

Alessandro Andrade Haiduke

**CHÃO PARTIDO:
Conceitos de espaço nos romances *O quinze* de Rachel de Queiroz e *A bagaceira* de José Américo de Almeida.**

Curitiba
2008

Alessandro Andrade Haiduke

CHÃO PARTIDO:

Conceitos de espaço nos romances *O quinze* de Rachel de Queiroz e *A bagaceira* de José Américo de Almeida.

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, curso de Mestrado, Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná.

Orientação: Wolf-Dietrich Sahr

Curitiba
2008

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que este paciente labirinto traça a imagem de seu rosto.

Jorge Luis Borges

RESUMO

Esta investigação refere-se a dois romances regionalistas sobre o “Nordeste” brasileiro: *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida e *O quinze* (1931) de Rachel de Queiroz. Tenta apontar a geograficidade destes romances diante das concepções epistemológicas da geografia e estuda o espaço geográfico através de dois níveis de análise. O primeiro é composto pela trama e pelas espacialidades que se estruturam dentro da obra literária e o segundo refere-se ao contexto da obra em seus aspectos sociais, políticos e históricos. Assim, os dois romances estão inseridos na tradição literária do “regionalismo” brasileiro que surgiu na década de 30 no Brasil e utilizou como temática a luta do homem frente ao semi-árido no Nordeste. Fundamentado nas concepções geográficas do crítico literário Mikhael Bakhtin, principalmente a exotopia e o cronotopo, estudam-se as técnicas específicas com as quais os autores criam, investigam e reproduzem as respectivas espacialidades nos romances. Ambos os romances mostram as rupturas entre o elemento tradicional e o mundo moderno através de dois cronotopos de alienação (caminho de fuga) e de individualização (solidão das protagonistas). Utilizam, para estes fins, vários modelos de exotopia: o protagonista frente ao Nordeste popular, os autores da elite frente à população rural, a literatura frente aos fatos sociais e científicos. Destaca-se que, apesar de seu conservadorismo, o regionalismo do Nordeste se desenvolveu técnicas de pesquisa iniciando uma autóctona geografia brasileira nessa região, com métodos que reaparecem atualmente de outras formas na nova geografia cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço geográfico, literatura, Nordeste, Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida.

ABSTRACT

This research is about two regionalist novels on the Northeastern Brazilian Region (*Nordeste*), *A bagaceira* (1928) by José Américo de Almeida and *O quinze* (1931) by Rachel de Queiroz. It focuses on the geographicity of these novels in contrast to epistemological conceptions of geography and investigates, on two different levels of analysis, its geographical spatial conceptions. The first level refers to the action structure and the spatialities which arise from inside of the literary work; the second level investigates the social, political and historical context of the novels' origin. Both novels are integrated into the regionalist movement which originated in the 1930s in Brazil and which had as its main theme the human struggle against the semi-dry environment of the *Nordeste*. Based on the geographical conceptions of the philologist Mikhail Bakhtin, principally his concepts of exotopia and the chronotope, specific techniques of the authors could be revealed in respect to the creation, analysis and reproduction of spatialities in the novels. They clearly demonstrate the frictions between a traditional element and the modern world through the chronotopes of alienation (the path of the refugees) and individualization (the protagonist's solitude). For this purposes, the novels venture into various models of exotopia (the protagonists facing the popular Northeast, the elitist authors in front of the rural population, and literature aside of social and scientific facts). As such, Northeastern Brazilian regionalism refers, in spite of its conservative content, to techniques and research methods which are gaining a renewed relevance in the New Cultural Geography.

KEY-WORDS: Geographical space, literature, Northeastern Brazil, Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. MUNDOS DA FICÇÃO	13
1.1 A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE UM MUNDO FICCIONAL	14
1.2 A CONSTRUÇÃO CIENTÍFICA DE UM ESPAÇO – O EXEMPLO DO NORDESTE BRASILEIRO.....	20
1.3 A LITERATURA REGIONALISTA DO NORDESTE	28
2. BAKHTIN E O ESPAÇO ROMANESCO.....	39
2.1 A FORMA ESPACIAL DO HERÓI	40
2.2. O CRONOTOPO ROMANESCO	46
3. TRAMAS E EXOTOPIAS	52
3.1. AS TRAMAS	53
3.1.1. <i>A bagaceira</i>	53
3.1.2. <i>O quinze</i>	56
3.2. AS EXOTOPIAS.....	60
3.2.1. José Américo de Almeida	61
3.2.2. Rachel de Queiroz	62
3.3. A VIDA E O ROMANCE	64
3.4. ESPAÇOS DA CRÍTICA	70
4. A CONSTRUÇÃO ESPACIAL DOS ROMANCES.....	76
4.1. A PAISAGEM COMO AMBIENTAÇÃO	76
4.2. A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA NO ROMANCE.....	88
4.3. A CRIAÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO.....	93
4.4. O CRONOTOPO	99
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

INTRODUÇÃO

Quando se pesquisa uma abordagem espacial em uma obra literária, como é o caso deste trabalho, não se pensa imediatamente num assunto geográfico, mas busca-se primeiramente uma referência na teoria literária. Contudo, com a virada lingüística nas Ciências Sociais a partir dos anos 1980 aumentou gradativamente o interesse dos geógrafos por obras literárias (por exemplo, POCKOCK, 1988; BROSSEAU, 1996 e 2007; BASTOS, 1998; WANDERLEY, 1997; LIMA, 2000; MONTEIRO, 2002). O que reúne estes trabalhos com os estudos literários é o contexto do espaço imaginado.

