltação ao exótico a uma preocupação social mais efetiva, o regionalismo foi uma forma literária que focou a realidade local, algo importante para um país que buscava sua identidade cultural, além do como conhecer a si próprio. Dentro do debate da crítica nacional, o que se pode entender é que na verdade o termo regionalismo foi, por vezes, usado como forma de preconceitos ou estereótipos. Suas configurações se alternaram ao longo do desenvolvimento brasileiro, refletindo as mudanças ideológicas do país e a maneira como foram encarados o subdesenvolvimento e a dualidade cultural.

Num primeiro momento, o regionalismo está circunscrito ao Romantismo e a sua valorização da cor local e da natureza, como se o Brasil autêntico estivesse no interior e o vislumbrado pela Europa estivesse no litoral.

Voltando para a visão da crítica, Antonio Candido em **Educação pela noite e outros ensaios** (2003), ao discutir o regionalismo, formula três fases para o romance latino-americano: o regionalismo pitoresco, o problemático e o que ele chama de super-regionalismo. Essas fases, pertinentes ao momento de suas formulações, já que se deram num momento específico do projeto moderno de um Brasil que ansiava pelo lugar da interdependência cultural, corresponderiam às três fases da consciência cultural. Para Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, a fase do super-regionalismo seria uma “analogia a surrealismo ou superrealismo, e corresponderia à consciência dilacerada do subdesenvolvimento, da qual é tributária a obra de Guimarães Rosa, solidamente estabelecida no solo de uma universalidade da região” (2007, p. 15).

Ainda segundo Antonio Candido, “até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (CANDIDO, 2003, p. 140). Assim, a literatura seria portadora da visão pitoresca, grandiosa, grandiloquente, compensando o atraso pela grandeza da natureza. Mas em 1930 passa a predominar a ideia de país subdesenvolvido, o que propiciou a formulação do super-regionalismo, salientando-se “a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra” (CANDIDO, 2003, p. 140), perceptível no romance regionalista de denúncia e análise social publicados na época.

Assim, ocorre uma mudança na orientação, sobretudo na ficção regionalista, tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. “Ela abandona, então, a amenidade e *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico” (CANDIDO, 2003 p. 140, grifo do autor).

Esse pitoresco, em vários países latino-americanos, se colocava como a verdadeira literatura. No Brasil, a sua manifestação mais ampla e tenaz na fase foi porventura o gauchismo rioplatense, enquanto a forma mais espúria foi com certeza um dado “sertanejismo” brasileiro do começo do século XX. Para isso, cria-se até um herói – o herói regional – de estatura quase épica em seus aspectos de super-homem, já que luta contra um destino fatal, traçado pelas forças superiores do ambiente.

A mudança de perspectiva, trazida pela consciência do subdesenvolvimento, evidenciaria “a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante” (CANDIDO, 2003 p. 140). A literatura,

tradicionalmente empenhada no Brasil, ganharia então um novo empenho, sendo essa consciência do subdesenvolvimento uma força propulsora.

Candido (2003) ressalva que as diferentes modalidades de regionalismo são uma forma secundária e geralmente provinciana no meio de formas muito mais ricas que ocupam o primeiro plano.

Entretanto, nos países subdesenvolvidos, como a Grécia, ou que tenham áreas essenciais de subdesenvolvimento, como a Itália ou a Espanha, o regionalismo pode ocorrer como manifestação válida, capaz de produzir obras de categoria, como a de Giovanni Verga no fim do século passado, ou as de Federico García Lorca, Elio Vittorini ou Nikos Kazantzakis em nossos dias (CANDIDO, 2003, p. 158).

Já na América Latina, por sua vez, o regionalismo foi muito pertinente, uma força estimulante na literatura. Voltando a Lúcia Miguel-Pereira, “deveria estar entre as primeiras manifestações literárias de um povo, marcar-lhe a tomada de consciência, exprimir-lhe as tentativas iniciais na arte da escrita” (PEREIRA, 1988, p. 177). Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura.

Por isso, há em determinadas fases da literatura brasileira, uma certa seleção por áreas temáticas, uma atração por certas regiões remotas (José Veríssimo e Inglês de Souza, em plena fase pitoresca da literatura brasileira, são atraídos pela região amazônica), nas quais se localizam grupos marcados pelo subdesenvolvimento (o sertão brasileiro foi uma das áreas literárias que correspondem ao panorama do atraso e do subdesenvolvimento).

Elas podem, sem dúvida, constituir uma sedução negativa sobre o escritor da cidade, pelo seu pitoresco de consciências duvidosas; mas, geralmente coincidem com as áreas problemáticas, o que é significativo e importante em literaturas tão empenhadas quanto as nossas (CANDIDO, 2003, p. 158).

Portanto, mesmo que o regionalismo seja fruto do subdesenvolvimento e que hoje não seja uma forma privilegiada de expressão literária nacional “foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. [...] A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objetivo vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante” (CANDIDO, 2003, p. 159).

Mesmo não tendo produzido obras consideradas de primeiro plano, é no Romantismo que a literatura regionalista ganha a força que tem na literatura brasileira, se revelando como o principal veio do Modernismo, sobretudo na década de 1930. No Romantismo, o desejo de

afirmação dos escritores levou a missão de criação da identidade, primeiramente como símbolo do autenticamente nosso: o índio. Porém, mais tarde, busca zonas mais afastadas dos grandes centros como representantes da brasilidade autêntica: o sertão.

A partir de certo momento, os românticos deslocam o seu interesse da figura do índio, símbolo abstrato da nacionalidade harmônica, fragmentando-se a visão do brasileiro nos diferentes tipos regionais: o sertanejo atormentado pela seca, o cangaceiro, o caboclo do Centro do país, o gaúcho, o caipira, o garimpeiro (LEITE, 1994, p. 675).

E o Romantismo, talvez devido ao nacionalismo pós Independência, que alavancou o sentimento patriótico de buscar a identidade nacional brasileira, procurou-se valorizar a cultura local. Neste momento, o regionalismo significou uma forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim onírico.

Todavia, nesse movimento desenvolve-se um tipo de romance que teria por espaço, determinadas regiões brasileiras, afastadas do litoral. Essas regiões é que ficariam conhecidas por sertão. Por isso, a literatura dessa época também poder ser chamada de “sertanismo”. Portanto, é o Romantismo que traz esse espaço de sertão para dentro da literatura mais explicitamente.

De novo citando Candido (2007, p. 328) “manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerarem as suas obras como contribuição ao progresso”. Os escritores nutriam um desejo de construir a “literatura nacional” que contribuísse para a grandeza da nação. Diante desse desejo, os escritores românticos conscientemente decidem divulgar em suas obras um Brasil até então desconhecido, e esse desejo de revelar o Brasil aos brasileiros levou a criação dos romances regionalistas.

Segundo Antonio Candido (2007), apesar de introduzir essa forma de escrita na literatura brasileira, a corrente regionalista romântica não possuía o engajamento político do Modernismo. Os românticos vão se preocupar em fazer uma obra mais representativa de certas regiões por estas lhes parecerem mais diferenciadas e possuir características mais fortes, daí surgir romances como **O Sertanejo** (1875) e **O Gaúcho** (1876), de José de Alencar, **O Cabeleira** (1876), de Franklin Távora, apenas para citar alguns exemplos.

Para Leite (1994, p.664) “há quem julgue que, antes mesmo de José de Alencar e, portanto, de Távora, coube ao Visconde de Taunay inaugurar o sertanismo. Nesse sentido, valoriza-se o romance **Inocência** (1872), pela fidelidade ao meio e pelo realismo, próprio da

crise do Romantismo nos anos 1870. Trata-se de um romance que se passa no cerrado mato-grossense”.

Enfim, dentro dessas regiões específicas, Norte e Sul (e mesmo o Centro-oeste), litoral e interior, campo e cidade, seria focalizado o aspecto interior, a vida agrícola e pastoril, com suas peculiaridades, seus hábitos, costumes e tradições, em contraste com o aspecto urbano das capitais. Para o cânone, José de Alencar é quem primeiro se lança nessa preocupação de desvendar outros aspectos regionais do Brasil, explorando regiões ainda virgens em nossa literatura. Inicia sua apresentação do Brasil com as obras já citadas, **O Sertanejo** e **O Gaúcho**. Porém, seu intento foi fortemente criticado, principalmente por Franklin Távora que, no prefácio de seu romance **O Cabeleira**, afirma que José de Alencar estava impregnado por ideias do “estrangeiro”. Franklin Távora lamenta que:

Por infelicidade do Norte, porém, dentre os muitos filhos seus que figuram com grande brilho nas letras pátrias, poucos têm seriamente cuidado de construir o edifício literário dessa parte do império que, por sua natureza magnificente e primorosa, por sua história tão rica em feitos heroicos, por seus usos, tradições e poesia popular há de ter cedo ou tarde uma biblioteca especialmente sua. (TÁVORA, 1981 p. 10).

Segundo ele, o Norte, região ainda desconhecida e intocada, representaria a autêntica literatura brasileira: “As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais do Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra” (TÁVORA, 1981 p. 10).

Para o escritor de **O Cabeleira**, a cultura e os costumes do Norte, por conservarem sua feição primitiva, serviriam como uma grande fonte para a renovação da nacionalidade no romance brasileiro; porém, caberia aos escritores nortistas a tarefa única de usufruir dessa produção literária, já que defendia a ideia de que para escrever deve-se partir de uma realidade local, conhecendo exatamente o quadro em que se localizam as ações descritas, porém, sem a reprodução minuciosa da realidade, mas sim “selecionando os aspectos que conduzem à noção ideal da natureza, construindo uma visão ideal da realidade, uma visão da realidade local” (CANDIDO, 2007, p. 617).

De acordo com Franklin Távora, José de Alencar pecou ao não introduzir o Norte, sua região natal e ainda inexplorada, na literatura brasileira, ao contrário, escreve sobre o Sul em **O Gaúcho**, priorizando uma terra que não observou, que não sentiu, que não experimentou. Mas ele, Távora, ao contrário, teria feito “justiça” a Alencar ao retratar os cenários naturais, a

língua e os personagens de sua região, o Norte, não abandonando uma área relativamente pequena, porém bem conhecida pelo escritor.

Antonio Candido (2007, p. 615) defende que foi Franklin Távora quem primeiro sentiu a importância literária de um levantamento regional sentindo como a ficção é beneficiada pelo contato com uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo. Coube a ele o mérito de ser o primeiro romancista do Nordeste no sentido em que ainda hoje se entende a expressão. E, desse modo, foi ele quem abriu caminho para a geração de 1930.

Passando agora a investigar a personagem dos romances regionalistas de 1930, Afrânio Coutinho (2004) alerta que nessa corrente o homem será encarado sempre a partir do meio em que se situa: a terra que habita. Nela o homem é visto em conflito ou tragado por seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas forças, o que ressalta a sua pequenez em relação aos problemas que o ambiente lhe impõe. Tomando por base as historiografias nacionais, o espaço das obras é o Nordeste decadente.

Vale ressaltar que apesar dessas duas correntes (regionalismo das obras românticas e o das obras nordestinas) se destacarem na literatura brasileira canonizada, para a crítica essa tendência manifesta-se também nos escritores que defendem a literatura que tenha por ambientes determinados temas e tipos de uma certa região, especialmente regiões rurais.

Se no século XVIII o regionalismo não apresenta um engajamento político, isso será a prioridade do Modernismo. No século XIX, com a criação de novas tecnologias, a fabricação em massa e a crescente urbanização geral das sociedades, grandes modificações ocorreram no campo das artes, principalmente no que tange a temática e ao estilo empregados pelos artistas, sobretudo os literatos.

Inserido dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional, o Modernismo não se limitaria apenas desmascarar a estética passadista, mas procuraria abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade. Ele rompe com a linguagem bacharelesca, entendida aqui como a linguagem rebuscada, artificial e idealizante, que se espelhava na literatura passadista de 1820 -1920.

O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo e popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo de consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional (LAFETÁ, 2000, p. 21).

Para Antonio Candido (2006, p. 132) “parece que o Modernismo (tomado o conceito no sentido amplo de movimento das ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro”. É nesse movimento que o país passa pela mais radical transformação socioeconômica. O surto inicial dos anos de guerra, a imigração e o conseqüente processo de urbanização pelo qual o Brasil passou nessa época começam a configurar um país novo. Para se ter um exemplo, cidades como São Paulo, por sua grande industrialização, já são comparadas com os grandes centros europeus. E esse pensamento influenciará a literatura moderna, já que ela está em relação com a sociedade industrial tanto na temática, como nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese).

É no século XX que se desenvolve a economia capitalista que, somada a efervescência política dos anos vinte desse mesmo século, tende a configurar um quadro econômico-estrutural muito mais complexo que o sistema agrário-exportador herdado do Império. É a sociedade caminhando para uma complexidade cada vez maior.

Aspirando ideais que transbordam os quadros da burguesia, o Modernismo, em sua primeira fase, denominada de “heroica”, não apresentará denúncia das más condições de vida do povo, bem como uma consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária. Neste primeiro momento, a ênfase será o desejo de atualizar as artes brasileiras.

Para João Luiz Lafetá (2000), se a geração de 1922 colocou, com seu desejo de atualizar as artes brasileiras e inspirados nas vanguardas, a estética em primeiro plano, a geração de 1930 enfatizou as questões sociais e ideológicas. Sendo assim, o decênio de 1930 será a grande fase para o romance brasileiro, uma vez que desenvolverá um romance engajado, caracterizado fortemente pela denúncia social de uma realidade demarcada geograficamente, onde o indivíduo estará em constante tensão com o mundo. O herói, encarado como um ser problemático, não raro entrará em conflito com as estruturas vigentes.

Nessa ficção, diferentemente do Romantismo, as personagens entrarão em conflito com o meio natural e social em que vivem. A terra, vista frequentemente como hostil, violenta, superior às forças humanas, ressaltará a pequenez do homem em relação aos problemas que o ambiente lhe impõe. No cânone nacional, seu cenário será Nordeste decadente.

Embora saibamos que o a literatura de uma época não se restringe apenas a uma temática, parece que o Modernismo brasileiro canonizado se limitou quase que

exclusivamente ao drama das secas nordestinas, como nos mostram as principais historiografias nacionais.

Pode-se afirmar, de certa forma, que o desejo de um Brasil realmente moderno só começou em 1930. É esse o marco da entrada do país no século XX. “Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930” (BOSI, 2004, p. 383). Candido (2006) diz que para a literatura, o decênio mais importante é o de 1930, pois “a prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas” (p. 131), superando os modismos da linguagem dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético.

Com sua imensa abertura, propiciou – e até pediu – o debate da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade. Enquanto na primeira fase a ênfase das discussões está predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda enfatiza-se o projeto ideológico (isto é, se discute a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte).

Nessa década os escritores se voltavam para outro tipo de preocupação:

[...] nos anos vinte a tomada de consciência é tranquila e otimista, e identifica as deficiências do país – compensando-as – ao seu estatuto de “país novo”, nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando uma atitude diferente diante da realidade (LAFETÁ, 1974, p. 18).

Ainda sobre o Modernismo:

O “anarquismo” dos anos 20 descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem [...] com estados de ânimo vitais e eufóricos [...]. A “politização” dos anos 30 descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate (LAFETÁ, 1974, p. 29-30).

Diante dessas grandes transformações ocorridas no país durante o século XX, duas linhas paralelas, porém tendo em comum a preocupação com o homem, formam-se na ficção brasileira. Uma é a corrente psicológica e de análise de costumes, que trata do homem diante de si mesmo e dos outros homens. Sua principal preocupação são problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca dos atos e suas motivações. A outra, predominante entre 1930 e 1945/50, é a ficção conhecida como regionalista, que desde o início do romance constitui uma das principais vias de autoconfirmação da consciência local no Brasil.

A segunda corrente passa a direcionar o ficcionista brasileiro em relação aos aspectos temáticos e técnicos, a caracterização de personagens, a construção da narrativa, sua estrutura e, sobretudo o tema: sertanismo, ciclos regionais da seca, do cangaço, do garimpo, etc.

Mesmo que no início, devido a um processo de idealização e sentimentalismo de feitio otimista, o sertão fosse visto somente em seu aspecto róseo, bom e saudável, povoado de criaturas boas, sadias e vigorosas, de almas puras, caracterizando um Brasil supostamente mais brasileiro, “Numa fase mais tardia, esse sertanismo corrompeu-se no capirismo, representação caricatural e grotesca, cujos tipos constituíram uma enorme galeria do nosso romance e teatro, até os nossos dias.” (COUTINHO, 1999, p. 236).

### **1.1 O nacional e o regional: discernimentos da crítica**

Partindo da obra de Alfredo Marien, vamos discutir os limites da categoria regionalismo no que concerne à obra desse autor, e também, de maneira geral, a forma como se tem estruturado o debate sobre o regionalismo na crítica brasileira. Devo adiantar que aqui não se responderá se obra de Alfredo Marien é ou não regional. O que se busca aqui é problematizar os conceitos, ou melhor, os critérios de regional e universal, já que levando em consideração os postulados nacionais (elementos imagéticos vindos principalmente da descrição do ambiente), **Era um poaieiro** pode ser classificada como regional, fato que a nosso ver não traria nenhum prejuízo à obra. Sem dúvida, a obra parte de um contexto peculiar, mas vai além da ancoragem ou do comprometimento com o lugar.

Pela própria etimologia da palavra, segundo Leyla Perrone-Moisés (1998), crítica implica julgamento (*krinein* = julgar). Iniciada em forma de decretos da Academia e de forma autoritária no século XVII, a crítica literária sempre reivindicou e exerceu a função de julgar. Mas, mediante a julgamentos cada vez mais desprovidos de critérios estáveis, os adjetivos qualificativos das obras passaram de bons ou maus para outros menos comprometedores: forte, interessante, curioso, sensível, imaginativo, inteligente, astucioso, novo, original. E por que não, regional ou nacional, conceitos ligados a nosso objeto de estudo.

Em sua pesquisa, Leyla Perrone-Moisés (1998) faz um levantamento dos valores que são comuns aos escritores-críticos estudados por ela. Nesse levantamento, a pesquisadora chega à conclusão de que há um consenso entre os criadores de literatura, formadores de gosto e de opinião, em relação aos valores que uma obra tida como “alta” deve ter. Dentre os vários, um merece especial atenção: o da universalidade da obra.

Para a pesquisadora, “A proposta de uma *Weltliteratur*, feita por Goethe, foi a que deixou marcar mais fundas na teoria literária moderna. Em suas conversações com Eckerman, em 1827, Goethe expôs sua teoria do fim das literaturas nacionais e de uma futura “literatura mundial, depositaria dos valores da humanidade” (MOISÉS, 1998, p. 168). Portanto, a obra literária deve ter a função de levar conhecimento e autoconhecimento. E isso só é possível se ela tratar de todos os homens. Porém, os escritores-críticos estudados por ela ressalvam que há “a possibilidade de alcançar a universalidade a partir da particularidade individual ou regional, [...]” (MOISÉS, 1998, p. 170).

A função da crítica, historicamente, é emitir juízos de valor. Mas alguns desses julgamentos se consolidam e constroem imagens. Essas imagens, muitas vezes, firmam-se como referência, “sobretudo quando se tratam de críticos abalizados, detentores de posições relevantes no meio acadêmico, a força com que tais posicionamentos podem se consolidar facilita o apagamento das lacunas que sempre existem” (PELINSER, 2012, p. 231). Quando a obra é vinculada ao regional por esses críticos, observam-se sempre ressalvas questionando a qualidade do texto.

No caso do regional, é do fundo íntimo de suas particularidades que brotam as possibilidades artísticas. Riobaldo, por exemplo, jamais seria Riobaldo senão naquele sertão hipotético e poético rosiano. De lá, e não da Dublin de Joyce, surge sua força expressiva, a idiossincrasia que o torna tão único. Com toda sua pretensa universalidade, ele é mais do que tudo particular. Como, portanto, pretender ignorar o cerne dessa ficção? (PELINSER, 2012, p. 235).

Seria mesmo lícito dizer que, para adquirir a atemporalidade, as obras necessariamente deveriam rejeitar seu *status* de regional, como se regional e universal fossem categorias opostas? É importante notar que, a obra de Machado de Assis, mesmo toda ambientada no Rio de Janeiro, a civilização niveladora, não foi classificada pela crítica como pertencente à tradição regionalista.

Reside aqui o ponto interessante da discussão. Seria lícito classificar **Era um poaieiro** como regional, construindo assim uma imagem de desprestígio trazida por esse adjetivo, somente por ser ambientada em no sertão de Mato Grosso?

Considerando a discussão feita por André Tessaro Pelinser (2012), uma obra arbitrariamente considerada como regional poderia alcançar a universalidade. Um texto marginalizado como **Era um poaieiro**, nesta perspectiva, pode alcançar o centro uma vez que a condição periférica marcada pela pobreza e exclusão social, econômica e cultural também é tema de altas literaturas, sobretudo no Brasil.

Vale ressaltar aqui o conceito de centro e periferia. Para este trabalho, ao se falar em centro deve-se pensar em todas as formas de cultura e de sujeitos que ocupam o lugar central, aquele que serve de referência para os demais, ou seja, as que são reconhecidas como legítimas. Reconhecemos que a posição central é uma invenção historicamente construída como tal, e não é uma posição natural. E na contemporaneidade, essa noção vem sendo desafiada e contestada por diversas frentes. Uma dessas frentes são os romances ambientados no sertão.