Nem sempre o conceito do espaço esteve no centro das atenções dos geógrafos. A geografia clássica, por exemplo, focalizava-se muito nas questões da “terra”, da “superfície terrestre” e da “paisagem”, todos elementos de uma abordagem positivista que reificava os objetos da geografia. O conceito do “espaço” como categoria apenas tornou-se fundamental quando, a partir dos anos 1920, Alfred HETTNER propôs uma metodologia científica da “Corologia” apontando o espaço como categoria de “compreensão da realidade” (HETTNER, 1927:218). Esta abordagem baseia-se em pressupostos neokantianos que determinam a percepção como o fundamento de qualquer ciência, utilizando categorias – como espaço, tempo e quantidade – como elementos básicos de qualquer conceituação científica. Compreende-se que a nossa atenção geográfica focaliza fundamentalmente a categoria do espaço.

Neste sentido, tanto o caráter diferencial da superfície terrestre, importante principalmente para a geografia regional, como os recortes temáticos da terra (litosfera, pedosfera, hidrosfera, biosfera, atmosfera, mas também sociologia, história etc.) apresentam-se como “construções mentais” (LENCIONI, 1999:123). Conseqüentemente, Alfred Hettner diferencia, durante os anos 1920, duas formas espaciais como essenciais para a geografia: o “espaço nomotético” com suas características generalizadas e o “espaço ideográfico” como um espaço local construído através da combinação dos seus fatores.

Durante os anos 1930, Richard HARTSHORNE divulga as idéias de Alfred HETTNER nos Estados Unidos propondo a diferenciação espacial (*areal*

differentiation) como uma atividade sintética e mental, contrapondo a até então vigente idéia da paisagem e da região (LENCIONI, 1999:127). Em 1953, esta visão espacial é duramente criticada pela geografia neopositivista que redefine a abordagem kantiana como uma operação apenas lógica e não perceptiva. Para os críticos, a geografia trata-se de “uma ciência voltada para a formulação das leis que governam a distribuição espacial de certas características na superfície da Terra” (SCHAEFER, 1977 apud JOHNSTON, 1986:74). Assim, o espaço nesta perspectiva é visto basicamente como um conceito geométrico e funcional.

Diante da hegemonia deste Neokantismo de cunho lógico-positivista surge, nos anos 1960 e 1970, a geografia humanista com uma abordagem que focaliza o espaço local e específico – o lugar –, opondo-se filosoficamente ao espaço geométrico-abstrato (TUAN, 1983). Esta abordagem tem como base o estudo do indivíduo frente ao mundo, e é fundamentada nas correntes filosóficas da fenomenologia e do existencialismo. Assim a geografia privilegia novas qualidades como subjetividade, intuição, sentimentos, experiências e simbolismos, acentuando assim o singular e não o geral, destacando a integração individual e dinâmica do “mundo vivido” das pessoas como idéia básica da geografia (BUTTIMER, 1982). Ao invés de uma preocupação com a explicação do mundo, seu principal objetivo é a compreensão desse mundo e do ser humano na sua pluralidade. Desta maneira, o espaço, antes visto na geografia neopositivista como homogêneo, ganha complexidade e se fragmenta. Agora é interpretado como “espaço vivido” (TUAN, 1983:6-7) pelas experiências humanas, cada homem em sua individualidade. Por isso, ganham importância categorias agora subjetivadas, como a “paisagem” e o “lugar”, que passam a fazer parte dos debates sobre a objetividade e a subjetividade na geografia (TUAN, 1983).

Esta nova pluralidade das concepções espaciais encontra suas origens na geografia humanista de Edward RELPH (1979:10-11), que resgata o legado do livro *L’homme et la terre* de Eric DARDEL. Este autor francês propõe, já em 1952, (na mesma época em que surge a crítica de SCHAEFFER sobre o excepcionalismo na geografia) uma abordagem geográfica que define a geografia como uma ciência da “*description*”.

La géographie est, selon l'étymologie, la "description" de la Terre; plus rigoureusement, le terme grec suggère que la Terre est une écriture à déchiffrer, que le dessin du rivage, les découpures de la montagnes, les sinuosités des fleuves forment les signes de cette écriture. (DARDEL, 1990:2)

A geografia é, conforme a etimologia, a « descrição » da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a terra é uma *escrita* a ser decifrada, na qual os signos da escrita formam o desenho da beira do rio, o corte da montanha, as sinuosidades dos rios. (Tradução: Wolf-Dietrich Sahr).

Neste contexto, DARDEL constrói uma ponte com a literatura mostrando que a terra se preenche com características animadas por vibrações do ambiente. Propõe, assim, uma pluralidade de características espaciais que pudesse explicar a diversidade das formas espaciais existentes em nosso planeta. São cinco as formas espaciais propostas:

- O espaço material ou substancial compartilha das qualidades dos objetos circundantes, de suas formas, cores e superfícies.
- O espaço telúrico tem a ver com profundidade, solidez e espessura.
- O espaço aquático sugere movimento e fluxo.
- O espaço aéreo é invisível, mas sempre presente, sendo tanto permanente como mutável.
- O espaço construído é o meio pelo qual a ação humana inscreve-se na terra.

Desta maneira, o espaço geográfico é uma fusão de pelo menos cinco categorias em conjunto, compartilhadas pela imaginação e projeção. DARDEL contextualiza ainda este tipo de geografia dentro de outras formas geográficas mencionando a geografia mítica, a geografia profética, a geografia heróica e a geografia do pleno vento (das grandes navegações), além da própria geografia científica (cf. HOLZER, 2001:109-110). Demonstra, assim, a grande variabilidade que as representações espaciais e geográficas podem adquirir.