Na modernidade é a margem ou periferia que vem ganhando evidência. Margem aqui entendida como obras consideradas excêntricas, ou ex-centricas, que estão fora do centro e já por isso problemáticas uma vez que são vistas como um desvio desse ponto. Numa acepção estritamente artística, marginais são as produções que afrontam o cânone, rompendo com as normas e os paradigmas estéticos vigentes. Talvez pelo novo enfoque que **Era um poaieiro** traz a discussão da temática do sertão, ele tenha ficado de fora do cânone, permanecendo até pouco tempo totalmente desconhecido e marginalizado.

Voltando aos critérios, e conseqüentemente aos adjetivos, sobretudo os regional e nacional, conceitos estritamente ligados ao regionalismo, há que se questionar também o *locus* da enunciação de seu fundador. De qual lugar seu enunciador fala? De qual espaço geocultural os conceitos são formulados? De onde se teoriza?

Regiões, em sua etimologia, vem da palavra *regio*, derivada de *rex*, ou seja, a autoridade que por decreto podia circunscrever as fronteiras: *regere fines*. São resultados de um complexo processo histórico de construção social em que intervêm, sincrônica e diacronicamente, relações econômicas, políticas e simbólicas. Para Carlos Vainer:

Com efeito, o interesse regional enunciado pelo regionalismo, da mesma forma que qualquer interesse socialmente legitimado ou à busca de legitimidade, só tem existência (e relevância) se – e quando – enunciado e assumido por sujeitos determinados que ocupam posições determinadas do espaço social e político. Em outros termos: a elaboração coletiva de um reconhecimento de identidades/alteridades que permite, sob a forma de regionalismo, enunciados fundados sobre a polaridade nós *versus* eles/os outros constitui mecanismo de coagulação e de busca de validação social das estratégias (econômicas, políticas, simbólicas) de determinados grupos ou coalizões (1995, p. 457).

Assim, originalmente uma região não é uma realidade natural. É antes uma divisão do mundo social estabelecida por um ato de vontade. Para José Clemente Pozenato (2003), não se trata de uma divisão totalmente arbitrária uma vez que “por trás do ato de delimitar um território, há certamente critérios entre os quais o mais importante é o do alcance e da eficácia do poder de que se reveste o autor da região. Enquanto esse poder é reconhecido, a região por

ele regida existe” (2003, p. 02). Portanto, a região é um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, ou de qualquer outra ordem.

Atualmente, a imprecisão do conceito de região faz com que ele seja utilizado largamente, sem que seu conteúdo seja muito bem explicitado. Assim, segundo Áurea Corrêa de Miranda Breitbach (1988), a palavra região é usada de forma pouco regrada, podendo ser encontrar tanto:

[...] para designar uma área onde se localiza certa atividade produtiva ("região da soja", "região da pecuária", etc.) como para uma área com determinadas relações de produção ("região de minifúndio") ou uma área com características geográficas específicas ("região da serra"), sem contar o uso corrente que é feito do termo **regional** para designar estadual. Implícito está, sempre, que se trata, antes de mais nada, de uma área territorial identificada por um elemento de cada vez, escolhido segundo um critério subjetivo, isto é, conforme a necessidade do pesquisador naquele momento. (BREITBACH, 1988, p. 18).

Portanto, ao se discutir uma região, é inevitável uma discussão ou uma abordagem sobre a noção de espaço. Mas voltando ao termo região, podemos identificar que na língua portuguesa esse vocábulo possui sete acepções diferentes, sem contar as várias expressões contendo a palavra. Dentre as várias acepções registradas pelo dicionário Houaiss da língua portuguesa (2009), tomamos para este trabalho a que se refere à região como “grande extensão do território de um país, de um continente etc., que se distingue das demais por suas características físicas, administrativas, econômicas, políticas”. Mas frequentemente, ao se falar de região, percebe-se que não se ultrapassa as abordagens geográficas e administrativas no sentido estrito, quer dizer, a delimitação meramente territorial do espaço. E, ao se delimitar uma região levando em conta apenas os aspectos físicos do território, pode-se se cometer o erro de cair no reducionismo para o termo regional.

Ainda segundo Pozenato (2003), a ideia de região como um espaço natural talvez tenha surgido na Geografia. Segundo o estudioso, a Geografia, ao tratar da região, subdivide-se em dois ramos: a física, que circunscreve territórios em função da paisagem, ou seja, em função de fatores climáticos, hidrográficos, topográficos, vegetação, fauna etc, e a humana, que “define os espaços regionais também com critérios objetivos, fornecidos pela história, pela etnografia, pela linguística, pela economia, pela sociologia” (POZZENATO, 2003, p. 02). Mas, devido a não coincidência de critérios por parte dessas ciências, é possível falar de região histórica, região cultural, região econômica, e assim por diante, com fronteiras distintas no mesmo território físico.

Portanto, pode concluir que o conceito de região, como delimitação de um espaço, é uma construção, esteja ele no plano científico ou no fazer prático. É um conceito simbólico, que na geografia, mesmo tratando-se de um espaço delimitado por fronteiras não tão nítidas, é definido por uma espécie de linha demarcatória de separação, muitas vezes marcada pela exclusão. A região seria um espaço fechado, dentro de uma fronteira, um espaço periférico, provinciano em relação ao centro.

Esse estigma que o *centro* imprime sobre a *província* repercute em todas as representações que se façam de região. No plano das representações culturais, o estigma estabelece que a *província* é um mundo acanhado, estreito, incapaz de transpor as próprias fronteiras: veja-se, por exemplo, os sentidos pejorativos que os dicionários atribuem ao adjetivo *provinciano*. Em contraposição, o *centro* é visto, como que por natureza, como aberto e universal. O centro professa uma *fé universalista*, na expressão de Bourdieu, da qual é excluída a periferia. (POZZENATO, 2003, p. 08).

A noção de centralidade traz sempre consigo a ideia de um núcleo, ou seja, a organização da vida comunitária em torno de certos locais que se transformam em cidades. Assim a região, formada no entorno, seria dependente da cidade. Esse lugar central exerceria uma dominação sobre o outro, sempre tido como inferior. No caso da literatura brasileira, é o Rio de Janeiro que se torna o espaço de referência para a consolidação do sistema literário. Esse processo se inicia ainda no Romantismo, com o surgimento dos primeiros romances brasileiros.

Segundo Carmen da Matta (2003), no Romantismo, quando o sistema literário brasileiro já estava consolidado, o Rio de Janeiro já se desenhava como palco privilegiado da literatura, desde o início do século XIX. Talvez por isso a Academia Brasileira de Letras tenha sido fundada nesta cidade, em 1896, por Machado de Assis, escritor mais importante até então. Assim, a cidade do Rio de Janeiro era o solo geográfico, territorial e social para a construção de uma literatura própria.

Para Carmen da Matta (2003), com o movimento romântico, “o romance urbano começa a ter proeminência, cai no gosto do público folhetinesco devorador de histórias de mocinhas, vilões, bailes da corte e registros de comportamento da sociedade em seus lares e na vida mundana da cidade-sede do Império” (p. 261). Assuntos como pátria e nação, local e universal, nacional e regional surgem na discussão dos escritores com grande força. Busca-se então:

[...] uma ética sólida para a construção de uma moral que propicie o erguimento de uma nação que rume ao progresso. Para dar cabo a esse ideário, a cidade do Rio de Janeiro vai assumir um papel vital na consolidação de uma identidade nacional,

porque é nela que os fundadores do romance vão viver e nela é que vão propagar toda uma imaginação favorável ao intuito patriótico. (MATA, 2003, p. 261).

Ainda citando Carmen (2003), as letras sempre elegeram um solo real, palpável e jamais conseguiram desvincular-se da região geográfica em que são criadas. Foi assim com Gregório de Matos, que satirizava as autoridades baianas; com a obra de Padre Vieira e com os poetas árcades mineiros. É claro que o vínculo não é obrigatório, contudo, num país recém-independente, que buscava se livrar da influência portuguesa e europeia, esse procedimento torna-se fundamental. A vinda da família real 1808 também contribui para colocar o Rio de Janeiro na posição de centro para as letras brasileiras. A chegada da corte trouxe consigo jornalistas, artistas e intelectuais que, misturados aos nossos escritores e à população como um todo, traziam ideias novas e muita agitação social. Portanto, tendo como norte um modelo europeu de arte, a literatura produzida no Rio de Janeiro com um caráter localista, torna-se o que há de mais próximo da realidade nacional. A tríade autor-obra-público que, de acordo com Antonio Candido (2007) é base de configuração do sistema literário brasileiro, se deu primeiramente no Rio de Janeiro, e contribuiu para construção do sentimento nativista que move a literatura brasileira.

Assim, o espaço da cidade do Rio de Janeiro, na ficção, assume o traço característico do “ser brasileiro”, mostrando ao país, como acreditavam os escritores da época, como se faz uma literatura autêntica, que represente a totalidade do solo nacional. É importante salientar que o fato do Rio de Janeiro ser a capital do Império e depois da República é de grande valia para que a cidade fosse tomada como representação do todo nacional. Estavam em jogo interesses econômicos e políticos, num ambiente cultural intenso.

Portanto, na configuração da literatura brasileira e em sua consequente classificação em regional ou não, usando a polaridade proposta por Carlos Vainer (1995), o Rio de Janeiro seria o *nós*, o autêntico Brasil, o centro, e tudo o que não estivesse lá, seria o *eles*. Por isso surgem as literaturas ditas regionais e locais.

## 1.2 Contextualizando as obras

Classificar uma obra de arte ou enquadrá-lo sob um adjetivo (romântica, moderna, clássica...) no caso, regional, nacional ou universal, sempre é uma tarefa complexa. Ainda mais se pensarmos que esses julgamentos constroem imagens. Dependendo da apreciação, a obra pode ou não ganhar o *status* de arte. No caso do presente trabalho, tem-se uma situação

interessante, a saber, classificar, ou melhor, contextualizar (já que não se busca aqui emitir juízos de valor, mas sim localiza-las dentre de discussão da literatura) obras com tratamentos completamente distintos pela crítica: uma pertencente ao cânone, possuidora de uma grande fortuna crítica e muito bem apreciada e outra cuja avaliação especializada ainda não se consolidou.

Ressaltamos que não pretendemos aqui esgotar o assunto, nem tampouco estabelecer uma classificação arbitrária e única para as obras, já que para isso seria necessário um estudo mais aprofundado sobre o tema. O que se pretende aqui é tão somente localizar as obras em questão dentre de um contexto histórico de discussão da literatura, a saber, o contexto do Modernismo, que à época, produziu narrativas que são classificadas pela crítica canônica como regionalistas.

Quando discutimos uma obra de arte, a abordamos sob uma realidade. Normalmente, a nossa realidade. Mas isso não isenta o caráter complexo que essa abordagem artística acarreta. Ao se classificar uma obra de arte como regional, especificamente a literária, a crítica apega-se a critérios que circundam, na maioria das vezes, na grande preocupação dos escritores em mostrar realidades culturais típicas de um espaço. Na busca dessa especificidade, que singulariza uma obra, evidencia-se quase que exclusivamente o que é diferente, deixando de lado a universalidade. Assim, se uma obra é classificada com regional, automaticamente ela não pode ser universal.

Todavia, esquece-se que as especificidades e singularidades estão intimamente ligadas a uma unidade do universal. Se a literatura fala do local é para invocar também o universal. Assim, dependendo da abordagem adotada pelo pesquisador, o regional pode ser uma local com características singulares, uma cidade, um país e até um continente (não é raro ouvirmos expressões como a região africana). O específico é a manifestação de como o universal ganha, muitas vezes, configurações específicas em determinados espaços. Assim, regional e universal são conceitos indissociáveis e só à luz do universal podemos identificar elementos que singularizam determinadas formas de vida, ou seja, o regional.

Se tomarmos os conceitos, quase unânimes, mas principalmente hegemônicos, postulados pela crítica especializada brasileira, somos fatalmente levados a classificar os romances pesquisados como regionalistas. Eles se passam em espaços geográficos definidos, bem peculiares, apresentando sociedades humanas diferentes, sem se esquecerem do fundo natural (clima, topografia, fauna, flora etc.), dando um grande destaque para a presença física dos espaços onde são ambientados.

Mas será que ainda podemos classificar uma obra tão complexa como é **Vidas secas** como regional? Ou mesmo **Era um poaieiro**, ainda carente de fortuna crítica, apenas por se passar em uma região marginalizada? No caso dessas obras estudadas, usam-se sim os espaços Mato-grossenses e Nordestinos para ambientarem o enredo, todavia também os usam para falar de dramas humanos, e dramas humanos são sempre universais. **Vidas secas**, assim como grande parte dos romances publicados por Graciliano Ramos, vem sendo historicamente inseridos pela crítica dentre as obras regionalistas, já que apresentam como temática predominante o ciclo de seca no Nordeste, abordando problemas que vão desde os relacionados às condições climáticas, até o padecer de muitos trabalhadores submetidos às mais drásticas imposições de seus chefes.

Porém, se num primeiro momento o romance **Vidas secas** assume uma identidade regional, ao se aprofundar um pouco a análise, percebe-se o caráter transcendental, portanto universal, que a obra traz. Sua universalização é claramente percebida pela temática que ele aborda: a precariedade da vida humana. No romance, as personagens são criaturas reduzidas ao mais extremo estado de miséria: vestem-se mal, não têm pousada, trabalho, comida, horizonte. Apenas uma esperança insistente de chegar a algum lugar, já que estão perdidas no nada. A seca, assim como os demais fatores físicos do ambiente, que eventualmente influem no caráter e no padecer das personagens, são fatores circunstanciais. A grande força do romance está na análise do homem como um ser no mundo, com seus conflitos, dramas e, sobretudo, sua capacidade de superação. Portanto, o fato de o enredo se passar no Nordeste torna-se insuficiente para colocar a obra no rol do regionalismo, pelo menos em alguns aspectos.

Fabiano, o protagonista do romance é um sujeito humano, demasiadamente humano, que vive sempre em conflito com o mundo que o cerca, com os outros ao seu redor, e até consigo próprio. A luta do homem – falível por natureza - para superar-se num mundo repleto de contradições confere à obra de Graciliano Ramos uma forte marca universal, assumindo um caráter introspectivo e psicológico que diverge do regionalismo convencional, marcado pela tentativa de denúncia social.

Para Alfredo Bosi:

O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O “herói” é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo pelas distâncias que o separam da placenta familiar ou grupal, introjeta o conflito numa conduta de extrema dureza que é a sua única máscara possível. E o romancista encontra no trato analítico dessa máscara a melhor fórmula de fixar as tensões sociais como primeiro motor de todos os comportamentos. Esta a grande

conquista de Graciliano Ramos: superar na montagem do protagonista (verdadeiro “primeiro lutador”) o estágio no qual seguem caminhos opostos o painel da sociedade e a sondagem moral. Daí parecer precária, se não falsa, a nota de regionalismo que costuma dar a obras em tudo universais como **São Bernardo** e **Vidas Secas**. (BOSI, 1994, p. 402).

Então, **Vidas secas** é uma obra canonicamente inserida no Modernismo, mas que não pode ser classificada essencialmente como regionalista apenas por ter uma geografia definida. Ao se levar em consideração as personagens, seus conflitos dentro da narrativa, a obra naturalmente ultrapassa esses limites, alcançando a universalidade.

E no caso de **Era um poaieiro**, obra pouco conhecida, e conseqüentemente pouco estudada pela crítica, por isso ainda não classificada, mas que talvez por sua coincidência cronológica, uma vez que é publicada seis anos após **Vidas secas**, insere-se dentro do movimento modernista, será possível classificá-la como regional?

Justamente pela carência de fortuna crítica que a obra possui, **Era um poaieiro** traz muitas incertezas quanto a sua rotulação. Pouco se sabe acerca das condições de publicação do romance. As informações apuradas até o momento dão conta de que o romance foi primeiramente publicado em livro, no ano de 1944, pela Livraria Técnica Editora, de São Paulo. Mas tarde, a exemplo das obras românticas, **Era um poaieiro** também saiu sob a forma de folhetim, no jornal cuiabano **A Capital**, em 1949. Trata-se da única obra conhecida de Alfredo Marien.

Em uma leitura ainda superficial, o romance pode ser classificado como uma produção regional pela crítica literária, já que seu enredo se passa em locais muito específicos, o interior de Mato Grosso, com suas especificidades, o que o singulariza do restante do país, até mesmo por ser um dos únicos estados a apresentar a vegetação de cerrado. No entanto, a trama não se passa no espaço de cerrado, mas sim na floresta amazônica, onde se encontra a poaia, planta que durante muito tempo foi responsável pela economia do estado.

Em **Era um poaieiro**, Alfredo Marien coloca como pano de fundo Cuiabá e alguns municípios circunvizinhos. Assim, o escritor traz esse universo para todo o cenário brasileiro, permeando tal obra com termos locais, como por exemplo, nomes de árvores, frutos e comidas típicas. Assim, a história e a cultura de Mato Grosso são retomadas por meio da literatura.

A obra apresenta características da população que vive na região, os poaieiros, revelando aspectos de rotina desses sertanejos, seu trabalho, sua forma de ver o mundo, suas crenças, amores, entrelaçando realidade e ficção, memória e imaginação. Alguns capítulos

inclusive, tais como “Tio João”, “Zé Poconeano”, “Adeus Elpídio” trazem alguns estereótipos de poaieiros.

Durante todo o enredo, Alfredo Marien vai permeando as páginas do livro com elementos da fauna mato-grossense, costumes alimentícios de Mato Grosso e hábitos intrinsecamente ligados à cultura local dessa região. Mas também é possível perceber na narrativa um desejo, uma pretensão de transcender os tipos descritos. Aqui, como em **Vidas secas**, temos um embate de forças entre homem e natureza, mas Brasilino não busca superar este mundo, mas de certa forma preservá-lo, suas matas, seu meio ambiente.

Podemos então deduzir que, longe de serem apenas romance regionais, prestando-se a limitação que esse adjetivo carrega, **Vidas secas** e **Era um poaieiro** podem ser classificadas, ou contextualizadas como obras universais regionalmente configuradas. Não se pretendeu aqui enunciar um juízo de valor ou avaliar as obras, mas sim inseri-las dentro de um contexto. A classificação de uma obra literária acompanha a dinâmica da própria produção da literatura e, como tal, estará sempre surpreendendo com novas formas de abordagem.

### 1.3 Os espaços e temas do romance brasileiro de 1930

Finalizando essa discussão sobre o contexto de publicação das obras, abordemos agora algumas das narrativas que, assim como **Vidas secas** e **Era um poaieiro**, trazem o sertão para ambientar seus enredos. Sabemos que, apesar de termos eleito esses dois textos para estudarmos o tema, o sertão, notadamente o da seca, já figurava antes em nossa literatura.

Ficcionalmente, o sertão nordestino compreende regiões entre os estados de Alagoas, Ceará e Pernambuco, e começa a ser percorrido de forma problematizada por Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida e José Lins do Rego. São eles os primeiros expoentes dessa temática na prosa. É a publicação de **A Bagaceira**, em 1928, o primeiro sinal de um vasto movimento ficcionista, com base no ambiente sócio-geográfico do Nordeste.

A fórmula era buscar no ambiente social, cultural e geográfico os elementos temáticos, os tipos de problemas, os episódios, que seriam transformados em matéria de ficção. A técnica era a realista, objetiva, os escritores buscando valer-se de uma coleta de material in loco, à luz da história social ou da observação de campo, tornado os seus romances verdadeiros documentários ou painéis descritivos da “situação” histórico-social. (COUTINHO, 2004, p.278).

**A Bagaceira**, de José Américo de Almeida, foi o desbravador do caminho, cujo domínio deixaria para os outros escritores do chamado “ciclo do romance nordestino”. A obra surge no momento de crise e assola da República Velha, pelo entusiasmo dos jovens políticos e oficiais. O livro, como nos aponta Bosi (2004), direcionou formalmente um novo veio temático: a vida nos engenhos, a seca, o retirante, o jagunço. Ele reflete e ataca o velho sistema de concentração latifundiária no Nordeste, que se assemelhava com uma das vigas da miséria da região. Porém, de acordo com Afrânio Coutinho (2004), a obra apresenta alguns problemas, como a necessidade de reconstrução da história para despertar o interesse do leitor, assemelhando-se a simples documentação. Seu valor, na história literária, se dá pela atitude nova diante da realidade social que, a partir dele, começou a se desenvolver.

Em seguida **A bagaceira**, vem **O Quinze** (1930), da escritora Rachel de Queiroz, dando sequência à série do ciclo das secas. Rachel revelou-se uma escritora condicionada ao assunto, no melhor estilo moderno da linguagem brasileira. Sua temática principal, “dentro do plano de fundo dos problemas geográficos e sociais nordestinos é a posição da mulher na sociedade moderna, com seus preconceitos morais e sociais” (COUTINHO, 2004, p. 279). No entanto, seus romances não têm o cunho político da literatura da época. Seus períodos, no geral, são menos literários, breves, colados à transição de atos e acontecimentos.

Outro representante da corrente regionalista é José Lins do Rego que, em suas obras, anexa de forma efetiva a realidade física e social do nordeste na literatura brasileira. Ele penetra no interior do nordeste e mostra os cangaceiros, beatos, fanáticos e coronéis. Participa do chamando “ciclo da cana-de-açúcar”. Sua estreia é com **Menino de Engenho** (1932), porém, sua obra-prima é **Fogo Morto** (1943), o “fecho e superação do ciclo da cana-de-açúcar” (BOSI, 2004, p. 399), trazendo de forma madura os conflitos humanos de um Nordeste decadente.