O choque da pluralização do espaço experimentado por Dardel resultava provavelmente das experiências da Segunda Guerra Mundial e as suas conseqüentes reflexões filosóficas. Depois da experiência dos avanços da técnica universalizante, dos horrores da massificação das vítimas da guerra e dos campos de concentração, Dardel foi levado para uma geografia não-objetiva buscando uma humanização do ser humano, sendo fortemente influenciado pela fenomenologia de Husserl e Heidegger, como também pelo existencialismo de Kierkegaard e Jaspers (HOLZER, 2001:103). Assim, compreende-se historicamente a “individualização” da “escrita geográfica” proposta por Dardel, como uma resposta filosófica a um condicionante experienciado em sua época.

Nos anos 1970, a idéia de uma geografia humanizada e individualizada era impulsionada – de novo – por outro choque, a guerra do Vietnã. E mais uma vez uma corrente da geografia, a geografia humanista, tentou resgatar a humanidade do homem em resposta ao pensamento científico e militar.

Na mesma década de 70 surge ainda, devido à mesma situação política, outro pólo epistemológico: a geografia marxista. Esta abordagem passa, ao invés de uma perspectiva do indivíduo, a olhar o espaço a partir das relações sociais. Tendo sua base nas idéias do filósofo Karl Marx, o materialismo histórico e a dialética materialista contestam tanto a geografia neopositivista, pela sua afinidade à funcionalidade do sistema capitalista, quanto a geografia humanista, acusando esta tratar-se de um individualismo burguês. Neste confronto, a geografia crítica destaca o espaço como conceito-chave do palco das lutas sociais na sociedade (HARVEY, 1980).

Percebe-se, assim, que a partir dos anos 1970 a pluralidade de abordagens coincide com uma pluralidade de percepções e formações espaciais (MOREIRA, 2006:39). Por isso, as principais discussões geográficas de hoje giram em torno da significação do espaço e da identificação de suas categorias de análise. Neste atual momento estabelece-se uma geografia dita “pós-moderna” marcada pelo processo de globalização, que permite o encontro e o choque das mais diferentes espacialidades em um mesmo “espaço”. Enquanto uns autores constataam uma fragmentação espacial de territorialidades plurais (HAESBAERT, 2004) e

espacialidades (SAHR, 2003), outros tentam “desmistificar” este fator da pós-modernidade através de processos econômicos (HARVEY, 1992; MOREIRA, 2006). Todavia, em qualquer caso, a nova fase da geografia não pode mais fugir da diversidade das expressões culturais e espaciais existentes em nosso planeta que, assim, apresentam uma grande variedade de formas de ver e atuar no espaço; enfim, uma grande gama de geografias. Com isso, as teorias devem ser flexibilizadas buscando apoio também em outras ciências na tentativa de captar a diversidade espacial.

Por isso, como geógrafos, precisamos considerar as outras formas de se ver o espaço, valorizando-as tanto como valorizamos as nossas abordagens e devemos, por exemplo, conhecer melhor as abordagens da física, da matemática, da biologia, da neurofisiologia e também das letras. Todas estas ciências também trabalham de forma significativa e relevante a questão espacial. Para a literatura, por exemplo, o espaço é um tema de extrema importância, tanto para os autores que o configuram através de uma operação de transformação da realidade, criando mundos que unem de forma indissolúvel o espaço real e o espaço imaginário, como para os pesquisadores e críticos da literatura que procuram entender quais as implicações destas criações artísticas. Na literatura, uma das grandes qualidades está em unir diferentes mundos buscando uma obra de arte mais significativa possível – similar a abordagem de Eric Dardel. Os mundos ficcionais originados pelas histórias podem, desta maneira, fundar espaços tanto psicológicos como sociais em seus leitores, quando são produzidos e reproduzidos sob várias formas de comunicação. Neste sentido, a região e a paisagem readquirem de novo o seu sentido complexo que já tinham na fase clássica da geografia – lembrando a geografia da paisagem do início do século XX e as abordagens humanísticas.

No Brasil, muitas questões espaço-literárias são relacionadas à questão regional. Esta é, sobretudo, associada ao regionalismo que surgiu a partir do século XIX e ganhou força principalmente durante a República Velha e o Estado Novo (1889-1945). Nesta época, forma-se principalmente no “Nordeste” brasileiro uma “escola regionalista” científica, baseada nos pensamentos de Gilberto Freyre,

Josué de Castro e Nina Rodrigues, e que é acompanhada por vários poetas e autores literários (CASTRO, 2001; ALBUQUERQUE, 2006). Este grupo de Recife, contudo, não está sozinho no Brasil. Na mesma época surgem outros movimentos também de caráter regionalista, como o movimento gauchesco na região Sul (Rio Grande do Sul) (TORMA, 2001) e o regionalismo de Salvador, além de movimentos menos conhecidos como o movimento Paranista em Curitiba (PEREIRA 1998). Todos estes movimentos são criticados atualmente por grande parte de pesquisadores porque “inventaram” as suas respectivas “regiões”, estes “ilusórios ancoradouros da lava da luta social”, como destaca ALBUQUERQUE JR. (2006:66). Mas pergunta-se se a força das imagens é realmente apenas uma “ilusão”, uma “invenção”, uma “falsificação” ou se elas adquirem também padrões muito reais nas ações sociais dos moradores destas regiões. Jamais podemos considerar as palavras como mentiras, mesmo quando se tratam de ficção, porque desenvolvem efeitos diretos na construção social. Por isso, para nós, o discurso não pode ser considerado uma mentira, mas é real sendo uma coerção de criação e poder da nossa percepção, o que permite ver a “verdade” (relativa e social) através das palavras.

A criação do Nordeste, segundo CASTRO (2001:104), é executada através de uma unificação de discursos sobre a natureza semi-árida e a seca nordestina, fundamentando a construção de um imaginário regional e os símbolos a ele associados. Apontando para o mesmo caminho ALBUQUERQUE JR. (2006:29) afirma que o Nordeste é pesquisado, administrado e pronunciado de forma a não romper com as imagens e discursos que o sustentam, realimentando a sua instituição tanto na consciência nacional como na intelectualidade brasileira. Assim, para estes autores a “invenção de uma região” é feita em vários planos discursivos, sejam eles políticos ou intelectuais pertencentes às elites (CASTRO, 2001:104) através das artes imagético-discursivas como a literatura, a música, o teatro, a pintura (BOSI, 1994; ALBUQUERQUE, JR. 2006), sejam – para não esquecer este traço folclórico – através das tradições artísticas da cultura popular (veja Ecléa BOSI, 1973; Câmara CASCUDO, 1967). Mikhail BAKHTIN, nas suas pesquisas sobre o espaço folclórico, mostra que os elementos folclóricos, mesmo

quando aparecem na forma do idílico, são resquícios de uma cultura popular fundamental para a sociedade (BAKHTIN, 1993:336-337). Assim, a legitimação da “região” assume uma territorialidade real e é feita tanto através de um arranjo científico (inclusive da geografia), como nas visões discursivas política, artística e popular. Sendo a literatura uma forma de discurso, ela também possui a capacidade de construir imagetivamente territorialidades através da palavra.

Por isso, a criação literária não deve ser entendida como um elemento de ilusão, mas como uma realização projetiva e social. Conseqüentemente, necessitamos ainda uma reflexão maior do ponto de vista literário, enfatizando a importância da técnica na criação da obra literária.

Seguindo este raciocínio, o teórico literário Mikhail BAKHTIN (1993:32) reflete com exatidão sobre a criação da obra literária quando aponta três tipos de mundos (como formas analíticas de pensar) necessários à construção de uma obra literária. O primeiro é o mundo do conhecimento desenvolvido atualmente em grande parte pela ciência; o segundo é o mundo ético, mundo vivido¹ e constituído por atos e ações sociais; e o terceiro é o mundo da estética, o mundo do romance construído com regras fixas que enquadram uma imagem num determinado espaço, separando a obra tanto do autor como do leitor e dando singularidade a ela.

Nesta interpretação bakhtiniana, o mundo literário pertence ao mundo estético e é criado a partir do mundo do conhecimento e do mundo vivido. Apesar de esses dois mundos representarem as bases (infinitas) dos motivos literários, eles são apenas o seu material inicial que depois será modelado na obra de arte (limitada). Mesmo estes mundos sendo essenciais à literatura, não participam diretamente da sua formação. É o fato de a literatura situar-se na fronteira entre o conhecimento e o vivido que a torna tão importante para o ser humano e a construção da sociedade (BAKHTIN, 1993:30).

Nesse sentido, fica aparente a relação entre a obra de arte e a vida. Assim encontramos eventualmente uma chave para a proximidade entre a geografia e a

¹ O mundo vivido que tratamos aqui, no texto de Bakhtin, não é o mundo vivido utilizado principalmente pela Geografia Humanista, como elemento perceptivo e de identidade. Trata-se do mundo composto pelos atos das pessoas, como também por suas relações sociais.

arte, pois ambas as formas reproduzem a vida cotidiana dentro dos seus discursos. É justamente sobre esse mundo estético e a sua geografia, sobre a junção entre a vida e a arte, o real e o imaginário, que pretendemos desenvolver o trabalho.

Para possibilitar um diálogo estreito entre geografia e literatura foi necessário aproximar-se das teorias literárias. Quando falamos sobre a formação espacial dentro de textos literários, é fundamental conhecer o que os teóricos literários já produziram sobre esse assunto. Como geógrafos, sempre dedicamos atenção especial a determinadas formas de espaços, como o espaço da experiência pessoal, o espaço geometrizado dos modelos, o espaço das relações sociais (redes), o espaço formado pelas relações capital-trabalho ou o espaço ecológico, entre outros. Porém, com a perspectiva da literatura, destacam-se ainda outros olhares além desta “realidade geográfica”.

Por isso, procuraremos em nosso trabalho estudar a formação espacial dentro de romances, deixando de lado outros tipos de gêneros literários, como a poesia, o teatro, a canção e o épico – cada um com suas próprias características temporais e espaciais. Tentaremos, na nossa análise, ultrapassar a mera identificação e descrição dos ambientes geográficos nos romances, como fazem outras abordagens, e procuraremos identificar e discutir quais as formas e técnicas utilizadas pelos autores ao construir espaços literários dentro de um romance.