São esses escritores que abrem o caminho que vai caracterizar a vasta produção literária da década de 1930, preferindo os escritores, cenários rurais, do sertão, da seca, aos da área urbana e industrializada. Nesta altura dos acontecimentos, como considera Antonio Candido (1956), já parecia Graciliano Ramos destacar-se de maneira ímpar entre os chamados “romancistas do Nordeste” que nessa década tinham conquistado a opinião literária do país.

Para Antonio Candido (2006, p. 17), “para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais”. Graciliano percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vida, a cidade, a casa, a

prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir.

Já em Mato Grosso, a seca do sertão dá lugar a um rico ecossistema e a uma floresta. A obra que melhor representa esse período é **Era um poaieiro**, um romance escrito pelo francês Alfredo Marien, e que traz uma grande preocupação com a cultura local e com descrição de seus espaços. Apresenta uma espécie de reconfiguração do então regionalismo tradicional, já que embora apresente elementos locais, o homem não é completamente tragado pela natureza que, se outrora se apresentava como inimiga implacável, agora se constitui também como meio de sobrevivência às personagens da história, mesmo apresentando obstáculos e perigos.

Em Mato Grosso, é essa obra que seis anos depois de **Vidas Secas** (1938), cumpre o importante papel de apresentar ao cenário das letras mato-grossenses e brasileiras a vida em um sertão diferente. Antes, porém, de dispormos sobre a obra de Alfredo Marien, é conveniente levantar algumas questões acerca do modernismo em Mato Grosso. Um dos trabalhos mais relevantes, não só para a literatura mato-grossense, mas também para a história e para a cultura de Mato Grosso, é a **História da Literatura de Mato Grosso: século XX** (2001), da pesquisadora Hilda Gomes Dutra Magalhães.

Neste trabalho, Hilda Magalhães faz um levantamento da produção literária de Mato Grosso dos anos de 1930 aos 1990, tanto na prosa, quanto na poesia, apresentando autores conhecidos e alguns desconhecidos no Estado. No capítulo V, intitulado “Descobrimo o Modernismo”, Hilda, citando Lenine Póvoas, diz que, mesmo permanecendo distante da metrópole, “a Capital de Mato Grosso sempre gozou da fama de ser uma cidade culta” (2001, p. 121).

Para ela, também aqui em Mato Grosso, a partir de 1930, começam a surgir textos estilística e estruturalmente bem elaborados. Apesar de tardio, já que segundo a pesquisadora só se começa a discutir o Modernismo em Mato Grosso no ano de 1939, quase 17 anos depois do movimento de São Paulo, as novidades também invadem as letras mato-grossenses e um dos expoentes dessa nova literatura em Mato Grosso é o escritor, pouco conhecido ainda, Alfredo Marien.

## 2 O SERTÃO COMO ESPAÇO LITERÁRIO

O termo espaço possui uma relevância teórica em várias áreas do conhecimento: geografia, teoria da arte, física, filosofia, teoria da literatura, semiótica etc. E tem uma ampla definição, já que pode traduzir noções de grande abrangência, que englobam outras noções ou representa categorias estritas, que designam atividades ou fenômenos específicos. Assim, o termo não possui um significado uno. Ele assume funções bastante diversas em cada contexto teórico em que é usado.

Na literatura, apesar de pouco discutido, o espaço já foi abordado de diversas formas pelos críticos, que buscam construir sentidos para ele em narrativas de épocas diferentes. No gênero romanesco, é de extrema importância, uma vez que personagens e narradores estabelecem relações poderosas com ele. Mikhail Bakhtin (1998, p. 211) já alertava que “em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente”. Inspirado pela teoria da relatividade de Einstein, o crítico formulou um conceito conhecido por cronotopo, que liga o estudo do espaço ao do tempo de forma indissolúvel.

Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim, o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço) (BAKHTIN, 1998, p. 211).

O espaço é a dimensão que permite fixar e inscrever o movimento. É a dimensão em que o movimento pode se escrever e deixar suas marcas. Segundo o teórico russo, o espaço mantém um vínculo forte com o tempo, e caracteriza o sujeito histórico. Esta relação particular do tempo com o espaço, a ligação da vida da personagem e seus acontecimentos a um lugar são inseparáveis e determinarão o comportamento destas no desenvolvimento do enredo. Assim, o cronotopo possui, antes de tudo, um significado temático. Sua importância é tanta que Bakhtin assim o destaca: “Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, 1998, p. 355).

É no cronotopo também que se desenvolvem as cenas do romance. As ações das personagens não são imagens vazias. Elas encarnam elementos do tempo e do espaço em que acontecem. “Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue” (BAKHTIN, 1998, p. 356). No romance, a imagem da pessoa muda no tempo, dependendo do espaço em que ela está inserida. O homem nunca coincide consigo mesmo, ele é um ser inacabado, em estado de devir. Por isso, só pode ser representado em sua potencialidade. Assim, as categorias cronotópicas colaboram para a formação do romance por apresentarem personagens inacabadas, em um processo de evolução que nunca se concluirá. A imagem do homem está sempre em formação e o tempo interioriza-se no sujeito modificando sua vida, seu destino e a si mesmo.

De acordo com José Roberto Iglesias:

Para a nossa mente não é fácil, para não dizer impossível, conceber uma imagem de não-tempo e não-espaço. Nem sequer o Nada fica a salvo dessa arquitetura mental preestabelecida, que nos leva a imaginar o próprio Nada como... um espaço vazio! Ou seja, mesmo sabendo que o espaço é apenas um adjetivo do que existe, imaginamos o Nada como alguma coisa estática, e até um pouco translúcida, mas que tem que estar em algum lugar (IGLESIAS, 2004, p. 132).

Espaço então é o lugar onde as coisas se encontram. Nada pode ser feito, seja na vida, seja na literatura, sem espaço e tempo. O cronotopo tem como princípio estrutural o tempo. Ele é o fenômeno organizador, tanto dos episódios narrados, quanto da linguagem. Narrar o tempo é uma das questões centrais nos estudos literários. Mas se o romance, sobretudo após o Renascimento, promove uma ruptura com a tradição atemporal, trazendo enredos preocupados com a experiência individual das personagens, estas, além de serem temporais, também deveriam se preocupar com a localização espacial. Assim, a preocupação com o espaço é vital para o romance, já que o homem sempre está interagindo com o espaço. É nele que se desenvolvem os episódios e por onde as personagens transitam.

Cada gênero é determinado por um tipo de cronotopo. E este é o princípio condutor da sua formação. O cronotopo determina a imagem do indivíduo na obra, sendo essa imagem sempre espaço-temporal e apresenta um modo de entender e concretizar a experiência vivida, a natureza de eventos e a percepção de objetos, sempre em contextos específicos. Com isso em mente, Bakhtin (1998) observou os diferentes tipos de cronotopos e suas junções como expressões de condições econômicas, filosóficas e políticas em vários gêneros narrativos como o romance, a biografia, a epopeia, o idílio, o romance picaresco e os contos populares. Para ele, esses gêneros representam a assimilação do tempo e de espaços históricos numa dinâmica social.

Nos diversos cronotopos apontados por Bakhtin (1998), o idílico parece ser fundamental para entendermos os romances em análise: **Vidas secas** e **Era um poaieiro**. O cronotopo idílico apresenta os seguintes tipos canônicos: o idílio amoroso (cuja principal manifestação é a pastoral), o idílio dos trabalhos agrícolas, o idílio do trabalho artesanal e o idílio familiar. Neles, há uma relação particular do tempo com o espaço, uma vez que temos uma:

[...] adesão orgânica e a ligação da vida e dos acontecimentos a um lugar – o país de origem com todos os seus recantos, suas montanhas, vales, campos, rios, florestas e casa natal. A vida idílica e os seus eventos são inseparáveis desse cantinho concretamente situado no espaço, onde viveram seus pais e os avós, e onde viverão os filhos e os netos. (BAKHTIN, 1998, p. 333).

No idílio, a vida é determinada essencialmente pela unidade de lugar e o tempo nele se atenua, contribuindo para a criação de um ritmo cíclico, fundamental para o esse tipo de romance. Outra característica é a fusão da vida humana com a natureza, o que pode ser verificado em tanto em **Vidas secas** quanto em **Era um Poaieiro**.

Portanto, sendo o homem um ser temporal, no romance, este deve sempre ser pensado e inserido num contexto com tempo e local determinados, uma vez que o gênero romanesco representa não só este homem, mas também seu mundo e sua linguagem. Tanto a experiência, quanto a livre invenção são manifestações marcadas pela temporalidade e pela espacialidade.

Essa ligação, essa indissolubilidade entre o tempo e o espaço, guiará a constituição do romance enquanto gênero. Para estabelecer os vários tipos de cronotopos nas diversas obras que guiaram a constituição do romance, Bakhtin (1998) percorreu desde os romances gregos até chegar aos russos e, desse estudo, formulou uma tipologia universal do romance: o monológico e o polifônico.

Os monológicos seriam os romances que se ligam a conceitos de autoritarismo (verdades absolutas veiculadas por um discurso), acabamento. Já os polifônicos se ligam à realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, (já que o romance é um gênero em formação e as personagens estão sempre em evolução), dialogismo e polifonia.

Utilizando essa relação do homem com o tempo e o espaço dentro do romance, podemos dizer que o espaço pode ser expresso de diversas formas e se reveste de sentidos múltiplos, chegando até construir, por vezes, a razão de ser da obra, como é o caso de muitos romances modernistas brasileiros, entre os quais incluímos **Era um poaieiro**.

Segundo Antonio Dimas (1987), em uma obra introdutória sobre a importância e relevância do espaço na narrativa, essa é uma das várias armadilhas virtuais de um texto. Para ele, essa questão pode “alcançar um estatuto tão importante quanto dos outros elementos na narrativa” (DIMAS, 1987, p. 05). Em algumas narrações, ele é “prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante” (1987, p. 06). Por isso, é de extrema necessidade saber abordá-lo, reconhecê-lo.

Todavia, há que se ter em mente que tratar do espaço não é dotar a realidade histórica de atributos outros que são simplesmente exteriores, mas antes, a insistência em localizar o modelo que funcionou como ponto de partida. Trata-se de perceber e identificar a contribuição, o novo que brota desse espaço, a partir da manipulação artística da palavra na obra. Dimas (1987) salienta a escassa bibliografia teórica sobre o assunto, seja no âmbito nacional, seja no estrangeiro. Porém, também chama a atenção para o fato de que “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele” (DIMAS, 1987, p. 17).

No romance, regionalista ou não, no Romantismo ou no Modernismo, o tratamento do espaço liga-se, sobretudo, a caracterização dos elementos locais. Talvez por isso uma grande importância é dada às personagens do sertão nos dois movimentos citados. Apresentando-se ao leitor, ora de forma sutil, mas principalmente nos romances canonizados de 1930, de forma agressiva e implacável, as regiões brasileiras são reveladas por fatores que envolvem necessariamente o quadro natural, mas vão muito além deles.

Esse aparecimento se materializa principalmente pela exploração do território e os fluxos que nele se estabelecem, as relações sociais que condicionam sua ocupação, as heranças de tempos passados, enfim, as relações com espaços relativos a região em que a narrativa se dá. Portanto, as narrativas não precisam necessariamente descrever a natureza, verificar o grau de exatidão espacial ou geográfico, com fidelidade topográfica, pormenorizar esse espaço para dar visibilidade a uma região. Precisam sim, abordar a percepção que as personagens têm do meio, as relações que se estabelecem entre diferentes espaços presentes na trama, “extraíndo um significado oculto que dificilmente se mostra à primeira leitura” (DIMAS, 1987, p. 10).

Osman Lins (1976) é outro importante teórico para refletirmos sobre a questão do espaço na narrativa. Para ele, “tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a

reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários”. (LINS, 1976, p. 69). O espaço, munido de algumas estratégias narrativas, transforma-se sempre em ambiente.

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

Ao se abordar um romance, é comum mesclar-se o espaço e a ambientação, já que estes estão ligados, completando um ao outro. Porém, como nos aponta Osman Lins, há uma diferenciação entre eles. Para a interpretação e o entendimento de uma obra literária, importa analisar como a *ambientação* se faz no contexto da trama.

Resumindo, pode-se dizer que o espaço é denotado, patente, explícito; já a ambientação é conotada, subjacente e implícita. Assim, Osman Lins (1976) sugere uma metodologia para se abordar a *ambientação*. Convertido em ambientação, o espaço aparece na narrativa de três formas: *ambientação franca*, *reflexa* e *oblíqua ou dissimulada*. Vale lembrar que a ambientação não se refere exclusivamente à geografia do espaço, mas também a elementos físicos exteriores a personagem, inseridos pelo autor na narrativa. O que orienta sua metodologia é identificar se há uma razão para o autor inserir tais elementos.

Voltando a sistematização feita por Osman Lins, a *ambientação franca* seria aquela em que o narrador introduz, pura e simplesmente, descrições físicas do ambiente (LINS, 1976, p. 79). Nela, o narrador se pauta no descritivismo puro. Assim, essa ambientação não contribui para a compreensão da trama ou do estado de espírito da personagem; funciona como um pano de fundo dos acontecimentos. Já a *ambientação reflexa* é percebida pela personagem sem a intromissão do narrador, que acompanha e compartilha da perspectiva da personagem. Essas duas ambientações, para Lins, são apenas um “espaço inútil”, já que não se ligam necessariamente ao enredo.

A última categoria apontada pelo autor é a *ambientação dissimulada*, onde são os atos da personagem que fazem surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. É a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fito de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere. A *ambientação dissimulada*

exige a personagem ativa, o que faz com que se crie uma harmonização altamente satisfatória “entre o espaço e a ação”.

Assim, a região poderia justificar e até condicionar os comportamentos e conflitos, restringindo o papel dos agentes políticos, econômicos, sociais, históricos e culturais na configuração do quadro regional. Porém, como alerta o crítico, não se deve converter as personagens em puros objetos, submetidos à tirania do meio.

Tomando os romances brasileiros da década de 1930, percebemos que há uma certa predominância de determinados espaços: regiões desértica, secas, o cangaço, o garimpo, o Nordeste, etc. No entanto, todos esses espaços podem ser abarcados por um termo: o sertão.

Sabendo que o termo “sertão”, devido a sua multiplicidade de sentido, depende do contexto e, no caso brasileiro, mais comumente se refere a uma região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas e distantes do litoral. Basicamente, o sertão remete a regiões do Nordeste brasileiro.

No pensamento social brasileiro, e também em seu imaginário, o termo tem sido muito utilizado, principalmente para designar uma ou mais regiões do país. Trata-se de uma das mais das mais relevantes categorias espaciais. Entre os nordestinos, o sertão é tão crucial, tão cheio de significados, que sem ele a própria noção de “Nordeste” ficaria vazia e/ou carente de um de seus referências essenciais.

Segundo Nísia Trindade Lima (1999, p. 57):

De acordo com estudos etimológicos, a palavra seria oriunda de *desertão*; seu sentido encontra-se, segundo dicionários da língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX, em uma dupla ideia – a espacial de interior e a social de deserto, região pouco povoada (cf. Mader, 1995, p. 52). Este sentido é reafirmado por Aurélio Buarque Ferreira, que define sertão como “1. Região agreste, distante das povoações ou das terras cultivadas; 2. Terreno descoberto de mato, longe do litoral; 3. Interior pouco povoado.

Assim, já durante o século XIX, a definição mais corrente do termo “Nordeste” identificava as áreas despovoadas do interior do Brasil, mas também duas outras conotações podiam ser identificadas no mesmo período: “Uma, mais próxima ao uso atual do termo, que o associa à área semiárida do Nordeste brasileiro, e outra, também muito presente entre autores contemporâneos, que prioriza a atividade econômica e os padrões de sociabilidade, aproximando sertão à civilização do couro” (LIMA, 1999, p. 58).

Pode-se também associar o sertão a ideia de uma distância em relação ao poder público e aos projetos modernizadores das regiões mais povoadas, algo identificado com a resistência ao moderno e à civilização, comumente um polo de atraso. Para o Instituto

Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), sertão, espacialmente, designa oficialmente uma das subáreas nordestinas, árida e pobre, situada a oeste das duas outras, a saber: "agreste" e "zona da mata". Na literatura, notadamente a brasileira, o "sertão" ainda ocupa um lugar de extrema importância.

Do espaço geográfico a lugar simbólico de intenso apelo emocional, a abordagem do sertão indica quase sempre uma tensão permanente diante dos contrastes, das desigualdades e dos problemas que acompanham o debate sobre a modernidade na sociedade brasileira. É em 1930 com Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, que o sertão nordestino é construído como forte conotação social. João Guimarães Rosa também é apontado como um dos grandes autores que desenvolve o sertão. Caipiras e sertanejos tornam-se personagens das novas tendências da literatura.

Lendo alguns romances da literatura brasileira, é fácil identificar que, a imagem de sertão sempre remete a espaços rurais, com exceção talvez de **Grande Sertão: Veredas** (1956), esse sertão comumente carrega uma negatividade em sua representação.

Segundo Walnice Galvão (1972), no início da colonização do Brasil o sertão era o espaço afastado do litoral. Mais tarde, no Romantismo, o sertão foi associado ao campo, em contraste com a cidade. Assim construiu-se a imagem mais marcante do sertão: um espaço longínquo, pouco povoado, afastado do litoral e da cidade, com uma sociedade que se aproxima do primitivo. Mas por que a ideia do contraste entre o Brasil do litoral e o dos sertões é tão presente no pensamento social sobre o país?

De acordo com Nísia Trindade Lima (1999, p.14):

No caso brasileiro, a representação do processo de *nation-building*<sup>1</sup> apresentou como um dos seus eixos centrais o dualismo entre litoral e sertão, presente em toda uma tradição de estudos que teve como objeto o homem das regiões interioranas – quer este fosse identificado como sertanejo, caboclo ou caipira. O homem do interior foi um dos objetos privilegiados nos textos de cunho sociológico produzidos durante a segunda metade XIX, nas três primeiras décadas do século XX e na fase de institucionalização universitária das ciências sociais, que pode ser aproximadamente demarcada entre os anos de 1933 e 1964.

Na representação dessas regiões, as versões ora valorizam negativamente o sertão, visto como espaço da barbárie ou do atraso cultural, ora o idealiza como lugar em que se desenvolveria a autêntica nacionalidade. Essa paisagem contribuirá para moldar um tipo

---

<sup>1</sup> Segundo a autora, por *nation-building* entende-se o processo de constituição de novas formas de solidariedade social que acompanhariam a expansão da dominação política. Seria o processo pelo qual uma nação concebe a si própria como unidade geográfica.

humano, característico dessa região. Obras fundamentais da literatura brasileira dos anos de 1930 ajudarão a consolidar o sertão agreste. Nelas esse espaço servirá como motivo central para seus enredos: **Os Sertões** (1902), de Euclides da Cunha; **Vidas Secas** (1938), de Graciliano Ramos; **Grande Sertão: Veredas** (1952), de João Guimarães Rosa; **Morte e vida Severina** (1965), de João Cabral de Melo Neto, entre muitas outras obras.

Essas obras buscavam não somente revelar a paisagem brasileira, mas também as condições sociais, os tipos humanos que habitavam essa parte do país: o caipira, o bandido, o jagunço, o caboclo, o cangaceiro, o vaqueiro, o beato, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro, o retirante.

Para Paulo Dantas (1969, p. 310):

Na literatura brasileira existem muitos tipos de sertanejos. Modernamente, entre os mais conhecidos e artisticamente melhor realizados e delineados, encontramos, em plano elevado, o Fabiano de **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, e o Riobaldo de **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa.

De acordo com o pesquisador, a literatura brasileira, de tradição nitidamente nacionalista, marca os escritores e suas obras, sejam eles das camadas aristocráticas ou populares. Em suas obras, esses escritores buscam contribuir para o esclarecimento da terra.

Nessa busca, é nítido que sobretudo no Modernismo, o sertão ocupa um lugar de primazia nas ficções. Este sertão vem sempre carregado de uma violência em relação ao espaço, com pessoas que levam uma vida rústica, cercados por pedras e espinhos. Um sertão seco, que devora seus habitantes. Geograficamente, o sertão é definido por Walnice Galvão (1972) como:

Dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação. Embora uma das aparências do sertão possa ser radicalmente diferente de outra não muito distante – a caatinga seca ao lado de um luxuriante barranco de rio, o grande sertão rendilhado de suas veredas –, o conjunto delas forma o sertão, que não é uniforme, antes bastante diversificado. (GALVÃO, 1972, p. 26).

Por essa definição, percebe-se que esse espaço geográfico abrange, em sua quase totalidade, os estados do Nordeste brasileiro, todavia, a geografia também abrange outros estados, como Mato Grosso e Minas Gerais. A pesquisadora define-o como o núcleo do Brasil e abrange muito mais a economia, do que solo, clima e vegetação. Também alerta para as

diferenças radicais que esse espaço pode apresentar, variando entre regiões desérticas e regiões arborizadas.

Segundo Walnice Galvão (1972), o sertão condiciona o homem a uma condição de pobreza no meio rural brasileiro e isso se estende ao seu estilo de vida, sua maneira de enfrentar o mundo, o sistema de dominação vigente, a violência que o garante. Sendo assim, o sertão ultrapassa o espaço geográfico. Mais do que isso, o sertão é um elemento de constituição da subjetividade, sentimentos e linguagem. Ele corresponde um modo específico de vida, um ritmo próprio que não pode ser recriado em outro contexto. A vida e o homem do sertão se fundamentam em algumas peculiaridades que lhes são próprias.