Assim utilizaremos para esta investigação a abordagem literária de Mikhail BAKHTIN (1993:22), o qual afirma que toda obra da arte literária deve ser compreendida inteiramente como um fenômeno lingüístico e formal, sem nenhuma consideração ao objeto de beleza que esta realiza. Mas esta perspectiva não é meramente “formal” (CLARK/HOLQUIST, 2004:213). Ela rejeita a perspectiva das idéias burguesas vigentes em sua época, onde “o belo” foi o fundamento de qualquer estética, mas coloca a linguagem poética, na sua função separada e livre, num contexto social. Assim, com a visão de Bakhtin, o estudo da forma literária cria a possibilidade de se ultrapassar a mera interpretação de lugares, paisagens e territórios como elementos espaciais (idílicos, emocionais e

aconchegantes) e possibilita o estudo da construção do espaço como um ato e produto social representado pelas linguagens dos autores. Procuraremos entender, neste sentido, com que formas e técnicas esses espaços são construídos em determinadas épocas, em determinadas culturas, com determinadas estéticas e quais os seus fins no ambiente social.

Mikhail Bakhtin apontou que o “Romance regionalista” configura um tipo específico de espaço e tempo, onde se desenrola todo o processo da vida, com elementos do “idílio da família e do trabalho, agrícola e artesanal” (BAKHTIN 1998:337). Mas enquanto se observa nas principais épocas do século XX a fragmentação da modernidade, o romance regionalista é ainda a expressão de uma sociedade unida ou pelo menos assim projetada.

Assim, sociedades diferentes esculpem diferentemente a realidade, e o mais sensível indicador das coordenadas que proporcionam forma ao retrato do mundo de qualquer cultura, encontra-se nos arranjos característicos de espaço e tempo nos textos que cada sociedade nomeia como arte. (CLARK/HOLQUIST, 2004:310)

As obras selecionadas para este trabalho são os romances *O quinze* de Rachel de Queiroz (1930) e *A bagaceira* de José Américo de Almeida (1928). Tanto a escolha desses romances como a temática do Nordeste (com o seu principal tema da seca) vem, primeiramente, de uma tentativa de unir em um mesmo trabalho geografia e literatura. Entretanto, isso ainda não justifica a escolha do tema. Para justificá-la devo utilizar verbos em primeira pessoa, pois creio não ser possível explicar essa escolha de forma impessoal. Como para qualquer brasileiro, a minha consciência é formada por grandes acervos de imagens, principalmente da minha infância. Lembro-me ainda bem das imagens que ficaram marcadas em mim, de um programa exibido na TV Cultura nos anos 1980 chamado *Caminhos e parcerias*, que exibiu vários capítulos relatando o drama do nordestino. Porém, pensando melhor, comecei a perceber que a fascinação vinha de quando ainda era muito pequeno, talvez com uns 10 anos de idade. Nesta idade, assisti na televisão o filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos. Aquelas imagens marcaram-me de tal forma que ainda hoje tenho nítido o som característico produzido pelos carros de boi. Assim, criou-se em minha

memória uma geografia imaginária do Nordeste que agora revive como também pode transformar-se através da análise dos dois romances.

Estes romances, *O quinze* e *A bagaceira*, pertencem a uma fase da literatura brasileira denominada “Regionalismo Nordestino” (BOSI, 1994; ALMEIDA, 1981). Ao lado de outras obras, como *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Seara vermelha* de Jorge Amado, os principais temas são o semi-árido nordestino e a retirada dos sertanejos, fugindo da estiagem que castiga o homem, os animais e as plantas. Essas migrações estão repletas de conflitos psicológicos e sociais, como também de críticas políticas da situação do Nordeste em geral. Apesar de pertencerem a um mesmo movimento literário, a construção discursiva dentro desses romances é bem distinta. Isto vale também para os dois exemplos escolhidos. As características distintas dos dois romances possibilitam uma comparação qualitativa no que se refere aos objetivos do trabalho.

Um ponto em comum nos dois romances é a ambientação do sertão em suas histórias, como observa ALBUQUERQUE JR. (2006:22): “Para autores como Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida o sertão aparece como o repositório do verdadeiro caráter nacional, reduto de uma sociabilidade comunitária, familiar e orgânica, onde os valores e os modos de vida contrastam com a visão capitalista moderna, com a ética burguesa assentada no individualismo, no conflito e na mercantilização de todas as relações”; ou seja, trata-se da luta do Nordeste para ter visibilidade, como também é uma forma de resistência contra a perda da identidade regional frente a urbanização globalizante que estava se expandindo desde a região sudeste nesta época.

Desta maneira, várias espacialidades e conflitos espaciais se mesclam nestes romances. Trata-se, por exemplo, de relações entre o espaço global e o espaço regional, o espaço urbano e o espaço rural, o espaço do interior (sertanejo) e o do limite costeiro e da mata, o espaço do indivíduo (perdido) e o espaço econômico (construído), o espaço do discurso político e o espaço popularmente vivenciado, o espaço da mulher e o espaço do homem, o espaço da natureza e o espaço social, o espaço dos substantivos e adjetivos e o espaço dos verbos, o espaço das frases compridas e sofisticadas e o espaço das frases

reduzidas, o espaço dos sons agudos e o espaço dos sons profundos, entre tantas outras espacialidades. Procuraremos tematizar e racionalizar alguns destes espaços para compreender qual é o sentido discursivo dessas obras, tanto em sua época como hoje.

Perceberemos ao longo das páginas seguintes, que esses autores do Nordeste e seu simples rótulo como regionalistas deixam muitos questionamentos abertos. Pois cada autor cria uma geografia própria através de suas palavras, um mundo singular, tão ou mais complexo quanto o que chamamos de realidade. E que essa obra de arte também reinventa o real, pois cada leitor depois de um livro sai transformado. E pensando que são as pessoas que constroem/reconstroem o mundo, percebemos que os livros estão em constante relação dinâmica com a “realidade”. Descobrir como se constrói a geografia destes romances, na pluralidade das suas espacialidades, revela também como se pode fazer geografia acadêmica, na pluralidade das suas epistemologias.