Mas na literatura canônica moderna, os romances de maior expressão são ambientados no Nordeste. Apesar de raras exceções, (o Sul do Brasil também teve seu representante no cânone com **O tempo e o vento**, de 1949) o movimento regionalista se restringiu somente a essa região. Essa construção ficcional do Nordeste vem carregada por alguns elementos que se caracterizam pelo espaço: a paisagem é uma caatinga repleta de secas, com plantas cheias de espinhos e um homem rústico, contratando com o processo de modernização brasileira.

É Euclides da Cunha quem traz à tona a obra de maior impacto para a realidade da vida sertaneja: **Os Sertões**. Segundo Walnice Galvão (1972), na definição de Euclides da Cunha, o sertão apresentava, em geral, um tipo humano, uma espécie de “titã acobreado e potente”, “O sertanejo, é, antes de tudo, um forte” (1972, p. 18-19).

Para Walnice Galvão (1972), desde a colonização do Brasil, o sertão sempre foi explicado sobre o ponto de vista do litoral. Sendo assim, o sertão seria o lugar distante do mar, daí a associação à paisagens inóspitas, ou de difícil acesso, lugares desérticos e pouco povoados. Já em Guimarães Rosa temos o sertão de Minas Gerais, um sertão um tanto diferentes do Nordeste, e um pouco menos explorado artisticamente. Não temos um sertão exclusivamente árido, mas sim cortado por alguns riachos.

Nessa obra, segundo Paulo Dantas (1969), Guimarães Rosa:

Dilatado o conceito geográfico de sertões, que se amplia até o infinito, dentro dele cabendo inúmeras variações, rompantes, delírios, combates, danças, esperas e superstições, além do singular mistério da gente brasileira, este romance dos socavões da jagunçagem mineira, pela sua natureza vulcânica, é obra que desafia o tempo e as exegeses, ditando uma revolução branca no organismo do romance brasileiro em ascensão. (DANTAS, 1969, p. 57).

Como vimos apontando, quando se fala em sertão, na literatura canônica, geograficamente, tem-se a imagem do Nordeste, o do Polígono das secas. Um sertão sem

água, sem rios, árido. É um sertão marcado por espaços geográficos, mas também simbólicos. O sertão remete sempre a um espaço geográfico específico, aos usos e costumes rurais, vividos por jagunços, cangaceiros, retirantes, boiadeiros, vaqueiros, etc, pessoas iletradas, rudes, que vivem num mundo desorganizado. A questão é saber, ou melhor, compreender como esse espaço geográfico se tornou espaço de romance e de que modo ele se sobressai nas narrativas a ponto de, na interação com as personagens, se tornar protagonista.

## 2.1 Vidas secas

Diante dos desafios representados pela acentuada distância que separa os brasileiros das diferentes regiões geográficas, o sertanejo é visto como um ser abandonado, desintegrado da cidade, e portanto, do progresso. Todavia, esse pensamento sobre o sertanejo contrasta como um segundo: símbolo da nacionalidade, ele tem algo a ensinar às populações da cidade. Isso influenciou os textos da literatura brasileira.

Em meados do século XX, por volta de 1910, pode-se mesmo afirmar que a ideia de sertão se transforma numa metáfora para pensar o Brasil. Porém, há que se notar que essa metáfora espacial traz consigo a ideia de uma natureza agressiva ao homem. Seguindo esse pensamento, o sertão então aparece como sinônimo de uma natureza de difícil domesticação e, mais uma vez, essa referência é pensada para a quase totalidade do território brasileiro. No cânone nacional, **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos representa bem essa realidade, muito difundida no pensamento brasileiro.

Nesta obra, por sinal muito bem apreciada pela crítica, o escritor oferece uma visão sombria sobre a vida. Último dos seus livros de ficção, trata-se do único escrito em terceira pessoa e também o único voltado inteiramente para o drama social e geográfico de uma região específica: o Nordeste, que nele encontra a expressão mais alta. Em um estilo seco e até violento, de períodos curtos, parece indicar uma passagem da vontade de construir à vontade de analisar, resultando em um livro direto.

Segundo Antonio Candido (2006), a obra traz uma visão mais detalhada da realidade, estudando modos de ser e condições de existência, sem a obsessiva análise psicológica dos outros. Apenas para localizar o leitor, faremos uma breve contextualização da obra em questão, tendo em vista a importância desse espaço geográfico na construção do conceito de sertão.

**Vidas Secas** é para muitos a obra-prima de Graciliano Ramos. Há até quem diga que se trata de um exemplo de criatura que superou seu criador. Mas a verdade é que Graciliano Ramos balançou o Modernismo da geração de 1930, influenciando não só outros escritores, mas também artistas plásticos, como é o caso de Candido Portinari. Observando a composição estética do romance, pode-se afirmar que pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos, constituída por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais devidamente publicados como contos; mas são na maior parte solidários e só no contexto adquirem sentido pleno. É o último livro de ficção de Graciliano e o primeiro narrado em terceira pessoa, já que nele tem-se personagens tão rústicas que não possuem nem a autonomia linguística, nem autonomia de pensamento. Fabiano é uma personagem que não sabe gritar. Por isso, é extremamente dependente do narrador. O enredo começa por uma fuga e acaba com outra, decorrendo entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Além disso, é marcado pelo signo da repetição e da previsibilidade, um enredo cíclico. Um eterno retorno: a cena final parece cópia da inicial: a estrada, a fome, a seca... a seca é inevitável e com ela a fuga dos “infelizes”, assim como os gestos de Fabiano, que repetem os de seus antepassados.

Dos treze capítulos que compõem a obra, onze focalizam o tempo que vai de uma viagem à outra. Apesar da estabilidade aparente, causada pela chuva e o emprego de Fabiano, a família não tem sossego, já que a ameaça de volta da seca, juntamente com a fome, a miséria e a fuga, está sempre presente na vida das personagens. O romance, no geral, compõe-se de quadros que focalizam os membros da família, inclusive da cachorra Baleia, ora reunidos, ora isolados. Retalhados, os capítulos são autônomos do ponto de vista literário. Cada membro da família possui um capítulo para si, que, inclusive, leva seus nomes como título, o que expressa a solidão e o isolamento no qual as personagens estão.

As cenas, em sua grande maioria, são corriqueiras e cotidianas, com exceção de alguns episódios, como por exemplo, a prisão de Fabiano, o acerto de contas com o patrão e a festa de natal na cidade, onde Fabiano vive de maneira dramática os seus conflitos com a sociedade. Assim, apesar de partilharem afeições e espaços comuns, as personagens vivem entregues ao seu próprio abandono, já que não conseguem articular mais do que palavras rudes, exclamações, insultos ou interjeições. A distribuição de capítulos de forma cíclica passa a ideia de que, apesar de serem uma família, cada indivíduo deve lutar isoladamente, individualmente, pela própria sobrevivência.

A hostilidade da natureza nos textos canonizados aparece com frequência, contrastando a exuberância dos elementos naturais e a fragilidade do homem. Nesse cânone, as referências ao ambiente são quase infernais. É isso que é um fato marcante em **Vidas secas**, já que as personagens não adaptam sua existência ao meio. Mas apesar disso, a natureza tropical está presente no debate sobre a viabilidade do país como nação de várias formas, entre elas a que associa exuberância da natureza e imprevidência do homem brasileiro.

Uma forte ideia identifica o selvagem, que vive no interior do país, como um ser mais próximo da natureza, com uma vida mais saudável e harmoniosa. Já o homem civilizado, possui uma relação puramente predatória com a natureza, além de artefatos culturais e comportamentos sociais que indicariam imprevidência.

## 2.2 O espaço em **Vidas Secas**

Como a palavra sertão não delimita claramente um lugar, um espaço geográfico, mas sim uma ideia que se refere à noção de experiência autêntica, avessa ao que entendiam ser o cosmopolitismo parasitário das metrópole, em suas diversas passagens pela literatura brasileira, o termo assume ainda o significado de região de fronteira, espaço a ser ocupado e povoado a partir de um projeto nacional cientificamente orientado.

Para análise dos romances em questão, tomamos o termo sertão como designador de um universo particular, mas não com caráter depreciativo. Designamos como sertão, espaços tanto geográficos (semiárido), quanto espaciais (interior) ou mesmo sociais (região pouco povoada), que trazem implícitas a noção de ação humana ou a concepção de espaço social historicamente construído, um pressuposto da ideia de região. Assim, o termo abarca em sua significação, lugares agrestes, despovoados, ou pouco povoado, distantes do litoral, mas não necessariamente árido, mas sim terra e povoação do interior do país.

Tomando **Vidas Secas** como objeto de reflexão, percebe-se logo de cara seu parentesco com o sertão duro que retrata e Fabiano possui sua existência condicionada à existência deste espaço. Graciliano Ramos constrói uma personagem que é, ao mesmo tempo, condição e extensão de existência do sertão. Todas as comparações, todas as metáforas, todas as imagens que vão dando forma a Fabiano, só podem ser pensadas inseridas no sertão nordestino.

Segundo Paulo Dantas:

Na literatura brasileira existem muitos tipos de sertanejos. Modernamente, entre os mais conhecidos e artisticamente melhor realizados e delineados, encontramos, em plano elevado, o Fabiano de **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, e o Riobaldo de **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa (DANTAS, 1969, p. 31).

Qual nos interessa nesse trabalho é o de Fabiano. Cercado por pedras e espinhos, por um sertão seco, Fabiano se cala e consente perante a brabeza da natureza; é devorado pelo sertão. Trata-se de uma personagem que só pode ser pensada a partir dos limites deste espaço inóspito. O sertão de **Vidas Secas** é um espaço de violência, esmagador, que persegue quem nele habita. Isso, na obra, é materializado pela seca implacável que dita as regras de convivência na obra, vencendo as personagens. Esse sertão é o espaço do sofrimento, da falta e da dificuldade, e essas dificuldades obrigam as personagens a se comportarem como seres primitivos. Exemplo disso é o episódio, no início da obra, no qual a família, na ausência de alimentos, come seu papagaio de estimação para não morrer de fome.

Devido a essa dificuldade, Fabiano rejeita o sertão. Durante a narrativa, não se mostra satisfeito e por isso trava uma luta com o espaço, uma vez que ele o impede de viver dignamente. Os traços da realidade que constroem Fabiano os tornam uma pessoa hostil. Entender a construção do sertão dentro dessa obra é fundamental para entendermos o discurso da personagem no romance. O narrador não nos mostra Fabiano, mas sim a sua consciência sobre seu mundo e, como isso o influenciará na tomada de consciência sobre si próprio. Essa autoconsciência se desenvolve junto ao mundo em que a personagem está.

Já no início da obra, o narrador apresenta geograficamente o sertão. Trata-se de uma caatinga, pelada e rala, com suas forças destruidoras, incontrolláveis, representadas pela seca. Uma paisagem cheia de ossadas e urubus em torno de bichos moribundos. Cheia de espinhos prontos para ferir quem quer que seja, sem vida, deserta, abandonada, estática, não se modifica. Uma grande planície avermelhada, sem sombra, com rios e galhos secos, onde eles, Fabiano e sua família, se arrastavam, condenados a viver ali. Esse espaço põe em relevo a dificuldade que passará Fabiano e sua família durante todo o romance, com a seca, os animais, o patrão, o soldado amarelo como obstáculos que permitem a personagem esculpir-se, mostrar-se a si própria, revelar-se seja pela força, seja pela resistência. Para a personagem, ela está condenada a viver naquele inferno quente e sem vida, onde os juazeiros estavam manchados pelo sol, não havia sombra e nenhum sinal de vida. No céu, apenas “um azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente” (RAMOS, 2005, p. 13). A personagem não tem qualquer poder sobre os acontecimentos, por isso escapar a ela, o clima, diferente dos animais, se recusa a deixar-se domesticar por ela.

Este sertão opressor de terra seca, de céu seco, de pessoas secas, enfim, de **Vidas Secas** (1938) causará uma perplexidade na personagem Fabiano, levando-a a lutar para não morrer de fome, ao mesmo tempo em que cria uma identidade para o espaço do sertão. Uma identidade regional. Fabiano é uma parte importante do grande cenário do romance. Ele está de tal maneira entrecruzado no/pelo meio ambiente que parece nascer dele, como as árvores secas. Ele é a própria representação da paisagem marcada pelo clima seco, onde o sol queima seu rosto, seu cabelo; com os pés rachados, feito o chão em que pisa. Dessa forma, como a paisagem, Fabiano também torna-se rude, hostil, seco.

Diante de suas reflexões internas, Fabiano conclui que para sobreviver em um ambiente tão hostil e opressor, um clima violento e agressivo, também deve igualar-se a ele. O ambiente representa um de seus maiores adversários, no qual a personagem luta incansavelmente para vencer. Um mundo difícil de ser entendido, mas que se torna cheio de possibilidades quando relacionado com a natureza. “[Fabiano] Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde” (RAMOS, 2005, p. 23).

E a seca chegaria, naturalmente, sempre tinha sido assim, a seca era sua vizinha, sempre ali, desejando matá-lo. Mas Fabiano não queria morrer. Se Fabiano corre o risco de morrer, a natureza, aos olhos dele, vive intensamente. Ela é má, voraz, impiedosa, devora os homens. Essa natureza é a imagem da alma de Fabiano. A paisagem, no romance, não é apenas um estado de alma, ela ilumina a vida inconsciente da personagem. O sertão não o atinge apenas fisicamente, mas também mentalmente. Torna-o bruto, atormentado, um fugitivo perdido no mundo, sombrio, oprimido por tudo. Mas, apesar de todas essas tribulações, Fabiano ainda encontra racionalidade para tornar-se capaz de analisar a si próprio e, por meio dessa análise, depois de pensar o ambiente em que está, chegar à conclusão de que ele não passa de um bicho: “- Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 2005, p.19).

Esta paisagem áspera do sertão seco retirara os traços humanos da personagem, obrigando-a a comportar-se como um animal para sobreviver. O narrador apresenta Fabiano não como um homem, mas como os bichos que o rodeiam (urubus, cavalos, ratos). Para ele, Fabiano era apenas “um cabra” ocupado com as coisas alheias:

E pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos: mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encobria-se na presença dos brancos e julgava-se cabra (RAMOS, 2005, p.18).

Mas Fabiano não se envergonhava disso, ao contrário, orgulhava-se de sua condição de animal, sabia que para poder sobreviver à seca, é preciso ser mais forte do que ela, dispor de um instinto animal para lutar contra o clima opressor. Para vencer as dificuldades impostas pela seca, é preciso estar atento às variações circunstanciais de um meio ambiente tão duro e seco. E os bichos sabem vencer dificuldades, o homem não. “Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades” (RAMOS, 2005, p.19).

Neste sertão de seca violenta e hostil, não há lugar para vida frágil, como a do homem. Ela mata as plantas, tenta matar os animais, obriga os homens a igualarem-se a animais, para que todos juntos tenham a sobrevivência comum. Com o intuito de sobrevivência, Fabiano trava uma luta com a seca e não podendo combatê-la diretamente, resta-lhe apenas a fuga. Diante dos poderes incontroláveis da natureza, diante de suas leis, que não escutam nenhum apelo do homem, Fabiano se cala, resta-lhe apenas fugir. Esta abstenção da fala, esta carência de linguagem é um dos fatores responsáveis que leva Fabiano a concluir que é um bicho. Sua carência de linguagem também conduz o romance à quase ausência de diálogos, impedindo o protagonista de ser o narrador. Fabiano e sua família são portadores de uma linguagem mínima e rudimentar, quase primitiva. Ele se comunica por ruídos, como “- Ecô, ecô! (RAMOS, 2005, p.21)” ou “- Hum, hum! (RAMOS, 2005, p.31)”.

O sertão, a fome, a fuga, o instinto de sobrevivência, torna a comunicação verbal dispensável. A seca e a pobreza calam Fabiano, como se por destino ele não tivesse direito nem a um pedaço de terra, nem a uma linguagem: “Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas (RAMOS, 2005, p.11). E ainda “[Fabiano] Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais (...) Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia” (RAMOS, 2005, p.19).

O narrador mostra empatia por toda aquela situação de Fabiano, suas constantes retiradas, sua humilhação, seus sonhos irrealizados, a incapacidade imposta de sair daquele ciclo infinito de idas e vindas, sem perspectiva de progresso, porém, ele não interfere no enredo e nem nas personagens. Apenas narra, nos revelando Fabiano, sua humanidade, confundida com a paisagem áspera do sertão, esculpindo um ser humano que busca sobreviver. Diante de um ambiente tão perverso, tão agressivo, diante de personagens incapazes de falar de forma articulada, a força do discurso desta grande obra-prima não se concentra no relato dos acontecimentos, sejam eles quais forem. Concentra-se na repercussão

interior desses acontecimentos na vida das personagens. O romance ascende pelo drama existencial expresso na consciência delas.

Fabiano olha perplexo o mundo em que está, encara-se como condenado a viver ali toda sua vida, vê-se privado até de linguagem, sente o drama de alguém que está esquecido no inferno, sem perspectiva de progresso e de melhora. Esse olhar interior chega até o leitor por meio do narrador, que empresta sua voz a Fabiano, e às vezes procura adivinhar o que tem dentro da personagem.

Diante de tudo isso, Fabiano sente-se impotente, fica parado, inerte diante de sua desgraça. Para ele, é a natureza que o arrasta para aquele lugar. Ele nada pode fazer, além de conformar-se. Ele sabe que a seca chegará e que nada poderá fazer para impedir isso, sabe que com sua vinda trará também a fome, a miséria, o sofrimento da família, a retirada. Ele repisa de forma absurda sua vida sobre um único lugar.

Por meio dos conceitos de polifonia de Mikhail Bakhtin (2005), sabemos que o herói não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo. O discurso sobre o mundo do herói se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo é inseparável da verdade individual. Fabiano, tomado de autoconsciência sobre seu mundo, rejeita-o, revolta-se contra ele e tenta mudá-lo. Não conseguindo, foge dele, em busca de outro, também não conseguindo, resta-lhe apenas adaptar-se. Separado do sertão, a imagem de Fabiano seria totalmente destruída.

### **2.3 O idílio em Vidas secas**

Como dissemos anteriormente, pensando nos indícios temporais e nas marcas que apresentam os lugares, podem-se definir que a organização *tempo-espaco* aparece nos romances em análise na forma de cronotopo idílico. As reflexões sobre o idílio feitas por Mikhail Bakhtin (2005) são muito pertinentes para se pensar o romance em questão, uma vez que nele o tempo é marcado pela peregrinação das personagens principais em busca de um lugar. O lugar, segundo o teórico, aproxima e funde o berço e o túmulo, a infância e a velhice e imprime ao idílio um ritmo cíclico. A vida, em todos os seus acontecimentos, torna-se inseparável desse lugar, daí a ligação secular das gerações ao lugar único. A relação tempo-espaco no cronotopo idílico é condicionada por uma unidade de lugar.

Nesse espaço de violência onde o enredo se desenrola, um ambiente natural opressor, de selvageria habitual, no qual as personagens funcionam quase como uma extensão do próprio espaço que permeiam, tornando-se rudes, não tão civilizadas, marcado pelos dramas sociais dos marginalizados e destituídos das mínimas condições humanas, abandonados e distantes da civilização, pode-se encontrar, mesmo que precariamente, marcas de idílio, materializadas na família de Fabiano. Em **Vidas secas**, temos um protagonista que, além de estar em contato com a terra, realizando trabalhos agrícolas, também é abordado no convívio familiar.

A primeira impressão do protagonista de Fabiano é a de um ser rude, bruto, grosso. Porém, apesar de toda sua rudeza e embrutecimento, ele está inserido em uma estrutura familiar, que o acolhe e lhe dá forças, mesmo tendo com esses entes, uma relação restrita, quase sem afetividade aparente. É de dentro desse ciclo idílico de amor familiar que Fabiano torna-se o centro de uma unidade narrativa. Sabe-se que, na modernidade, a família é a unidade básica da sociedade. É constituída por indivíduos que têm em comum laços sanguíneos, mas principalmente, laços afetivos, com condições e posições socialmente reconhecidas. Sua estrutura característica é basicamente composta pelo pai, pela mãe e seus descendentes, ou seja, seus filhos. Cada um com um papel atribuído, e diferenciado, articulando em torno um todo (família). Na sociedade moderna, há ainda predomínio da estrutura familiar patriarcal, onde o pai é o chefe absoluto, o responsável por manter a família.

Ao pai atribui-se o importante papel de mantenedor da família. Ele é o protetor, o ser responsável pela socialização e os cuidados com a criança e com a esposa, possui papel de suporte familiar, que inclui também a produção e obtenção de bens e serviços necessários à família. É ele o responsável pela saúde da família, pela sua proteção, deve zelar pela família, proporcionar o indispensável aos filhos e esposa para viverem dignamente. Para isso, espera-se um ser forte, autoritário, um exemplo a ser admirado e seguido. Na família moderna, o pai é sempre mencionado e reverenciado. É dele a última palavra e é ele o espelho da criança, é dele que ela absorve o modo de viver.

Mas em **Vidas secas**, Fabiano, como pai, como centro do núcleo familiar, supostamente o exemplo a ser reverenciado e seguido, não executa e não cumpre essa condição historicamente estabelecida e necessária para existência da família. Perante a sociedade, como mantenedor, ele falha, fracassa. Sabe que é seu dever zelar por sua família, porém, diante de tanta adversidade, diante da busca por sobrevivência, diante de tanta pobreza, tanta miséria, tanta dificuldade, Fabiano torna-se incapaz de proporcionar o mínimo

de segurança que se espera de um pai. Porém esforça-se para mostrar aos seus filhos e esposa, força o bastante para sobreviver naquele lugar. Essa força se traduz, no cotidiano das relações, como indiferença, dureza, falta de afetividade aparente, sorrisos.