Como qualquer teoria, epistemologia, ideologia ou consciência social, também os romances partem de alguns pressupostos fictícios. Como se inventa uma “região real” em meio a grande diversidade da vida humana, BAKHTIN chama isto o “simbolismo realista” (1998:331). Por isso, começaremos com uma investigação da literatura enquanto veículo da ficção, presente no capítulo 1, denominado *Mundos da Ficção*, no qual discutimos como são construídos os mundos ficcionais, as relações entre a obra literária (a partir das idéias de Bakhtin) e conceitos geográficos, a construção científica do espaço do Nordeste (norteada pelo movimento regionalista) e a evolução do movimento literário regionalista nordestino.

No capítulo 2, intitulado *Bakhtin e o Espaço Romanesco*, são discutidas as categorias espaciais dentro da obra literária, a partir das idéias de Mikhail Bakhtin, tanto no sentido do espaço individualizado como através da configuração de tempo e espaço que determina os gêneros literários.

No capítulo 3, denominado *Tramas e Exotopias*, são discutidas, a partir do conceito de exotopia de Bakhtin, as relações entre as personagens dentro dos

romances, as relações entre os autores (vivências) e o texto literário, assim como as relações entre os discursos científico e político e o discurso literário.

No capítulo 4, intitulado *A Construção Espacial dos Romances*, discutimos a construção da paisagem (cenário) dentro dos romances, suas relações com as personagens, as diferentes formas de apreensão e apresentação dessa paisagem através do discurso e a identificação dos cronotopos (espaço-tempo) dentro dos dois romances.

1. MUNDOS DA FICÇÃO

A literatura como ficção constrói mundos específicos. Essa característica está relacionada com a sua qualidade de obra de arte, que estabelece uma união entre o mundo real (vivenciado) e o mundo da imaginação. Se a literatura estivesse somente ligada ao mundo real, ela seria no máximo um documento histórico; se fosse somente um produto da imaginação humana, sem a mínima conexão com o mundo dos fatos, seria ininteligível para qualquer outra pessoa que não o seu próprio autor. Todavia, é justamente pelo fato de se situar na área fronteira, não se fechando em nenhuma das duas direções, que confere à literatura a condição de ser sempre compreendida e contemplada no contexto social, mesmo quando está além do tempo e cultura em que foi criada. Antonio CÂNDIDO (1964), analisando a relação entre o real e o imaginário na literatura, em especial na obra de João Guimarães Rosa – *Grande Sertão: Veredas* – discute este valor da obra artística:

Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, conscientes ou inconscientes propostos. Se o puder fazer, estará criando o *seu* mundo, o seu homem, mais elucidativos que os da observação comum, porque feitos com as sementes que permitem chegar a uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa. (p.122)

Os diferentes gêneros literários compõem formas distintas de arquitetar esses mundos. Como nos fala CORTÁZAR (1974:151), o romance apresenta toda uma possibilidade de evolução no tempo e espaço que pode abarcar os temas mais complexos mostrando desenvolvimento e amplificação de determinados espaço-tempos, como um filme. Já o conto traz em sua identidade os elementos de densidade e brevidade que são muito mais próximos da fotografia. A poesia e o teatro, por sua vez, apresentam ainda outras temporalidades e espacialidades, por exemplo, a poesia assemelha-se a uma pintura impressionista dando uma impressão sonora, enquanto o teatro demonstra uma configuração temporal-espacial de uma escultura quando reúne tempo e espaço no mesmo lugar.

Além das fronteiras entre o real e o imaginário, no qual se assenta a obra literária, BAKHTIN – no livro *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* – com um texto chamado *O problema do conteúdo, do material e da forma* (orig. 1924, 1993) propõe ainda outros olhares. Neste sentido, ele trabalha a inter-relação entre o mundo literário e outros mundos ao qual a literatura está ligada de forma indissolúvel. Como domínio cultural, a literatura sempre está se posicionando no horizonte e na fronteira dos mundos da realidade vivida (BAKHTIN, 1993:29), refletindo-os, idealizando e/ou criticando a partir das extremidades. Esta alteridade do mundo vivenciado é a essência do seu ato cultural.

Nesse sentido, a obra literária se encontra basicamente no limiar de três mundos: o mundo do conhecimento (ciência e saber), o mundo vivido (atos e relações sociais) e o mundo estético (romance). O mundo estético mostra, assim, o seu sentido principal em criar “uma unidade concreta e intuitiva” (1993:33) dos dois outros mundos (conhecimento e ético), formando uma representação (social) com uma forma nova (p. 34).

1.1 A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE UM MUNDO FICCIONAL

É interessante que a idéia da representação também faz parte de uma corrente semiótica da geografia crítica. RAFFESTIN (1993) coloca que todo projeto no espaço:

(...) é sustentado por um conhecimento e uma prática, isto é, por ações e/ou comportamentos que, é claro, supõe a posse de códigos, de sistemas sêmicos. São por esses sistemas sêmicos que se realizam as objetivações do espaço, que são processos sociais. (p. 144)

Esta colocação indica que qualquer forma de representação do espaço também é uma apropriação do mesmo. Estabelece-se um “território” através da atividade semiótica. Não é difícil perceber como os dois mundos de BAKHTIN – o mundo da ação e o mundo de conhecimento – reaparecem na proposta teórica de

RAFFESTIN como os dois mundos do “conhecimento” e da “prática”. Para este autor francês, ambos sustentam os territórios dentro de uma determinada sociedade, aparecendo em “territorialidades” que são constituídas através de “relações mediatizadas, simétricas ou dissimétricas com a exterioridade” (RAFFESTIN, 1993:161).