Entretanto, apesar desta distância que os separa no núcleo familiar, de recolhimento em condutas de extrema rudeza, dessa falta de sentimento amorosos, há marcas de afetividade, ainda que precárias, é verdade, mas ainda assim, é a forma pela qual o protagonista encontra para demonstrar afeto pelos entes próximos. Nessa falta de afetividade aparente, há a lição da necessidade de exemplo de força individual necessária para sobreviver naquele sertão tão feroz. A rudeza torna-se o meio que Fabiano encontrou para ensinar a família como vencer as dificuldades e conseguir sobreviver naquele ambiente tão hostil.

Essas marcas afetivas podem ser percebidas em trechos como quando ele sonhava com “Os meninos, gordos, vermelhos, brincavam no chiqueiro das cabras, sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas” (RAMOS, 2005, p.15). Ou com “Sinhá Vitória vestiria uma saia longa de ramagens. A cara murcha de sinhá Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinhá Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinhá Vitória provocaria inveja das outras caboclas” (RAMOS, 2005, p.16). Pensava constantemente na família, na verdade, “[...] o que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportava ferro quente” (RAMOS, 2005, p. 37). Sabia que estava preso a eles, que tinha uma responsabilidade sobre eles. Que ele deveria defendê-los, protegê-los, pois eram os únicos que o entendia. Fabiano ensinava seus filhos a serem bichos, como ele. Para ele, aquilo é que estava certo: “[...] era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se em gritaria, seguindo os movimentos do animal” (RAMOS, 2005, p.21). E também em outra paisagem: “Os meninos precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira” (RAMOS; 2005, p.25).

E apesar dessa falha social, desta incapacidade de Fabiano em proporcionar conforto e segurança à família, ele a figura do protagonista, projeta-se de diversas maneiras em cada membro da família, fazendo despertar neles reações diferentes. Vale lembrar o que Roland Bourneuf e Réal Ouellet diziam:

Da mesma maneira que o indivíduo implicado numa dinâmica de grupo, pela imagem que projeta, pelas reações que faz nascer, se vê olhado de forma muito diferente por cada um dos indivíduos do grupo, também a personagem do romance, levando as outras a revelar uma parte de si mesmas até ai desconhecida, descobrirá a cada uma um aspecto do seu ser que só o contato numa dada situação podia por em relevo. (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 200).

Para exemplificar o dito acima, temos sinhá Vitória, para a qual o esposo era um grande companheiro, a quem devia respeito. Sua única queixa contra Fabiano era sua resistência em comprar a cama igual à de seu Tomás. Mas Fabiano justificava-se: não possuía casa e vivia de passagem, a qualquer momento ganhariam o mundo. Todos se vestiam mal, os meninos andavam quase nus. Como comprariam uma cama igual à de seu Tomás? Mas sinhá Vitória não se convence com as justificativas do esposo, nada tira de sua cabeça o sonho de possuir uma cama de couro igual à de seu Tomás da bolandeira. E, embora a insistência da esposa o incomodasse, Fabiano gosta da mulher, vê nela uma companheira, uma pessoa com quem pode contar, além de achá-la muito inteligente.

Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinhá Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideia, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. (RAMOS, 2005, p.110).

Já no menino mais novo, Fabiano causa grande admiração. Para o menino, apesar do medo, o pai é a criatura mais importante do mundo: “Apesar de ter medo do pai, chegou-se a ele devagar, esfregou-se nas pernas, tocou as abas do gibão” (RAMOS, 2005, p.49). Porém, essa admiração e respeito da família não livra Fabiano da discriminação da sociedade. Para a sociedade, Fabiano falhou na conquista e defesa do território, na construção do espaço de moradia para sua família, sua proteção contra os fenômenos naturais exteriores. Fabiano não consegue abrigar a família, dar-lhes uma casa, dar-lhes um lar.

Para a sociedade moderna, o lar é o que constitui a família enquanto tal. Atribui-se uma conotação afetiva e pessoal a “casa”. Este lar é um lugar próprio de uma pessoa, é sua propriedade, local onde ele tem suas coisas, sua privacidade e onde sua vida se desenrola. É a própria identidade do sujeito. Essa casa, esse lar sempre está ligado a ideia de família, servindo-lhe até como uma metáfora, tanto que essa palavra comumente é usada para referir-se à família. Mas, como se percebe, durante toda a narrativa, Fabiano não consegue abrigar a família, já que ele não tinha casa, nem lugar para ficar, vivia perambulando pelo sertão.

Portanto, a vida de Fabiano e sua família se limita às poucas realidades básicas da vida: trabalho, comida, bebida, idades, elementos que estão ligados a um tempo idílico cíclico. Assim, não temos um cotidiano, já que o que se pode parecer com isso torna elemento básico da vida. Os limites temporais no romance de base idílica são abrandados e o ritmo de vida concorda com o ritmo da natureza.

### 3 ERA UM POAIEIRO

Do espaço geográfico a lugar simbólico de intenso apelo emocional, o sertão possui ângulos distintos, mas que indicam quase sempre uma tensão permanente diante dos contrastes, das desigualdades e dos problemas que acompanham o debate sobre a modernidade na sociedade brasileira. Acompanhando esse debate, e contrastando com os romances canonizados da década de 1930, notadamente **Vidas Secas**, temos Mato Grosso com **Era um poaieiro** (1944), do escritor Alfredo Marien.

Em **Era um poaieiro** há uma espécie de reconfiguração do regionalismo tradicional, já que o romance apresenta um sertão diverso daquele apresentado na narrativa de Graciliano Ramos. Se outrora, o sertão se apresentava como um espaço inimigo, agora ganha contornos mais positivos. Nele, a seca do sertão dá lugar a um rico ecossistema e a uma bela floresta, trazendo também uma grande preocupação com a cultura local e com descrição de seus espaços, porém o homem não é completamente tragado pela natureza que, se outrora apresentava-se como inimiga implacável, agora constitui-se também como meio de sobrevivência às personagens da história, mesmo apresentando obstáculos e perigos.

Carente de fortuna crítica, **Era um poaieiro** (1944) é a única obra de Alfredo Marien, pelo menos é o que se sabe até o momento. Apresenta, de forma ficcional, as várias épocas da vida do poaieiro, um sertanejo que habitou as matas mato-grossenses em busca da poaia, planta medicinal que foi, durante muito tempo, a base da economia do Estado. É narrada de forma extradiegética, em terceira pessoa. Apresenta uma configuração do brasileiro de Mato Grosso, principalmente os sertanejos poaieiros.

Na obra, podemos identificar pelo menos dois fluxos narrativos. Um que se estrutura em torno de um idílio amoroso protagonizado pelas personagens Brasilino e Teresa e outro que trata efetivamente da história da poaia, apresentando um respaldo histórico, uma vez que o evento narrado se passa em limites geográficos mato-grossenses (Assarí, Barra do Bugres, Rosário, Tangará da Serra), com forte influência da cultura popular, trazendo para a narrativa lendas regionais. Além disso, a narrativa nos mostra também o sertão mato-grossense, ainda jovem, pouco explorado, conservando todos os seus mistérios e encantos aos olhos do desconhecido. Este sertão nos é mostrado por meio do protagonista, jovem poaieiro, em processo de interação com outras personagens.

Nessa obra, percebemos que não se trata de um tema totalmente original, já que a lenda da poaia já existia em Mato Grosso, na região de Barra do Bugres, Rosário Oeste, antes da composição da narrativa, como bem nos mostra Dunga Rodrigues, em sua obra **Lendas de Mato Grosso** (1997).

Alfredo Marien explora, lapida, dá um tratamento mais artístico à lenda, transformada nessa narrativa. A fim de corroborar o que dissemos, observemos na lenda catalogada por Dunga Rodrigues alguns elementos narrativos que são explorados em **Era um poaieiro** (1944). Como exemplo, podemos identificar a presença do cão que, segundo a lenda, seria o descobridor da poaia. Na narrativa, o cão é companheiro fiel de Brasilino. Vale ressaltar ainda que, conforme a lenda, a poaia encontrava-se numa região chamada *Guaraés*, que justificaria o nome do cão Guará. A lenda também alerta para a cobiça que a poaia trazia, cobiça esta explorada na obra, no capítulo “Trato é trato”. Também temos a presença do par amoroso.

Diferentemente da lenda que aborda apenas a história da poaia, em Alfredo Marien podemos identificar dois fluxos narrativos, o primeiro trata-se de uma história de amor, protagonizado por Brasilino e Teresa; o outro, trata-se efetivamente da história da poaia.

O fato da poaia hoje não ser mais empregada como medicamento pode explicar a falta de conhecimento por parte da maioria das pessoas em relação à planta, onde a mesma se encontra e como é extraída e isso a novela nos revela. Também mostra as florestas e matas cheias de mosquitos, onças, antas e animais mato-grossenses.

### 3.1 A poaia

Com o intuito de entendermos mais de perto o enredo de **Era um poaieiro** e a importância que a poaia desempenha no todo da narrativa, elencamos, a seguir, algumas informações mais detalhadas sobre o medicamento. Acreditamos que um rápido relato sobre o que é e o que significou para o estado de Mato Grosso a extração do vegetal em determinado momento, possa traduzir a vivacidade da representação empreendida por Marien.

A poaia é uma planta que não passa de 25 ou 30 cm de altura, mas, por se arrastar um pouco ao chão, seu caule atinge 40 cm. Possui uma cor verde, com flores brancas arroxeadas, de um centímetro, onde nascem algumas sementes vermelhas. Mas é a raiz que interessa ao poaieiro.

É uma raiz preta por fora e branca por dentro, formada de anéis bem juntinhos. O trabalho consiste em descobrir e arrancar essa raiz de 20 a 30 cm de comprimento que corre horizontalmente debaixo da terra. Extraída a raiz, o caule fica no chão e

volta a brotar. Qualquer pedaço de raiz que também fique, volta a dar um novo pé. (THIEBLOT, 1924, p. 16).

O poaieiro é desconhecido da maioria dos brasileiros, mas em algumas regiões de Mato Grosso houve várias atividades ligadas à poaia. A mata hoje se concentra principalmente às margens do rio Paraguai.

Conhecida também por ipecacuanha, ipeca ou por seu nome científico, *Cephaeles ipecacuanha*, a poaia já foi uma planta de muita procura, devido a suas propriedades medicinais, chegando até a ser a base da economia do estado nos fins do século XIX e início do XX. Ela é rica em emetina, substância que compõe os ingredientes de diversos medicamentos fabricados para a cura da coqueluche, bronquite e disenterias. Nativa das matas brasileiras, sua habitat natural é a floresta mato-grossense.

Estrangeiros, especialmente ingleses e holandeses haviam tentado plantar o arbusto em suas colônias asiáticas, porém o clima dessa região não fora propício, sendo o Brasil, especialmente Mato Grosso, Bahia, Espírito Santo, Pará e Amazônia, território onde essa planta vicejava natural e espontaneamente, sem necessidade de ser plantada. (SIQUEIRA, 2002, p. 107).

Em Mato Grosso, a poaia podia ser encontrada no extenso território compreendido entre as bacias hidrográficas dos rios Paraguai e Guaporé, especialmente na região onde hoje está Cáceres, Barra do Bugres, Tangará da Serra, Vila Bela e Cuiabá. No século XVIII, a planta era abundante, mas no início do século XX, com a intensa coleta, diminuiu consideravelmente a área de colheita, que ficou reduzida entre os limites do Oeste do Mato Grosso, formado pela bacia do rio Paraguai, que corre rumo ao Prata, no sul, e a bacia do rio Guaporé, mais perto da Bolívia e que corre rumo ao Amazonas, conforme ilustração:



Fonte: THIÉBLOT, Marcel Jules. **A mata da poaia e os poaieiros de Mato Grosso**. São Paulo: Escola de Folclore/Livramento, 1980

Seu auge foi o século XIX, já que muitas indústrias farmacêuticas da Europa compravam a poaia para a fabricação de medicamentos. Nessa época, a poaia chegou a ser o segundo contribuinte para os cofres de Mato Grosso. No entanto, antes mesmo do interesse europeu, índios já usavam a planta na cura de muitas doenças. Houve, no Brasil, três épocas bem distintas da atividade extrativista da poaia, cada uma caracterizada pela forma como o trabalho era organizado. A primeira época, que se situa no fim do século XIX, foi a das grandes expedições. Nessa fase, quando a poaia era abundante, porém, de difícil acesso, entravam na mata grupos de até cem homens para extraí-la.

Na segunda época, que se situa entre 1914 e 1970, época inclusive que se passa o enredo da história, eram organizadas comitivas de dez, vinte e, no máximo, 40 homens. Essas comitivas eram organizadas pelos “patrões”, que financiavam os mantimentos dos poaieiros. Muitas vezes, os poaieiros, ao final da safra, estavam com uma grande dívida junto ao patrão, o que os obrigava a continuar o trabalho na mata. A terceira e última época, após 1970, a extração da poaia sofre um declínio. Os que ainda se arriscavam, eram indivíduos que, por conta própria, passavam de quinze a trinta dias na mata. Sua produção era vendida diretamente aos comerciantes que ainda trabalhavam no ramo.

Seus exploradores eram homens acostumados, desde pequenos, a viver dentro da mata. Raramente se perdiam, morriam de fome, de doença ou de medo. Não se apertavam com os perigos que a mata apresentava. Segundo Marcel Jules Thieblot (1924), os dicionários de plantas fazem menção à poaia ou ipeca, suas propriedades e sua história. “Porém é quase sempre o aspecto econômico ou medicinal que orienta os autores, de forma que se torna difícil, a partir desses relatos, descobrir pormenores da vida do homem que arranca a poaia na mata: o poaieiro” (THIEBLOT, 1924, p. 08). No entanto, esses aspectos são bem explorados na narrativa de Marien.

Ainda sobre a poaia, sua extração só pode ser feita no período chuvoso, já que isso propiciava uma maior facilidade no seu manuseio. Nos locais onde eram encontradas, erguiam-se construções denominadas ranchos, que serviam de abrigo para os poaieiros. A poaia não pode ser encontrada em locais de vegetação de cerrado, somente em locais de mata alta, com árvores altas, como o jatobá, a ipiuva (ipê), araputanga (mogno) ou o guatambi (peroba). “É no meio desse matagal de bambus, ananazinhos e espinhos que se localizam os *capões de poaia*. São canteiros naturais, formados por numerosos pés” (THIEBLOT, 1924, p. 08, grifos do autor). É difícil saber quem a descobriu. Para Thieblot (1924), a planta foi descoberta por um pajé, indivíduo que faz as vezes de benzedeiro e/ou curandeiro, que:

[...] começou a usar e receitar a poaia. Um dia reparou que o lobo guará (*Canis jubatus*), quando se sentia doente, arrancava raízes de poaia, para mastigá-las e logo depois de vomitar, se achava aliviado. Um médico holandês teria aprendido, junto aos índios, as propriedades da poaia, o que o levou a trazer a raiz para a Europa. Ela teve um papel decisivo na cura da disenteria, que flagelava o velho continente no século XVII.” (THIEBLOT, 1924, p. 11).

Enfim, esse rápido panorama sobre as características da planta demonstra como Marien se ancora em elementos históricos de maneira bastante coerente, traduzindo com vivacidade em sua narrativa elementos da cultura local que assimilou.

### 3.2 O enredo da obra

Conforme dizemos anteriormente, **Era um poaieiro** trata-se de uma narrativa descoberta recentemente, portanto, pouco difundida e conhecida, restrita quase que apenas ao meio acadêmico já que alguns pesquisadores a tomaram como objeto. Assim, a fim de situar o leitor de seu enredo, fizemos um pequeno resumo de seus capítulos.

A obra é dividida em pequenos capítulos, vinte e cinco no total, todos com nomes. Todos os capítulos focalizam o tempo da viagem dos poaieiros na mata, que vai de outubro a dezembro. Somente no capítulo “Tangará” é que temos uma espécie de fuga à regra, já que aí o protagonista, por causa de uma doença, regressa a casa para se tratar, voltando para a mata apenas no capítulo seguinte, volta essa que não se concretiza, já que ele é morto de forma trágica.

O narrador inicia a obra com a madrugada de despedida do protagonista. A primeira personagem a aparecer é o próprio Brasilino. O primeiro capítulo intitula-se “A partida”. Nele conhecemos um pouco da dimensão humana da personagem Brasilino, descrito como uma pessoa de boa índole, alguém que tinha grande zelo pela família. Morava às margens de rio Cuiabá com o Tio João, sua mãe Nhá Paula e seus irmãos Bojuí, Lea e Nequinha. Brasilino era apaixonado por Teresa, de quem, aliás, estava noivo.

Ainda nesse capítulo, conhecemos várias personagens, como Gonçalo, que é rival de Brasilino pelo amor de Teresa e que também vai para a mata, como mascate, junto com Vicente, o pai de Teresa. Aqui também conhecemos o cão Guará e o cavalo Rosilho, descritos como grandes amigos de Brasilino. Aliás, segundo o narrador, Brasilino preferia o convívio com os animais.

No segundo capítulo, denominado “Tio João”, nos é apresentado esta personagem que é braço direito de Brasilino. Irmão de Nhá Paula e pessoa de grande confiança e estima do protagonista, é Tio João quem parte na frente com a comitiva, enquanto Brasilino se despede da noiva e combina os arranjos do casamento. Na maior parte da narrativa, é Tio João quem cuida da comitiva de Brasilino, além de ser o cozinheiro oficial da feitoria.

O capítulo “Panoramas” é o terceiro da narrativa e descreve um momento em que a personagem protagonista, após resolver pegar um atalho pela Serra do Tombador, senta-se em uma pedra e, enquanto admira a paisagem, pensa na amada e no longo período no qual estão separados. O capítulo também descreve a lembrança de Brasilino, de uma viagem que fizera a São Paulo na ocasião em que servia o exército, junto com um amigo chamado Felipe.

No capítulo “Camaradagem”, Brasilino chega ao local onde principiava a Mata da Poaia. É neste capítulo também que ocorre uma proximidade maior da personagem Felipe na narrativa. Felipe, que desperta uma grande admiração em Brasilino, estava de partida para Santana e, no meio da mata, encontra-se com a comitiva. Nessa ocasião, Felipe conta a Brasilino que está para se casar com uma professorinha e logo Brasilino também lhe dá a notícia que também tenciona casar-se com Teresa, no final da safra.

“Zé Poconeano”, quinto capítulo da narrativa, traz a prisão dessa personagem, decorrente de uma briga. Por meio do narrador, sabemos que é Brasilino quem, após saber do ocorrido, tira Zé Poconeano da cadeia.

O capítulo intitulado “Mata da Poaia” narra a extensão da mata e a importância dessa planta para os poaieiros. Aqui, o narrador fornece alguns esclarecimentos sobre a poaia, conhecida também como *ipeacacuanha* e que contém substâncias preciosas. Além disso, também alerta sobre os lugares mais comuns da poaia, que prefere os mais sombrios, onde a vegetação é mais densa. De acordo com as informações do narrador, sua extração só pode ser feita de novembro a março, já que nessa época, a terra está úmida e mole.

No “Córrego Verde”, os poaieiros finalmente chegam a seus destinos. Começam então a abrir uma clareira, limpar o local onde instalariam o rancho. No outro dia, saem bem cedo, trajando carapuças de pano, alguns com a roupa que tinham vindo, outros com farrapos. Os únicos que ficam no acampamento são Brasilino e Tio João. Tio João preparando a comida e Brasilino pensando em Teresa.

O capítulo “Pé-de-garrafa” narra a noite que uma anta assusta a todos. Então, após esse fato, a conversa segue sobre caçadas dos mais diversos animais: antas, onças, capivaras, ariranhas, até chegar ao lendário Pé-de-garrafa. O narrador e as personagens não entram em maiores detalhes sobre esse animal. Sabe-se somente que o único que tinha visto pessoalmente era Chico Antonio, que, a pedido de Brasilino, narra a ocasião a todos.

“Jaó” é o capítulo dedicado à ida de Brasilino, Poconeano e Tio João a um “barreiro”. Durante o caminho, Tio João avista um jaó (ave típica do Cerrado), que piava, respondendo a outro suposto jaó. Porém, o outro tratava-se de uma onça que fingia ser um jaó. Após matarem a onça, os poaieiros percebem que debaixo dela tinha um filhote, que a comitiva deixou viver.

O capítulo intitulado “O Fiscal” narra a rápida visita e repreensão que o fiscal da poaia fizera a Brasilino por ele estar derrubando a mata. Já “Soledade” narra a subida de Brasilino a uma montanha para deslumbrar a paisagem. Lá em cima, Brasilino lembra-se de Gonçalo e o classifica como demônio.

No capítulo que leva como título “Gonçalo”, Brasilino tem um encontro desagradável com esta personagem. Esse encontro deu-se quando Brasilino fazia a contabilidade da poaia (coisa que, segundo o narrador, Brasilino odiava) e ouve rumor de uma tropa chegando. Logo reconhece Gonçalo e Vicente. O narrador então nos dá uma descrição física de Gonçalo. Neste capítulo também Brasilino anuncia que pretende ir à cidade fazer compras.

No capítulo “Jucueopá”, o protagonista encontra-se com o índio que dá nome ao capítulo. Os dois, após comunicarem-se de forma precária, tornam-se amigos. Brasilino então leva o índio até a feitoria, porém seu novo amigo não é bem recebido. O capítulo termina com o desaparecimento do índio, junto com o cão Guará, fato que deixa Brasilino desapontado.

“Filho de peixe” narra a ida de Brasilino e Elpídio à mata extrair poaia e termina com a felicidade do protagonista ao rever seu cão, que voltara junto com o índio. No capítulo “Barbados” o índio Jucuepá reaparece novamente no acampamento de forma repentina, agora acompanhado de outro índio chamado Onaenepá, que serviria de intérprete.

Onaenepá convida Brasilino e o Poconeano para irem à aldeia nova onde moravam alguns índios. Estes aceitam o convite e são recebidos com festa, agitação e curiosidade na aldeia. No outro dia, ao clarear, os dois se despedem e regressam a feitoria, guiados por Jucuepá, até o barreiro, onde ficou flechando piraputangas. Ao chegar à feitoria, exausto, conclui que, comparada a aldeia, a feitoria era confortável, apesar da saudade causada pela separação dos entes queridos e de Teresa.

No capítulo “Tentações” Brasilino anuncia que vai a Barra. Fica, inicialmente, tentado a ir ao Assai, ver Teresa, porém, não realiza o intento. Neste capítulo, Brasilino tem uma febre e constata que está com sezões ou malária. Também aqui, aparece a personagem Madaleno, e por meio dele Brasilino fica sabendo da alta do preço da poaia e mais uma vez fica tentado não repassar o aumento aos seus companheiros, já que o preço tinha ficado combinado.

Todavia em “Trato é trato”, informando aos companheiros sobre a alta da poaia, Brasilino resolve não fazer como os outros patrões, ficando com a diferença. Esta seria rachada, notícia que anima os poaieiros. Chega o mês de dezembro, e com ele as chuvas. As feridas de Brasilino se agravam a ponto de obrigá-lo a ficar deitado. A febre volta, enfraquecendo-o cada vez mais. O poaieiro Manelão, que já estava doente, morre.

No capítulo “A onça preta”, este animal resolve fazer uma visita aos poaieiros e é recebida a bala. Após este fato, o assunto obrigatório não podia ser outro senão casos de onças atrevidas. “Bojuí” narra a visita que o irmão de Brasilino fez a comitiva a pedido de sua mãe. Bojuí trazia algumas cartas, dentre elas uma de Teresa, carta esta que alegrou muito Brasilino, que a leu várias vezes.

No capítulo “Adeus, Elpídio” os poaieiros descobrem que esta personagem havia sido morta por uma onça. Começa então uma discussão para saber quem ficaria com a poaia de Elpídio, até que Brasilino se levanta e diz que tudo o que era de Elpídio ficaria para a sua família e que Bojuí se encarregaria de levar tudo à viúva.

No “O tártaro emético” Bojuí e o Poconeano vão ao Palmital em busca dessa planta medicinal para tratar Brasilino. O remédio, apesar de eficaz, causa uma dor intensa. Em “Uma andorinha só”, Felipe, ao visitar Brasilino e o ver doente convence-o a ir a Rosálio se tratar. Pelo caminho, os dois conversam muito, Brasilino relembra tudo que tinha acontecido nos últimos meses, a amizade do índio, a alta da poaia, a morte de Manelão e do Elpídio, a visita do Bojuí e Felipe, até que, a certa altura do caminho, os dois se separam e Brasilino segue só para Tangará.

No capítulo “Tangará”, Brasilino chega em casa, para a alegria de sua família. Sabendo disso, Teresa começa a fazer visitas constantes ao noivo, a fim de zelar por sua saúde. Brasilino também recebe a visita de um farmacêutico, enviado por Felipe. Segundo o narrador, apesar da doença, estes foram os dias mais felizes de Brasilino.

Um certo dia, Brasilino se inquieta com a demora de Teresa e resolve ir à busca da amada. Logo a encontra, chorando e com uma trouxa de roupas, dizendo que brigara com pai por este ter obrigado-a a viver com Gonçalo e a partir daquele momento, viveria na casa de Brasilino. Só com a ajuda de Felipe, Brasilino consegue que Vicente aceite o casamento dele com Teresa.

Em “Sobre a pedra-canga”, finalmente Poconeano vem visitar Brasilino, trazendo consigo alguns bois e alguma poaia, encomendada por Brasilino. Brasilino combina então de voltar ao Córrego Verde, coisa que não faz antes de ir à casa de Felipe se despedir. A última noite no Tangará, antes de partir, Brasilino passa em claro com Teresa.

O último capítulo “Era um poaieiro”, que dá título à obra, Brasilino chega a seu trágico fim. Chegando a Barra dos Bugres, Brasilino encontra-se com a tropa de Gonçalo. Era o último dia da festa de São Sebastião.

Antes de morrer, Brasilino pensa nos últimos acontecimentos, na fuga de Teresa, no consentimento de Vicente, graças ao Felipe, no beijo de Teresa e assim adormece. Altas horas da noite, Brasilino acorda e percebe que o Poconeano não estava na rede dormindo e sai para procurá-lo. Então Gonçalo, em ato de traição e covardia, crava-lhe uma faca no peito, matando-o. A obra termina com o enterro de Brasilino.

### 3.3 Questões sobre o espaço em Era um poaieiro

Em **Era um poaieiro**, os espaços possuem um caráter metafórico, são carregados de sentimentos positivos, em sua grande maioria, e produzem imagens que relacionam o herói ao

lugar que habita. “A poaia era abundante, e também havia abundância de caça. Todos estavam contentes. A safra prometia ser boa para todos” (MARIEN, 2008, p. 73). No entanto, esse herói interage, estabelecendo conflitos com o meio.

À primeira vista, temos na obra um herói que representa uma integração até certo ponto harmoniosa entre homem e natureza, já que é dessa natureza que ele retira seu sustento. No entanto, um constante embate de forças também se faz presente na narrativa. Essas forças imperiosas são materializadas pela chuva, pelos animais, pelos mosquitos transmissores de doenças como a malária, pela dificuldade de adentrar na mata, com as quais a personagem luta. Fica a cargo de Brasilino transformar essa natureza pela força, pela extração, de acordo com seus interesses. A dominação dessa natureza se dá pela exploração da poaia. Segundo o narrador, “Ao encarar de perto a luta que os esperava, sentiam-se pequeninos e frágeis, como soldados que vão para a batalha” (MARIEN, 2008, p.58).

Aqui, o herói é constantemente posto a prova e precisa estar habituado “a essa luta em que o homem sente a cada momento a sua fragilidade e pequenez. E a abundância das preciosas raízes compensava-os das dificuldades do terreno” (MARIEN, 2008, p.71). Nessa narrativa, temos a presença de um herói determinado e forte:

Entre os demais sertanejos, constituem os poaieiros um povo à parte mais heróico talvez do que os próprios garimpeiros e seringueiros. Extremamente sóbrios resistentes e destemidos enfrentando e vencendo cada dia toda a espécie de perigos, dedicam-se a um trabalho árduo, palmitando sozinhos no pior tempo possível, imensa mata virgem, semelhante à da Amazônia (MARIEN, 2008, p. 57).

Longe de tentar fugir desse ambiente, Brasilino quer vencê-lo:

[...] Na imensidade do vale, as cordilheiras dos córregos, as várzeas, os buritizais, os cerrados, os morrotes isolados, vistos daquela altura pareciam brinquedos. E não se via nenhum rancho, nenhuma rés, nenhuma roça, nenhum sinal de habitação humana. Longe de lhe desagradar, isto aumentava ainda mais o seu interesse por estes ermos. Deus querendo, viria ele, algum dia, fundar neste vale o sítio dos seus sonhos (MARIEN, 2008, p. 41).

Assim, o herói sertanejo, que segundo Franklin Távora (1981) é quem verdadeiramente representaria o Brasil, por estar imune à contaminação estrangeira, protegido pela distância do sertão das áreas litorâneas, esse “titã acobreado e potente”, forte, na visão de Walnice Galvão (1972, p. 19), analisando Euclides da Cunha, luta para subjugar seu ambiente a seu gosto.

Em **Era um poaieiro** podemos também identificar as três ambientações propostas por Lins (1976). Aliás, o romance já se inicia com a descrição, uma espécie de localização

imaginária por parte da personagem Brasilino acerca do espaço; imaginaria porque a personagem ainda não adentrou na mata. Trata-se do local onde seria implantada a feitoria que abrigaria os poaieiros no período de extração da planta. “No seu espírito, desenrolavam-se rapidamente as fases sucessivas da safra: a viagem até o centro da Mata da Poaia; a instalação da Feitosa, lá pelas cabeceiras do rio dos Bugres; os longos meses de trabalho no tempo das águas, sem ver o sol; [...]” (MARIEN, 2008, p. 27). Aliás, a lembrança de Brasilino, não raro, faz surgir espaços diversos dos quais a personagem está inserida. Como exemplo, podemos citar a lembrança da viagem feita, junto com o amigo Filipe, a São Paulo.

Dentre as melhores lembranças que ambos guardavam a mais viva era certamente a da viagem que haviam feito juntos até São Paulo, onde se haviam demorado alguns dias bem aproveitados em passeios agradáveis e instrutivos. Tudo os maravilhara, nessa viagem inesperada: a estrada de ferro, a partir do Porto Esperança; os cafezais e o progresso paulista; a simetria das plantações; as cidades, tão grandes e tão próximas uma das outras; e enfim a capital do Estado de São Paulo, a cidade assombrosa e infinita... (MARIEN, 2008, p. 46).

Pelas impressões do narrador, Brasilino nutria uma lembrança positiva sobre sua estadia em São Paulo. No entanto, em seguida, pela voz da própria personagem, sentimos uma certa repulsa por esse espaço:

- Nem tanto!... E nós aqui temos com fartura coisas que faltam por lá. Mas, você quer saber? A maior fartura que achei por lá, foi a fartura de barulho! Barulho de bondes, barulho de ônibus, barulho de rádio, barulho disso, barulho daquilo, barulho de dia, barulho de noite... Ave Maria!... Disso sim vim farto para sempre. (MARIEN, 2008, p. 47).

A narrativa, considerando um espaço macro, amplo, se dá em Mato Grosso, especificamente nas regiões que compreendem, não necessariamente de forma geográfica, as regiões de Cuiabá, Assarí, Barra e Tangará, onde localiza-se também um espaço mais específico, o sítio de Brasilino e a mata da Poaia. Aliás, é insistente a necessidade do narrador em localizar espacialmente as personagens. É constante as referências às serras (Tombador, Cotia, Araras, Parecis), morros (Curupira, Sete Lagoas, Canastra, Afonso) e vales.

Como exemplo da ambientação *franca*, abundante na narrativa, no capítulo “Córrego verde” temos a descrição detalhada da feitoria dos poaieiros. Nessa descrição, podemos contemplar aspectos da natureza, detalhes e cores:

Nessa mesma tarde, a feitoria ficou pronta Brasilino, regatejou-se ao contemplar o rancho, amplo e bem assentado, no meio da clareira que descia até o córrego. Atrás do rancho, Tio João instalara a cozinha, com um jirau e uma trempe de pedras, onde

ferviam os caldeirões. Touceiras tucum, bacavas, assaís e outras palmeiras, deixadas de propósito, enfeitavam a clareira. No oitão do rancho, enfileiradas sobre uma estiva, empilhavam-se as cangalhas e as bruacas. E, melhor do que tudo, agora podia ver-se, muito azul, um pedacinho do céu. (MARIEN, 2008, p. 69).

No trecho seguinte, escolhido para ilustrar a ambientação *reflexa*, é por intermédio de Brasilino que o leitor absorve a sensação do lugar, vivido e percebido por essa personagem habitada aos espaços da floresta mato-grossense. Nesse trecho também se tem a frequente harmonia entre espaço e personagem:

No alto do morro, havia um pequeno espaço plano e logo depois começava a descida do outro lado. Entre as pedras, cresciam algumas moitas de capim catingueiro que Rosilho tratou de aproveitar. Deixando-o pastar, Brasilino sentou-se sobre uma pedra, no ponto mais elevado, aspirando avidamente a fresca viração. Quantas vezes seu pai não teria descansado também sobre essa mesma pedra, contemplando daí os dois vales imensos, cujos panoramas deslumbrante se oferecia à sua vista (MARIEN, 2008, p. 40).

Outro exemplo significativo dessa ambientação pode ser visto na seguinte passagem:

Bugios roncavam pertinho, irritados pelo barulho. Urros estranhos repercutiam na mata, cheia de vaga-lumes que se cruzavam, céleres, em todas as direções. Terésio e o Poconeano voltaram, trazendo feixes de palmas. O Rosilho rinchou ao recebê-las. (MARIEN, 2008, p. 60).

Podemos perceber claramente que o local onde as personagens estão trata-se de um local de mata fechada, densa, típica de regiões amazônicas: “- Amanhã, vamos abrir um claro nessa escuridão, roçando umas cem braças desta mata. Quero armar um bom rancho, que aguente a chuva e que dê lugar pra tudo...” (MARIEN, 2008, p. 68).

Além dos trechos citados, que nos permitem perceber as ambientações da narrativa, temos diversas passagens que resgatam e até apresentam termos regionais, não apenas de Mato Grosso, mas também expressões que são comumente utilizadas por sertanejos, como “apeie”, “soslaio”, “toada de cururu”, “rezingado”, “estropiados”, dentre outros; apresentação de pratos típicos como farofa de bananas da terra, e o famoso guaraná, assim como a apresentação de árvores nativas “Touceiras, Bacava, Assaís e outras palmeiras, deixadas de propósito, enfeitavam a clareira” (MARIEN, 2008, p. 69).

As referências sobre o sertão também são muitas e despertam imagens reveladoras desse ambiente. Essas imagens, apesar de em sua grande maioria, serem carregadas de conotações positivas, também revelam os perigos da mata. Segundo Nísia Trindade Lima (1999, p. 110), “A ideia do homem americano como ser fraco e submisso à natureza é um das

principais na *Histoire naturelle de l'homme*, de Bufon, e das que mais influenciou a ciência e a literatura brasileiras de fins do século XIX e início do século XX.”.

Em fins de 1910, ganha espaço a ideia de sertão como sinônimo de endemias e de uma natureza agressiva ao homem. Mesmo considerando as diferenças regionais, o Brasil começa a ser apresentado como um celeiro de doenças, sobretudo no que tange as regiões afastadas dos grandes centros, com florestas pouco povoadas, onde não chegam muitos investimentos, como o sertão. Contrastando com a exuberância e beleza dos elementos naturais, muitos textos com frequência também enfatizam a falta de saneamento e, conseqüentemente, de higiene, que esses ambientes oferecem, contribuindo para aumentar ainda mais a fragilidade do homem.

Em **Era um poaieiro** são comuns referências a um ambiente quase infernal, repleto de insetos, vermes, e mesmo uma fauna invisível. Para exemplificar, temos a passagem do capítulo “Camaradagem”, quando, na companhia de seu amigo Filipe, em um banho no rio Bugres, Brasilino contesta a opinião do amigo sobre a qualidade da água. O protagonista responde ao amigo, “- Prefiro a do nosso Cuiabá... – contestou Brasilino, tiritando. – Acho esta aqui fria, e dizem que dá sezões...” (MARIEN, 2008, p. 44).

Nesse capítulo, por meio do narrador, ainda tomamos conhecimento da preocupação das personagens com os mosquitos: “Vestiram-se depressa, por causa dos mosquitos, e voltaram para o rancho.” (MARIEN, 2008, p. 44). Outro exemplo revelador, e longo, dos perigos endêmicos do sertão pode ser visto no seguinte trecho:

Com efeito, os mosquitos ali eram demais. Do alvorecer ao escurecer, eram borrachudos, cuja picada, insensível no momento, arde depois como fogo, deixando uma bolinha de sangue debaixo da pele; os terríveis lambe-olhos<sup>2</sup> que ficam presos debaixo das pálpebras; os piuns<sup>3</sup>, de várias espécies cada qual mais venenosa; mutucas, de todos os tamanhos. À noite, os pernilongos e carapanãs, aos quais só se podia escapar por meio do mosquiteiro, coisa que nem todos possuíam. Mas tudo isso, mosquitos, borrachudos, lambe-olhos, carrapatos de toda espécie, essa imundice toda era inevitável nessa mata. O remédio era conformar-se e defender-se o melhor possível; e era o que todos faziam. (MARIEN, 2008, p. 74).

No capítulo “Tentações”, Brasilino começa a sentir febre, e logo conclui que está com malária ou, como se diz pelo sertão mato-grossense, sezão. Aqui, por meio do narrador, o leitor toma conhecimento dos sintomas dessa doença, causada por mosquitos: “Por fim,

<sup>2</sup> Espécie de mosca que possui o hábito de lamber o canto dos olhos do homem e de outros animais, causando, às vezes, ulcerações e infecções. Também é conhecida por: lambe-olhos, mosca-cachorro, mosquito-remela.

<sup>3</sup> Espécie de mosquito, muito pequeno, com picadas que causam ardência na pele.

aquele frio medonho, sucedeu um calor igualmente terrível. Logo começou a transpirar e a delirar. [...] Depois, aos poucos, a febre abrandou, até que passou de todo, deixando-o exânime.” (MARIEN, 2008, p. 121). As doenças castigam as personagens:

Desde que estavam na mata, tinha feridas nas pernas, causadas pelas ferroadas dos borrachudos, carrapatos e outras pragas. Pouco se incomodara. Desta vez, porém, ao examinar a perna esquerda, ficou impressionado. As feridas estavam inflamadas, escorrendo um líquido amarelo e doendo muito. (MARIEN, 2008, p. 121).

Para alguns escritores, como Alfredo Marien, as regiões de mata, como a mata da Poaia, apresentavam-se cheias de surpresas e, muitas vezes, com uma patologia que escapava ao conhecimento consolidado sobre as várias doenças da época, devido também à influência das condições climáticas, mas felizmente, a personagem consegue se curar. Esse sertão de endemias também se faz presente nos relatórios de viagens, sobretudo os da Missão Rondon. Era constante a ameaça concreta da malária, que causava uma relação tensa entre homem e natureza.

É a malária, por exemplo, tema constante da travessia do jagunço Riobaldo, personagem de **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa. Seus acessos febris assemelham-se a momentos de transe associados à figura do “demônio no redemoinho”, expressão das angústias do personagem diante dos desafios representados por seus sentimentos e pelo sertão – metáfora do mundo. (LIMA, 1999, p. 92).

Porém, para não nos delongarmos mais no assunto, pois, como buscaremos ilustrar a seguir, esta visão é atenuada e contrastada com uma visão idílica de sertão, rematamos encerramos com um alerta do narrador:

Cada ano ficam alguns poaieiros perdidos, extraviados no labirinto das corixas, ou devorados pelas feras, ou vitimados pelas moléstias; vitimados, mas não vencidos, nessa luta do homem contra a natureza, pelos vermes que lhes roubam as forças, pela febre que os prosta, pelas feridas bravas que lhes corroem os corpos de bronze” (MARIEN, 1999, p. 58)

Apesar de perigoso, esse sertão fascina os poaieiros, além de fornecer as condições para sua sobrevivência. É evidente a relação de dependência que essas personagens têm com o espaço. Assim, são fortes imagens que apresentavam um ambiente impressionante, ainda em construção: “[...] no sertão, lá pelas bandas do Taira Sentido, onde havia boas terras devolutas, completamente desertas” (MARIEN, 2008, p. 30).

### 3.4 O idílio em *Era um poaieiro*

Passando aos indícios espaço-temporais – um dos focos de nosso estudo – ao abordar ***Era um poaieiro***, já no primeiro capítulo, intitulado “A partida”, o narrador fornece aspectos característicos do idílio. Segundo ele, Brasilino, a personagem protagonista do romance, é descrita como uma pessoa de boa índole, alguém que tinha grande zelo pela família e que morava às margens de rio Cuiabá com seu tio João, sua mãe Nhá Paula e seus irmãos Bojuí, Lea e Nequinha. Também pelo narrador, o herói é descrito como um homem rústico, porém, de certa forma, também civilizado. Explicamos: o protagonista se apresenta como rústico ao preferir a companhia de animais a de seus amigos e familiares, ou quando, constantemente, revela que só se sentia à vontade nas matas próximas à Cuiabá. Porém, por ter servido ao exército durante algum tempo, Brasilino possui de civilidade.

Avançando um pouco mais no enredo, sabe-se que, após a morte do pai, Brasilino se responsabilizara pelo sustento da família, por quem tinha muito apreço, configurando-se como uma personagem amigável, sensível e, por que não, romântica, principalmente no que tange a Teresa, personagem por quem Brasilino nutre um grande amor. Os sentimentos virtuosos do herói só são abalados pela personagem Gonçalo, que rivaliza com o protagonista o amor de Teresa apesar da repulsa da moça. Quando essa personagem entra em cena, os sentimentos nobres, comuns à personagem, cedem espaço às mais vis emoções.

Ainda no plano da narração, para o protagonista, Gonçalo era um grande inimigo, a pessoa que Brasilino mais odiava, um rival perverso e desleal, que não respeitava nem a ele, nem a Teresa: “Lembrando-se de Gonçalo seu rival... um inimigo perverso e desleal, que procurava tirar-lhe o que ele tinha de mais caro...” (MARIEN, 2008, p. 49).

Já Teresa é uma jovem de estatura um pouco mais baixa que Brasilino e de pele mais clara também, que, segundo o narrador, sentada sobre um courinho, “passava o melhor de sua vida, tecendo redes de algodão, que ela vendia por preços ínfimos. Depois da morte da mãe, ficava com todo o trabalho da casa, cuidando dos irmãozinhos, que ela sustentava com seu trabalho, ajudada por sua madrinha, Nhá Paula” (MARIEN; 2008, p. 32). É descrita como uma jovem tímida, que se aproxima de seu amado sem o olhar diretamente nos olhos, para que Brasilino não visse as lágrimas que lhe inundavam o rosto, quando este anuncia que está de partida para a mata.