Assim, uma pesquisa sobre uma obra literária trabalha tanto a criação destes espaços no sentido social quanto da geografia. Ambos se apropriam – através de palavras e também de estatísticas e mapas no caso da geografia – de partes do mundo e os transformam em um resultado que é um misto de imaginação e realidade. Trata-se, nas palavras de HAESBAERT, de uma situação da “polisemia do espaço” (2004:339). “Devemos aprender a ler o que se esconde por trás destas aparentemente díspares interpretações” (p. 339).

Conforme este raciocínio, toda apropriação do espaço imaginário resulta em um agenciamento de poder, pois cada representação tem uma finalidade específica. Trabalhando essa idéia de “apropriação espacial”, RAFFESTIN discute o seu conceito de “territorialidade”. Esta é para ele:

(...) a “soma” das relações mantidas por um sujeito com o seu meio. Isso dito, aqui não se trata de uma soma matemática, mas de uma totalidade de relações biossociais em interação. (1993:160, rodapé)

Nesse sentido, as relações que o sujeito mantém com o seu meio estão relacionadas ao princípio da alteridade, referenciado ao outro, onde o meio não é apenas um espaço construído e modelado, mas um espaço de interação do personagem/ator com outros indivíduos e grupos sociais que também estão inseridos ou excluídos (RAFFESTIN, 1993:159).

Transportando a idéia de “territorialidade” de RAFFESTIN para a nossa pesquisa podemos pensar que o conceito da territorialidade se assemelha ao da “espacialidade”, da totalidade de relações que o sujeito mantém com o seu meio; ou seja, de suas relações com a exterioridade compostas não somente de elementos naturais como também pelos indivíduos. Esta noção de espacialidade ultrapassa a vivência cotidiana como sendo apenas rotinizada, transbordando para uma “espécie de ‘experiência total’ do espaço que faz conjugar-se num mesmo

lugar os diversos componentes da vida social: espaço bem circunscrito pelo limite entre exterior e interior, entre o outro e o semelhante, e onde pode se ler, na relação funcional e simbólica com o extenso material, um conjunto de idealidades partilhadas” (CHIVALLON, 1999 apud HAESBAERT, 2004:75-76). Assim o território carrega consigo sempre uma dimensão simbólica ou cultural junto com sua dimensão material (HAESBAERT, 2004:74).

Neste contexto, uma obra literária é uma ferramenta para definir as relações do sujeito, neste caso da personagem com o seu exterior. Dentro da obra, o autor compõe este exterior através da atividade artística, unindo, formulando e concluindo o acontecimento da territorialização interna por elementos naturais, psicológicos e sociais externos à obra (BAKHTIN, 1993:36). Deste modo, os elementos da territorialização são expressos pelas personagens através de seus conflitos, emoções, fantasias.

Assim, diferentes espacialidades são construídas dentro da obra literária pelo escritor através de técnicas e formas específicas beneficiando-se do material de fora. A diversidade das criações literárias é possível devido à multiplicidade de culturas, temporalidades e espacialidades em que estão imersas as obras. É exatamente numa pesquisa “geográfica” que estas técnicas e formas culturalmente específicas da construção romanesca são trabalhadas pelo russo Mikhail Bakhtin, o que, portanto, apresenta relevância à dissertação. Tratar a literatura como um fato cultural de determinadas regiões e tempos significa diferenciar analiticamente a concepção formalista dos três mundos: o cógico, o ético e o estético.

Para BAKHTIN, a cultura é um conjunto sócio-espacial que transita entre estes três mundos: o mundo do agir (relações sociais), o mundo do conhecimento (língua, religião, ciência) e o mundo das artes. Neste conjunto, a obra artística formaliza, organiza, discute e questiona autonomamente a relação entre as relações sociais e os conhecimentos. Devemos ter em mente que os espaços dos três mundos são indissolúveis e dinâmicos entre si, e qualquer alteração que ocorra em um desses campos pode alterar os outros. Ou seja, existe uma forte relação de interdependência entre eles, apesar da sua separação analítica.

Portanto, sempre se trabalha através da arte o relacionamento social como uma transgressão social transitando entre estes campos. Neste sentido, a idéia fronteira do campo cultural não permite uma exclusividade do conteúdo, ao contrário, representa uma separação formal:

Não há território interior dentro no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está a sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre. (BAKHTIN, 1993:29)

Os dois espaços, o do agir e do conhecer, propostos por Bakhtin e também por Raffestin, já são de certa forma contemplados – alguns mais outros menos – pela geografia atual, mas é justamente no terceiro campo, no campo das artes e da estética, que a geografia está ainda ausente e silenciosa. Por isso, procuraremos preencher um pouco esta lacuna.

O espaço estético só existe porque um autor o trabalha e o delimita em relação com o mundo já elaborado pela esfera do conhecimento e regulamentado pelo procedimento ético (cotidiano, social, político e religioso). Por isso, BAKHTIN afirma que é nesses dois campos que se fundamenta a visão estética (1993:30). Trata-se de um processo de assimilação e transformação destes outros mundos e dos seus espaços para a estética.