Nessa obra, a personagem Teresa desempenha o papel de mulher submissa, convencional, típica de uma sociedade patriarcal: é sentimentalista, leva uma vida pastoril,

limitando-se quase que somente a cuidar das crianças (os irmãos mais velhos), da casa e tecer redes de algodão. É por essa jovem que o protagonista Brasilino nutre um grande amor.

Apesar do narrador não nos informar sobre quando e como Brasilino e Teresa se conhecem, sabemos, por meio dele que o pai de Teresa, Vicente, e a mãe de Brasilino, Nhá Paula mantém uma relação de compadre e comadre. O mais provável é que Teresa seja a afilhada de Nhá Paula, já que, segundo o narrador, Teresa era “ajudada pela madrinha, Nhá Paula” (MARIEN; 2008, p. 32).

Enfim, Brasilino tenciona casar-se com a moça. A primeira apresentação que o narrador faz da personagem acontece logo no primeiro capítulo, “Partida”, quando Brasilino responde à mãe que não poderia ir para a mata sem se despedir de sua amada: “- Ora se vou!... Ou mamãe acha que posso ir embora por tanto tempo sem me despedir da Teresa?” (MARIEN, 2008, p. 29). É também neste capítulo que acontece a primeira aproximação efetiva do casal e quando descobrimos que estes já estão noivos e, nos planos do protagonista, tencionam fundar um sítio novo naquela região e viver ali:

[...] mas Brasilino ainda queria passar no Assai, onde morava Teresa, sua noiva. Apertando o Rosilho, ia ele enlevado nos seus sonhos. Se corresse bem, a poaia tendo bom preço, no fim da safra, em março ou abril, poderiam enfim realizar os seus desejos. Ficariam (Brasilino e Teresa) algum tempo, talvez alguns anos, com a velha (Nhá Paula), ajudando-a a criar os pequenos. Depois iriam fundar um sítio novo, no sertão, lá pelas bandas do Taira Sentido, onde havia boas terras devolutas, completamente desertas. (MARIEN, 2008, p. 30).

Por meio da narrativa, não sabemos como de fato nasceu esse enlace afetivo entre o casal, ou seja, como foi a descoberta desse sentimento amoroso. O que o narrador nos revela é que o casal ainda não teve nenhum envolvimento mais íntimo, nem mesmo um beijo, ficando apenas no desejo, apenas na contemplação: “Veio-lhe então uma vontade louca de beijá-la, de apertá-la nos braços, coisa que nunca fizera” (MARIEN, 2008, p. 34).

O relacionamento dos dois dá-se somente sobre a forma de olhares, sorrisos, gestos. Teresa, que não tinha qualquer iniciativa na conquista de Brasilino, tinha todos as características de uma futura boa esposa: prendada, carinhosa e recatada. Por sua vez, Brasilino também mostra-se homem sério, responsável e com plenas intenções de se casar, constituir família e lar, demonstrando ser capaz de sustentar uma família.

Voltando a Bakhtin (1998) sabemos que a esfera sexual quase sempre entra no idílio somente de forma sublimada. No idílio amoroso, alguns aspectos da vida (amor, nascimento, morte, dentre outros) são expressos de modo atenuado. “Às convenções sociais, à

complexidade e à segmentação da vida privada, se opõem aqui a simplicidade completamente convencional da vida no seio da natureza; essa mesma vida se reduz ao amor totalmente sublimado (BAKHTIN; 1998, p. 334). E é no capítulo “Tangará” que essa forma de amor puro, elevado, que se dá entre os protagonistas, atinge sua forma mais plena. Nesse capítulo, Brasilino, visivelmente debilitado pela febre e pela ferida que a malária havia causado na mata, volta a sua casa para se medicar e obter acompanhamento de um farmacêutico e se recuperar próximo dos entes queridos.

Então Teresa, com o pretexto de ajudar a madrinha, vem todos os dias à casa de Brasilino. Assim, entre uma escapadela e outra, “sentava-se perto de Brasilino, deixando que ele lhe acariciasse as mãos morenas, calejadas pelo trabalho. E passavam assim longas horas cuidando que eram breves momentos” (MARIEN, 2008, p. 163). Estes são os momentos de maior intimidade do casal.

Mas apesar desse amor ser recíproco entre Brasilino e Teresa, a narrativa desenvolve o empecilho pela presença de um terceiro, a personagem antagonista Gonçalo. Jovem comerciante a quem Vicente, pai de Teresa, devia qualquer coisa e que volta e meia aparecia no Assai todo cheio de perfumes baratos e sempre bem recebido pelo velho. Mesmo que Teresa não correspondesse às investidas de Gonçalo, Brasilino via um certo perigo nesta situação:

Na bem-aventurança desse amor, só havia uma nuvem. Ardente ciúme lhe enchia o coração, quando Brasilino pensava no atrevimento do Gonçalo, jovem negociante que teimava em perseguir a Tereza, embora repellido pela moça. (MARIEN, 2008, p. 30).

Para Brasilino, Gonçalo era um inimigo, era a pessoa que mais odiava, um rival perverso e desleal, que não respeitava nem a ele, nem a Teresa: “Lembrando-se de Gonçalo seu rival... um inimigo perverso e desleal, que procurava tirar-lhe o que ele tinha de mais caro...”. (MARIEN, 2008, p. 49). Com o aparecimento da personagem Gonçalo, está consolidado um triângulo amoroso em que as partes pouco se encontram. Enquanto Brasilino e Gonçalo estão na Mata da Poaia, em locais diferentes, Teresa ficara no Assai, na casa de seu pai Vicente.

Apesar de ser uma personagem importante no enredo, Gonçalo, com exceção do capítulo que leva seu nome, na maior parte do enredo, aparece apenas nos pensamentos de Brasilino. Além desse entrave representado por Gonçalo, o que mais impossibilitava o

casamento dos protagonistas e a conseqüente efetivação do amor entre Brasilino e Tereza, era a falta de recursos financeiros de Brasilino.

Logo no primeiro capítulo, tomamos ciência de um dos sonhos de Brasilino, no qual correria tudo bem e a poaia tendo bom preço, no fim da safra, poderia enfim casar-se com sua amada. Isso também fica evidente no capítulo “Tentação”, onde, após saber da alta do preço da poaia, o protagonista fica extremamente tentado a não repassar a diferença aos amigos, já que o preço já tinha ficado combinado anteriormente e, sendo prática habitual entre os outros patrões, ficaria com a diferença para ele:

Brasilino nunca sentira tão fortemente o poder, a atração do dinheiro. Sem dinheiro, - ia ele monologando, sob a chuva que recomeçara, - que teria comprado na lancha? Nada, claro! Neste mundo, vale quem tem mais dinheiro. Sem ele, não se arranja nada. Poderiam casar-se, não. Não era por causa do dinheiro que o Gonçalo era favorecido pelo Vicente? (MARIEN, 2008, p. 124).

Na sociedade moderna, de estrutura familiar patriarcal, como já abordamos na análise de Fabiano e sinhá Vitória, o homem ainda é o responsável por manter a família, principalmente no que se refere ao sustento financeiro. É dele o dever de suprir a casa, de obter o dinheiro necessário à manutenção do lar. Nessa sociedade espera-se, no mínimo, que o homem tenha uma situação financeira razoável para uma maior segurança no casamento. Nesse aspecto, se o marido mantém a consciência de mantenedor da casa, a esposa continua a esperar dele o cumprimento desse papel na construção do casamento. Brasilino, apesar de ser um sertanejo simples, nas suas reflexões tinha ciência do real motivo da cobiça pela intensa extração da poaia e de quão valorosa e importante era essa planta, que acima dela, estava a cobiça pela riqueza material, atribuída ao dinheiro, pela sociedade capitalista:

[...] E no fim da contas não era por causa do dinheiro que a Mata da Poaia estava cheia de gente? Era sim, pois o que todos queriam ali, não era a poaia, claro! Assim a luta pela poaia era a luta pelo dinheiro, e assim também as outras lutas!... Sempre o dinheiro!... (MARIEN, 2008, p.124).

Brasilino, por isso, fica tentado. Porém, apesar dessa tentação e mesmo sabendo “que muitos outros patrões, quase todos, continuavam pagando os poaieiros de acordo com o preço taxado” (MARIEN; 2008, p. 123), a consciência e o caráter da personagem pesa mais e Brasilino resolve “rachar a diferença” (MARIEN; 2008, p. 129), dividir os lucros com os amigos poaieiros: “Entretanto, o dinheiro não era a melhor coisa da vida, como dissera o Taques. Perder a vida por causa do dinheiro não era negócio. Que adiantava ganhar todo o dinheiro deste mundo e perder a vida?” (MARIEN; 2008, p.124). Dessa forma, apesar de

saber bem os valores prezados pela sociedade, Brasilino ainda conserva sua humanidade, sua integridade e princípios morais.

Apesar de ser um amor intenso, ele não chega a se efetivar na forma do sexo, já que o protagonista é morto pelo rival numa festa, quando Brasilino, depois de passar alguns dias em sua casa no Tangará para se recuperar da malária, volta para a feitoria na mata.

A partir das experiências de Brasilino, o narrador também nos apresenta várias outras, coletivas, que se manifestam nas histórias da poaia e nas lendas regionais presentes na obra. Tomando a obra de Alfredo Marien, podemos perceber que, a partir de uma experiência individual do protagonista Brasilino, podemos identificar uma outra, de caráter coletivo, que se desdobra em duas correntes.

De um lado, temos o respaldo histórico, já que o evento narrado possui uma correspondência histórica, a citar, a região, que é o sertão mato-grossense (Assarí, Tangará, Rosário, Barra), além da extração da poaia, situada nesse processo histórico.

De acordo com Else Cavalcante e Maurim Rodrigues (1999), o surto econômico de Mato Grosso teve seu início no século XVIII, primeiramente com as Bandeiras que buscavam índios para serem escravizados, depois passando para a mineração, propiciaram o surgimento de alguns núcleos urbanos (1999, p. 70). Porém esta mineração entra em decadência ainda no século XVIII e a partir da metade do século XIX, somado à abertura da navegação do rio Paraguai, Mato Grosso passou a viver da exploração da terra, principalmente com a extração da erva-mate, da borracha e da poaia, além da pecuária.

O motivo que levou a poaia a uma posição de destaque na economia de Mato Grosso deve-se principalmente aos interesses europeus pela planta, já que, com o avanço dos conhecimentos farmacêuticos, sua raiz era utilizada na fabricação de medicamentos de grande eficácia em diversos tratamentos.

Os poaieiros surgiram em Mato Grosso em fins do século XIX e foram responsáveis pelo surgimento de núcleos de povoamento no Estado, graças à sua atividade desbravadora, sempre à procura de novas “manchas” da raiz da poaia. Os poaieiros contribuíram para o povoamento da região de Barra do Bugres, já que são constantes as menções do protagonista a essa região. Segundo a obra, era em Barra do Bugres que a mata da poaia se iniciava.

No dia seguinte, à tardinha, Brasilino alcançou o rio Paraguai, no porto da Barra do Bugres. A Mata da Poaia começava ali mesmo, logo além das casas da povoação,

dispostas em anfiteatro do outro lado do rio, algumas muito velhas, outras novas e bem caiadas. (MARIEN, 2008, p. 43).

Estende-se a Mata da Poaia pela margem direita do rio Paraguai, desde a cidade de São Luís de Cáceres, por dezenas de léguas, rio acima até a povoação da Barra do rio Bugres. (MARIEN, 2008, p. 57).

Por essa atividade exigir a abertura de picadões pela floresta, fez surgir várias estradas pelo interior de Mato Grosso. Além de Barra, os poaieiros exploravam a mata até a Serra de Itapirapuã, contribuindo, dessa forma, para o aparecimento de outras povoações, já que mais e mais famílias foram chegando à região para a extração da planta, tornando-se até a base econômica da região: “Desde o tempo do império, a indústria extrativa da poaia constitui uma das grandes riquezas naturais dessa zona mato-grossense” (MARIEN, 2008, p.57).

Em contrapartida, também temos uma narrativa de memória oral ou popular uma vez que a obra mantém laços profundos com tradição oral, predominante na região. Para Candido (2006) as obras sofrem influências de meio. Essas influências ligam-se principalmente a fatores socioculturais, mais concretas e decisivamente os que dizem respeito à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. Estes valores que influenciam as obras podem também se ligarem às lendas predominantes na região. E é isso que vamos abordar a seguir.

Antes de entrarmos na questão, é interessante atentar aos nomes que o autor dá aos capítulos de “Era um poaieiro”. Ao observar esses nomes, podemos perceber que se tratam de nomes bem regionais. “Zé Poconeano”, José mais Poconeano, que designa as pessoas naturais da cidade de Poconé, localizada a oeste de Mato Grosso. O primeiro nome do lugar Beripoconé, refere-se a tribo indígena que habitava a região. Também temos “Mata da Poaia”, capítulo que narra a extensão e a importância dessa planta para a região. Neste capítulo, o narrador fornece várias informações sobre a poaia, como seu nome científico, tipo de vegetação e ambientação preferido da planta, quando e como pode ser feita sua extração, fornecendo ao leitor uma visão panorâmica desta região de Mato Grosso.

Seguido de “Mata da Poaia”, temos o capítulo “Córrego Verde”, lugar de destino dos poaieiros. É nesta região que eles acampam e ali que permaneceram a maior parte da narrativa.

Logo após, também temos o capítulo “Pé-de-garrafa”, lendário animal que habita as matas mato-grossenses e que será tratado mais adiante. Também temos “Jaó”, ave típica da

região cerrado do Brasil central. É conhecida por seu pio e por atender facilmente ao pio do caçador.

“A onça preta”, animal de pelagens negras, excelente caçadora e classificada como sendo o maior felino das Américas. Sua força maxilar é tamanha que pode capturar presas de grande e médio porte, como veados, antas, capivaras e porco-selvagem. Também é conhecida por ser oportunista, solitária e possuir hábitos noturnos. Na narrativa, esse animal resolve fazer uma visita aos poaieiros no final da tarde, quando eles jantavam, porém é recebida a bala. Depois deste episódio, assunto dos poaieiros são casos de onças atrevidas.

Um capítulo que merece especial atenção é o “Pé-de-garrafa”. Esta lenda, que se realiza principalmente no Centro-oeste, diz que este ser misterioso habita as matas do Brasil. Os poucos relatos<sup>4</sup> que se têm sobre este ser dão conta de que possui a cor negra, corpo de homem, todo coberto de pelos, um único olho e um chifre que fica no meio da testa. Possui apenas um braço e uma perna, que não possui pé. No lugar tem um toco em formato de garrafa, daí seu nome.

Segundo a lenda, ele costuma gritar, esperando que alguém o responda e assim o siga, procurando pela voz, na certeza de se tratar de algum caçador perdido na mata. Quanto mais a pessoa segue, em busca do som, mais perdida fica, já que o som vem de todas as direções. Desta forma, a pessoa se cansa de procurar e quando percebe está perdida na mata.

Pouca coisa se sabe dessa lenda. Apenas sabemos que este ser tem hábitos noturnos, e grita desesperadamente à procura não se sabe de quê. Ele anda pela mata, estradas e casas próximas a estas regiões. Segundo a crença popular, uma vez perseguido por essa criatura, a pessoa só conseguirá escapar se lhe atingir o umbigo, que por sinal é branco e seu ponto fraco.

Segundo o narrador, este ser era o “eterno pesadelo dos poaieiros” (MARIEN, 2008, p. 75). A personagem Tio João diz nunca tê-lo visto, já que este ser nunca se deixa ver por humanos. Porém, por diversas vezes, teria ouvido seus gritos pela mata, quando andava sozinho. Dentre os poaieiros, um, o velho Chico Antonio, compadre de Tio João, já tinha visto e, a pedido do protagonista, narra o acontecido aos companheiros.

Segundo a personagem, a fato teria ocorrido quando ele “estava poiando perto do rio Branco, com meu cunhado Venâncio, que este seu Manelão conheceu muito, não é?”

---

<sup>4</sup> As informações sobre essa lenda foram retiradas do site <http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/pedegarrafa.htm> em 09 de março de 2012.

(MARIEN, 2008, p. 76). No final daquela tarde, ele teria encontrado um canteiro de poaia muito bonito e resolvera arrancá-lo, desta forma, esqueceu-se do companheiro e quando resolver gritá-lo, já era noite.

- Gritei mais alto... Tornei a gritar... Então o companheiro respondeu, meio longe... Andei um pouco e gritei outra vez. Logo, o companheiro respondeu, já pouco mais perto. Andando sempre, tornei a gritar e, desta vez, pelo grito dele o cunhado Venâncio já devia estar perto, mas no lusco-fusco não vi nada. Então gritei mais uma vez e... Ah, pessoal, vocês não queriam saber!... Quem estava me respondendo era o Pé-de-garrafa!... Quando o enxerguei, ele vinha avançando, abrindo os braços peludos e guela arreganhada... (MARIEN, 2008, p. 76).

Segundo a personagem, ela teria conseguido se livrar do animal dando um tiro na boca do mesmo. O animal teria dado um “berro medonho e carpiu no dedão, isto é, no pé, pois que o tal não tem dedão...” (MARIEN, 2008, p. 77).

Sabe-se da importância que as narrativas orais possuem para as pessoas mais simples do sertão. Elas resistem ao tempo, passando de geração a geração. De acordo com a experiência de cada narrador, as lendas são reelaboradas e recontadas.

Alfredo Marien manifesta essa lenda oral levando-a para a escrita em **Era um poaieiro**. A sabedoria popular é muito rica e o misticismo presente nestas estórias contribui para manter viva a memória dessas comunidades rurais, lugar onde a oralidade ainda tem grande força. O que a pesquisa e a História-ciência não efetivou sobre a região, a literatura de Marien resgata ficcionalmente de algum modo.

Segundo Candido “[...] a grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer [...]” (2006, p. 55). Dessa forma, **Era um poaieiro**, pelas lendas que traz, vai além de seu tempo, já que estas lendas continuam sendo utilizadas pela sociedade como forma de apresentar seus valores e tradições.

### 3.5 O sertão de Brasilino

Tomando o espaço, **Era um poaieiro** (1944) apresenta um sertão bem diferente das narrativas nordestinas. Em **Vidas Secas**, o sertão vem carregado de negatividade. Em **Era um poaieiro** pode-se perceber que esse espaço não equivale à seca devastadora do Nordeste, mesmo porque, não se pode identificar regiões de constante seca em Mato Grosso. Pode-se sim, localizar regiões desabitadas ou pouco povoadas, distantes do litoral e dos grandes

núcleos populacionais. Mas em Mato Grosso, o sertão tem como marca identitária as regiões pantaneiras, alagadas.

Uma das viagens mais notáveis e reveladoras do sertão de Mato Grosso foram as realizadas por Cândido Mariano da Silva Rondon. Mato-grossense, de formação militar, um importante fator para sua vida, Rondon foi uma grande figura na época do Brasil republicano. Autoproclamado sertanejo, Rondon foi um dos principais responsáveis na construção de linhas telegráficas no estado de Mato Grosso, responsáveis pela integração do Estado às principais cidades brasileiras. Tanto que algumas passagens do romance se referem a Comissão Rondon e a suas linhas telegráficas. Seus trabalhos não se resumiram apenas à implantação das linhas telegráficas. Um dos aspectos mais enfatizados no discurso de Rondon consistia no conhecimento do território brasileiro e de seus acidentes geográficos, propiciado pelas viagens que realizou. A construção das linhas telegráficas era acompanhada por trabalhos de reconhecimento dos rios, da flora, da fauna, de conhecimento das condições epidemiológicas e de contato com as tribos indígenas, com ênfase no conhecimento de seus costumes e das línguas faladas. Rondon contribuiu muito para o conhecimento do país. Em suas expedições, realizou levantamentos geográficos, pormenorizando os aspectos geológicos, climáticos, botânicos e faunísticos.

O sertão de Rondon constitui-se de uma imensa área delimitada, ao Norte, por um trecho do curso do Amazonas, e a Noroeste e Sudeste, pelos cursos totais do Madeira e do Guaporé. Mais tarde, o lugar mereceria o olhar pessimista de Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* (1955). (LEITE, 1999, p. 76).

A imagem de sertão apresentada por Rondon não difere muito da construída pelo cânone, uma região isolada, com um aspecto de abandono, insalubre e cheio de endemias. Essa insalubridade será abordada de forma menos sucinta no próximo capítulo.

Em **Era um poaieiro** o sertão é exuberante e o homem determinado e forte. Muito diferente nesse aspecto da representação do homem e do espaço em **Vidas Secas**. Veja definição dos sertanejos poaieiros dada pelo narrador:

Entre os demais sertanejos, constituem os poaieiros um povo à parte mais heróico talvez do que os próprios garimpeiros e seringueiros. Extremamente sóbrios resistentes e destemidos enfrentando e vencendo cada dia toda a espécie de perigos, dedicam-se a um trabalho árduo, palmitando sozinhos no pior tempo possível, imensa mata virgem, semelhante à da Amazônia (MARIEN, 2008, p. 57).

Brasilino não tenta fugir deste ambiente, ao contrário, quer vencê-lo:

[...] Na imensidade do vale, as cordilheiras dos córregos, as várzeas, os buritizais, os cerrados, os morrotes isolados, vistos daquela altura pareciam brinquedos. E não se via nenhum rancho, nenhuma rés, nenhuma roça, nenhum sinal de habitação humana. Longe de lhe desagradar, isto aumentava ainda mais o seu interesse por estes ermos. Deus querendo, viria ele, algum dia, fundar neste vale o sítio dos seus sonhos (MARIEN, 2008, p. 41).

A paisagem opera transformações no herói, todavia essas transformações são vividas inconscientemente pela personagem, sendo vistas e apresentadas apenas pelo narrador: “Depois da tempestade da véspera, a pureza da atmosfera convidava para sair, passear, viver... Brasilino só concebia a vida a céu aberto, ao sol, em plena natureza” (MARIEN, 2008, p. 49).

Os sons da mata observados e apresentados pelo narrador e vividos pela personagem exteriorizam sentimentos e emoções na mesma, produzindo-lhe lembranças. A natureza e a personagem estão integradas. Mesmo com mosquitos, chuvas, mata fechada, etc., a personagem consegue se harmonizar, aparentemente, conforme se demonstrará adiante, com o ambiente:

Cigarras cantavam, em cima deles. Escutando-as, Brasilino ficou olhando para cima quieto, lembrando-se do Tangará. Fez a conta dos dias decorridos desde a partida. Pensou em cada um dos seus entes queridos. Como estariam passando? Que estariam fazendo? Medindo a distância e contando os meses, as semanas e os dias que faltavam para sua volta, sentiu-se muito longe deles, muito longe e ao mesmo tempo muito perto, tão certo estava de que eles também pensavam nele (MARIEN, 2008, p. 69).

Logo no início da obra, o narrador situa, em poucas palavras, uma geografia, na qual a narrativa estaciona por alguns instantes. Trata-se de um sítio de propriedade do protagonista, onde vive junto com sua família, cultivando roças de milho, arroz, mandioca e criando alguns animais. Porém, sabe-se em seguida que logo a deixará, uma vez que Brasilino está organizando uma comitiva que adentrará na mata. Neste lugar, Brasilino leva uma vida totalmente campestre, onde o despertador ainda são os galos e as cigarras, uma vida aparentemente tranquila, calma, pacata de rudimentar harmônica com o meio.

Fica a cargo de Brasilino transformar essa natureza pela força e pela extração, de acordo com seus interesses. A dominação dessa natureza se dá pela exploração da poaia. Segundo o narrador, “Ao encarar de perto a luta que os esperava, sentiam-se pequeninos e frágeis, como soldados que vão para a batalha” (MARIEN, 2008, p.58).

Aqui, o herói é constantemente posto a prova e precisa estar habituado “a essa luta em que o homem sente a cada momento a sua fragilidade e pequenez. E a abundância das preciosas raízes compensava-os das dificuldades do terreno” (MARIEN, 2008, p.71).

Nessa narrativa, temos a presença de um herói determinado e forte:

Entre os demais sertanejos, constituem os poaieiros um povo à parte mais heróico talvez do que os próprios garimpeiros e seringueiros. Extremamente sóbrios resistentes e destemidos enfrentando e vencendo cada dia toda a espécie de perigos, dedicam-se a um trabalho árduo, palmitando sozinhos no pior tempo possível, imensa mata virgem, semelhante à da Amazônia (MARIEN, 2008, p. 57).

Brasilino prepara-se, junto com uma comitiva, para entrar na mata para extrair a poaia. O narrador nos dá ciência de que o enredo se desenvolverá num cenário de florestas e mata fechada, uma paisagem exuberante e diversificada, que fornece meios para que as personagens sobrevivam, garantindo o seu sustento e de seus familiares: “Felizmente, as suas terras eram ricas de caça e as suas águas de peixe. Nas roças tinham muita fartura de milho, mandioca, amendoim, arroz, e outros mantimentos” (MARIEN, 2008, p. 114).

A personagem estabelece conflitos com a natureza que o cerca, já que Brasilino também enfrenta dificuldades que a natureza lhe impõe, caracterizada principalmente pela chuva, a mata fechada imponente, que ele tem que abrir com ajuda de facões, os animais, os mosquitos, transmissores de doenças como a malária, ou sezão, como é conhecida na região, que quase leva o protagonista a óbito.

Também podemos notar que, quanto à relação que o herói mantém com o meio, em relação à poaia, também minimamente sofre uma transformação. O relacionamento de Brasilino com a mata sempre se caracterizou por experiências de dominação, efetivando-se, não raro, pela destruição, meio pelo qual a personagem altera a natureza. Por meio desse processo de transformação do ambiente natural, Brasilino exerce um domínio do mundo natural e, em sua exploração, recria a natureza.

Levando em consideração que as modificações feitas na natureza obedecem a um procedimento de escolha humana, uma vez que tanto o processo de degradação ambiental quanto o de preservação do meio ambiente são elaborados e executados através das ações dele, percebemos que, em seu processo de extração da poaia, Brasilino também muda, pois passa de um processo de degradação que, mesmo não sendo descontrolada, não leva em consideração procedimentos de preservação da natureza. Porém, após a visita de um fiscal em sua feitoria, Brasilino passa a considerar a preservação do meio, conforme podemos observar na citação a seguir: “– Acho, sim!... – respondeu Brasilino, ardentemente. – Se eu tivesse

pensado nisso, esta clareira seria menor, embora não seja tão grande...” (MARIEN, 2008, p. 87).

A personagem Brasilino transforma esse sertão pela força, pela extração, de acordo com seus interesses. É necessária dominação da mata como resultado de exploração da poaia. O ambiente garante a sobrevivência das personagens, contribuindo até como meio de afirmação do sujeito social.

Terra boa e rica, como talvez nenhuma outra no mundo! Desde os tempos do império, quantos e quantos compradores de poaia não se haviam enriquecido ali, explorando os poaieiros! Cada ano, na ocasião da safra, quanto dinheiro não corria ali! (MARIEN, 2008, p. 121-122).

Segundo o narrador, “Brasilino só concebia a vida a céu aberto, ao sol, em plena natureza” (MARIEN, 2008, p. 49). O ambiente, portanto, passa a representar todos os elementos naturais indispensáveis à sua vida e sobrevivência. O narrador cuida para apresentar o máximo de indicações do modo de vida do sertanejo mato-grossense, indo desde as paisagens, passando pela bebida típica da região, o guaraná, chegando até as vestimentas que os poaieiros usavam durante a extração da poaia.

Era a fórmula habitual, consagrada pelo uso ao oferecer-se a tradicional bebida mato-grossense, o copinho de guaraná que é para o sertanejo cuiabano o que o chimarrão é para o gaúcho (MARIEN, 2008, p. 33).

Em vez dos grandes chapéus de palha, usavam agora carapuças de pano. [...] Caçavam pedaços de sola amarrados aos pés. Cada um levava o seu saraquí com ferrão de aço, para arrancar a poaia, e um embornal para carregá-la (MARIEN, 2008, p. 71).

Ao contrário do protagonista de **Vidas secas**, que tenta fugir, de seu mundo, substituí-lo por outro, Brasilino mergulha no seu para o explorar, o compreender, o transformar, e deste modo, conhecer a si mesmo.

Cortando rumo através do cerrado, Brasilino ia tão pensativo que, descuidadamente, tomou por um caminho de gado que terminava num barreiro sem saída. Não querendo voltar para trás, abriu passagem à força no denso matagal. Alcançando finalmente um lugar alto e descampado, orientou-se, dentro em pouco, encontrou o caminho da Barra (MARIEN, 2008, p. 35).

Brasilino vive na mata em um ritmo lento, mesmo com o drama que sofre pelas investidas da personagem Gonçalo por Teresa. A contemplação e a simples convivência com a natureza contam muito para a sua felicidade. Bakhtin (1998) analisa e classifica como *idílio*, os acontecimentos e a vida (amor, nascimento, casamento, morte, trabalho, comida e bebida)

que estão ligados a um lugar e ao mundo do trabalho agrícola, em harmonia com os fenômenos da natureza.

A vida idílica e seus eventos são inseparáveis desse cantinho (país de origem com todos os seus recantos, suas montanhas, vales, campos, rios, florestas e a casa natal) concretamente situado no espaço, onde viveram os pais e os avós, e onde viverão os filhos e os netos. [...] A unidade de lugar aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo recanto, a mesma terra), a infância e a velhice (o mesmo bosque, o mesmo riacho, as mesmas tílias, a mesma casa), a vida das diversas gerações que viveram no mesmo lugar, nas mesmas condições, que viram as mesmas coisas (BAKHTIN, 1998, p. 333-334).

Segundo Bakhtin (1998), no romance regionalista, além da língua, crenças, moral, costumes, também é mostrada a vida em ligação ininterrupta com a localidade determinada. A personagem protagonista passa de um mundo grande, porém estrangeiro, para um pequeno, todavia, sólido e seguro, compreensível e de relações autênticas.

Assim, a vida de Brasilino e de seus antepassados se ligam a essa mata. Segundo o narrador, Brasilino, no alto de um morro, contemplando a paisagem, lembra-se das vezes que também seus pais estiveram ali, naquele mesmo espaço, nas mesmas condições, admirando a mesma paisagem que agora ele via:

Deixando-o pastar (Rosilho, seu cavalo), Brasilino sentou-se sobre uma pedra, no ponto mais elevado, aspirando avidamente a fresca viração. Quantas vezes seu pai não teria descansado também sobre essa mesma pedra, contemplando daí os dois vales imensos, cujo panorama deslumbrante se oferecia à sua vista? (MARIEN, 2008, p. 40).

Neste mesmo lugar também estavam sua casa, seus familiares queridos, seu sítio, com suas plantações, era dali que retirava seu sustento e ali estava seu amor, a personagem Teresa. E provavelmente seria ali que Brasilino criaria seus filhos, da mesma forma que foi criado, quem sabe, com a mesma profissão. Na visão do velho Tio João, “- Este rapaz é filho de poaieiro bom. A Teresa ajudando há de ser pai de muitos outros... Filho de peixe é peixinho...” (MARIEN, 2008, p. 108).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente texto, abrimos um espaço de reflexão sobre o sertão em duas obras da Literatura Brasileira, a citar **Vidas secas**, publicada em 1938, pelo escritor Graciliano

Ramos e **Era um poaieiro**, de 1944, de Alfredo Marien, obras estas que apresentam ambientes marcados por particularidades distintivas de uma visão sobre o meio que representam. Vale ressaltar mais uma vez, porém, que nosso foco central foi a segunda obra. A primeira se coloca apenas como contraponto para elucidar a questão a que nos propomos refletir.

Para atingirmos nosso objetivo, fez-se necessário refletir sobre o conceito de regionalismo, grande força propulsora do romance brasileiro, desde o Romantismo até o Modernismo, com especial ênfase neste último, sobretudo na década de 1930. Este regionalismo, fenômeno universal, ora mais ora menos atuante, já foi considerado por alguns setores da crítica como ultrapassado, no entanto, ainda continua muito presente em pesquisas na atualidade, tanto na literatura, quanto em estudos históricos ou culturais.

Palavra que evoca múltiplos sentidos, mas que, na crítica brasileira, possui um significado quase uniforme, que pôde ser constatado ao se fazer um breve levantamento de como a crítica especializada vem tratando o termo, girando quase que exclusivamente em torno de conceitos que abarcam ambientes, temas e tipos de certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos cidadãos, sobretudo das grandes capitais, por isso obras tidas como regionais foram condenadas porque consideradas como estreitas, esquemáticas, pitorescas e superficiais.

Nesses romances, pelo menos nos canonizados da década de 1930, é visível a preferência por espaços que caracterizam regiões sempre desérticas, áridas, secas, de cangaço, subdesenvolvidas e sem investimentos. Um espaço de miséria e atrasos constantes. O Nordeste brasileiro foi tomado como o lugar privilegiado para essa produção, e o espaço de seca foi considerado o lugar dos marginalizados.

A década de 1930, marcada como o momento de tomada de consciência por parte dos intelectuais brasileiros, tinha como um projeto literário revelar como uma determinada realidade socioeconômica, no caso, o subdesenvolvimento brasileiro, deveria ser representada na literatura. O desejo de modernização do país não alcançou o campo. Assim restou a literatura de 1930 o diferencial de denunciar a problemática do campo de seus habitantes. Se a geração de 1922 voltou-se para as questões ideológicas, a literatura de 1930 expôs, entre outros, o atraso e a exclusão que a pretensa modernização não conseguiu contemplar. O modelo encontrado para mostrar isso foi fazer com que o enredo das obras partisse da relação entre o contexto socioeconômico e o espaço. Nessas narrativas de denúncia, para o cânone, o migrante nordestino é tomado como protagonista.

Abordando as perspectivas críticas sobre o regionalismo, temos Lúcia Miguel Pereira (1988), que considera como regionais, textos onde há o predomínio de observação sobre a invenção. Assim como Afrânio Coutinho (2004) que, dividindo didaticamente a literatura em grupos, afirma que nas obras regionais há uma valorização do sertão e do sertanejo, e que ora são tidas como medíocres e estreitas, ora como simples exploração e exposição do pitoresco. Mas como bem diz Antonio Candido (1956, 2003, 2006, 2007), foi etapa necessária a literatura brasileira, uma força estimulante e pertinente, que levou o romance brasileiro a importância até então não alcançada na literatura, com temas que discutem a realidade das regiões específicas, canonicamente, a nordestina.

A noção de espaço trazida pela palavra região, utilizada para designar conceitos muito diferentes (região histórica, cultural, econômica), não resulta de uma realidade natural, mas sim de uma vontade, uma decisão, seja ela política, da ordem de representações ou de qualquer outra. Mas mesmo não se delimitando por fronteiras nítidas, é definido por uma espécie de linha demarcatória de separação, na maior parte das vezes, marcada pela exclusão. Em outras palavras, é a periferia em relação ao centro. Na literatura brasileira, para a crítica, o centro era a cidade do Rio de Janeiro, o solo geográfico, territorial e social para a construção de uma literatura própria. Foi nesse solo que a tríade autor-obra-público se deu pela primeira vez. Portanto, essa cidade assume o traço do ser brasileiro, e tudo o que é produzido fora dela, conseqüentemente será tido por regional.

Durante nossas reflexões, pudemos constatar que houve, na literatura regionalista, certa predominância de determinados espaços: regiões desérticas, secas, o cangaço, o garimpo, o Nordeste etc, espaços esses que tentavam configurar aquilo que ficaria conhecido como sertão. O termo identifica áreas despovoadas do interior do Brasil, distante do poder público e conseqüentemente dos projetos modernizadores, comumente identificado como lugar de atraso. Talvez por isso, quando se fala em sertão, tem-se essa região como referência. As obras modernas, abordando negativa ou positivamente, buscaram desenhar o que seria esse sertão. Um fato interessante a ressaltar é que todas essas definições partem de referências espaciais e geográficas definidas.

Em meados do século XX, a ideia de sertão já está tão impregnada no pensamento social, que se torna uma metáfora para se pensar o Brasil, mas um sertão difícil, agressivo, violento, esmagador. **Vidas secas** representa bem essa realidade, que passa até a fazer referência à totalidade do território brasileiro. Aqui, temos uma personagem que é condição

e extensão desse espaço. Uma paisagem tão áspera que retira os traços humanos da personagem, obrigando-a a se comportar como um animal para sobreviver.

Os indícios temporais que o lugar onde o enredo se desenrola, com personagens destituídas das mínimas condições humanas, abandonadas, diante da civilização, o núcleo familiar pelo qual Fabiano é responsável não consegue projetar os ideais de modernidade e progresso conclamados pelo século XX. Por sua vez, a falácia do progresso não se sustenta em território brasileiro. É pelo atraso, traduzido no cotidiano das relações familiares, no cotidiano da pobreza e da miséria, na constante e desmedida tentativa pela sobrevivência que ensinar a viver transforma o homem em simples marionete. Como personagem, Fabiano mostra-se formado a partir das condições em que está exposto, sem perder os principais traços de afetividade ainda briga pela sobrevivência da família, ainda que precariamente.

Na outra ponta desse sertão carregado de negatividade, temos **Era um poaieiro**, de escritor Alfredo Marien. Distante daquele sertão cortante da narrativa de Graciliano Ramos, aqui temos uma espécie de reconfiguração deste espaço. Podemos sim aproximar os dois sertões, se considerarmos que em **Era um poaieiro** podemos também localizar regiões desabitadas ou pouco povoadas. Mas nele, apesar de perigoso, e também, de certa forma, hostil, com suas endemias, animais selvagens, mosquitos, lendas, o sertão fascina seus habitantes, além de fornecer os meios para sua sobrevivência. Esse espaço pode ser transformado, dominado. Brasilino exerce um domínio do mundo natural e, em sua exploração, recria a natureza.

Essa luta com a natureza que o cerca mostra o constante movimento humano de superar os limites naturais. Quanto à descrição do ambiente físico, temos uma natureza exuberante, de mata fechada, onde o protagonista, por meio da força, materializada pela extração da poaia, pela abertura da mata, molda-a de acordo com seus interesses, tenta dominar a natureza. Neste sentido, Brasilino consegue o que Fabiano não consegue, estabelecer uma relação de dominação parcial da natureza, apesar de saber-se impotente diante de outros fenômenos naturais, como a chuva.

A narrativa também se estrutura em torno de um idílio amoroso protagonizado por Brasilino e Teresa e possui um respaldo histórico, já que o evento narrado se passa numa região real (Assarí, Barra, Rosário, Tangará), ficcionalizada, é claro, mas com forte influência da cultura popular ao trazer para sua estrutura narrativa lendas regionais, como a do pé-de-garrafa e currupira.

Assim, pela análise das obras em questão, concluímos que o sertão não pode ter uma espacialidade única, definida, abordado sob uma única perspectiva, devido à dificuldade de definição ou amplitude do termo. Porém, percebe-se claramente o intento da literatura canônica de 1930, ao tentar fazer com que o termo sertão fosse aliado mais a ideia de seca nordestina, do que a qualquer outro espaço do país. Isso trouxe consequências à nação, uma vez que o termo ficou muito restrito ao Nordeste do país, reduzindo-se a atrasos, pobreza e miséria.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HOUAISS, Antônio. **Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: nova ortografia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. 4ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

BREITBACH, Áurea Corrêa de Miranda. **Estudo sobre o conceito de região**. Porto Alegre: Fundação de economia e estatística Siegfried Emanuel Heusel, 1988. Disponível em <[http://cdn.fee.tche.br/teses/digitalizacao/teses\\_13.pdf](http://cdn.fee.tche.br/teses/digitalizacao/teses_13.pdf)>. Acesso em 28/11/2012.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 42ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso; AZEVEDO, Sílvia Maria; PERREIRA, Márcio Roberto (Organizadores). **Dispersa memória: escritos sobre representação e memória na literatura brasileira**. Bauru – SP: Vol 1, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

\_\_\_\_\_. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.

CAVALCANTE, Else. RODRIGUES, Maurim. **Mato Grosso e sua história**. Cuiabá: Gráfica Liberal, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil: Era modernista**. 5º vol. 7ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Literatura no Brasil: Era realista**. 4º vol. 7ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

DANTAS, Paulo. **Os sertões de Euclides e outros sertões**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, /s. d. /.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

GALVÃO, Walnice. **As Formas do Falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

IGLESIAS, José Roberto. O espaço e suas imediações. In: **Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades**. Organizado por Lea Masina, Gilda N. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.

LEITE, L. C. M. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, A. (Org). **América latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994. v. 2.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional**. Rio de Janeiro: IUPERJ, UCAM, 1999.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MAGALHÃES DUTRA, Hilda Gomes. **História da Literatura de Mato Grosso: Século XX**. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Cuiabá: Academia Mato-grossense de Letras; Unemat, 2008.

MATA, Carmen da. O Rio de Janeiro como solo configurador da literatura nacional. In: **Revista do Rio de Janeiro**, n. 10, maio-agosto 2003. Rio de Janeiro: UERJ/ LPP/ Fórum do Rio de Janeiro, 2003. Disponível em <[http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista\\_10/10-Carmen.pdf](http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-Carmen.pdf)> Acesso em 10/10/2011.

SANTOS, Paulo Sergio Nolasco dos. Regionalismo: reverificação de um conceito. In: \_\_\_\_\_. **Fronteiras do local: Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense**. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

PELINSER, André Tessaro. **Crítica literária: memórias e imagens do regionalismo literário brasileiro**. *Crítica Cultural*, v. 7, p. 230-241, 2012. Disponível em <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/1190](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/1190)>. Acesso em 15/11/2011.

PEREIRA, Lucia Miguel. **História da literatura: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. São Paulo: 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalismo. In:\_\_\_\_\_. **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

RAMOS, Graciliano. 1892 – 1953 – **Vidas Secas**, posfácio de Marilene Felinto – 97ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2005.

SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos; CAIRO, Luiz Roberto; RAPUCCI, Cleide Antonia (Org.). **Intelectuais e imprensa**: aspectos de uma complexa relação. São Paulo: Nankin, 2009.

SIQUEIRA, Elisabeth Madureira. **História de Mato Grosso**: da ancestralidade aos dias atuais. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. 4º ed. Série Bom Livro. São Paulo: Ática, 1981.

THIÉBLOT, Marcel Jules. **A mata da poia e os poaieiros de Mato Grosso**. São Paulo: Escola de Folclore/Livramento, 1980.

VAINER, B. Carlos. **A configuração de novos espaços regionais e a emergência de novos atores políticos**. In: Ensaio FEE, ano 16, n.º 2, Porto Alegre. Disponível em <<http://revistas.fee.tche.br/index.php/ensaios/article/viewFile/1776/2144>>. Acesso em 25/11/2012.