Seguindo essa idéia, o espaço ético em conjunto com o espaço do conhecimento antecedem como base o espaço estético, sua matéria existencial. Eles são primordiais, pois criam o objeto como uma realidade inteiramente nova (BAKHTIN, 1993:31). Neste sentido, o espaço esteticamente significativo do romance resulta da relação fundamental entre o mundo do conhecimento e do ato, formando e se fechando no grau de acabamento do romance.

Portanto, não devemos confundir o mundo romanesco, que é o texto do romance, com a visão de mundo do autor. Pois a personagem, depois de ser formada no romance, adquire vida própria distante do seu criador – ele não simplesmente reproduz os pensamentos e as ações que o autor faria no lugar do personagem. Assim, como Deus deu livre-arbítrio aos homens, o autor também dá

vida própria a cada personagem, mesmo muitas vezes discordando das idéias e dos atos dele. Neste contexto, BAKHTIN, ao discutir o romance *Os Irmãos Karamazov* do autor russo Fiodor Dostoiéveski, afirma que o pesquisador não deve avaliar uma obra literária justificando o sentido ético dos personagens, mas apenas a sua construção estética. Por isso, discutir diferentes atitudes de personagens, como os irmãos Karamazov, cada um com um discurso diferente, apenas revela um conjunto estético destas opiniões, mas não as próprias idéias do escritor. Assim, entende-se que Aliocha tem uma visão religiosa do mundo, enquanto o seu irmão Ivan mostra uma visão moralista, enquanto Dostoiévski problematiza esteticamente as discussões deles:

(...)o pesquisador deve lembrar que todas essas concepções, por mais profundas que sejam, não são dadas ao objeto estético em seu isolamento teórico e que não é com elas que ele se relaciona, nem são elas que a forma artística realiza diretamente; estas concepções estão ligadas ao elemento ético do conteúdo, ao mundo do ato do acontecimento. Assim as concepções citadas de Ivan Karamazov têm funções puramente caracteriológicas, são um elemento indispensável da atitude moral de Ivan, relacionam-se com a postura ética e religiosa de Aliocha e, com isso, se integram no acontecimento sobre o qual está orientada a forma artística que realiza o romance. (BAKHTIN 1993: 41)

O foco de Bakhtin na forma estética em relação ao conteúdo nos induz pensar que o romance trata-se de uma arte verbal, portanto a sua matéria-prima é a palavra, sendo em si um fenômeno lingüístico. Contudo, não existem enunciados neutros, pois as palavras não estão livres das particularidades da linguagem, seja ela científica, artística ou religiosa. Por isso, a própria forma transporta consigo a formalização do mundo (do conhecimento e da ação), mas não somente a apresenta e a descreve (BAKHTIN, 1993:46).

Em sua análise de um poema de Puchkin, chamado “Reminiscência”, BAKHTIN (1993) explicita um pouco melhor como o pesquisador deve analisar as palavras de um texto de modo puramente lingüístico:

*Quando para o mortal o dia ruidoso cala
E nos cúmulos mudos da cidade
Translúcida a sombra da noite se propala...*

Aparece nesta composição uma situação vivenciada na cidade, mas ela é evocada pelas palavras que entram na composição:

(...) a cidade, a noite, as reminiscências, o arrependimento, etc.; é com esses valores que a nossa atividade artística se relaciona diretamente, é sobre eles que está orientada a intenção estética de nosso espírito: o acontecimento ético da reminiscência e do arrependimento encontrou formalização e acabamento nessa obra... mas não são absolutamente as palavras, os fonemas, os morfemas, as séries semânticas: eles se encontram fora do conteúdo da percepção estética, isto é, fora do objeto artístico, e podem servir apenas para um julgamento científico secundário da estética (...) (p. 50)

Por isso, a interpretação da obra não passa pela própria interpretação da cidade, do ruído e da mudez, da noite etc., mas pela análise da composição destes elementos no poema. Por isso a técnica do romance “não pode e não deve ser separada do objeto estético, é ela que a anima e movimenta em todos os seus aspectos” (BAKHTIN, 1993:55). Assim, as personagens e os seus mundos de ação e de conhecimento são todos construídos pelo escritor. Elas confrontam a realidade da cidade e da sociedade com a composição da obra, apresentando, deste modo, vida própria.

Neste sentido, é a forma que dá acabamento ao homem e ao mundo na arte. Está, portanto, intrinsecamente ligada ao conteúdo que é o mundo cognitivo e ético, mas não é a sua réplica. Então devemos “compreender o objeto estético sinteticamente no seu todo, compreender a forma e o conteúdo na sua inter-relação essencial e necessária; compreender a forma como forma do conteúdo, e o conteúdo como conteúdo da forma...” (BAKHTIN, 1993:69).

Assim, a maior dificuldade de uma análise espacial de um romance é que devemos compreender a forma do espaço e estudá-la em duas direções: na direção do objeto de descrição e na formalização desta descrição. Conseqüentemente, uma análise do espaço de um romance começa a partir do interior do texto literário, procurando a arquitetura e o espaço do conteúdo textual, enquanto a outra direção procura compreender o todo composicional e material da obra, ou seja, a formalização do espaço artístico (BAKHTIN, 1993:57).

Podemos ver, assim, que a análise bakhtiniana do texto centra-se numa dupla essencial e inseparável da semiótica: o conteúdo e a forma. É nessa direção que pretendemos desenvolver a nossa análise dos romances e das suas espacialidades.

1.2 A CONSTRUÇÃO CIENTÍFICA DE UM ESPAÇO – O EXEMPLO DO NORDESTE BRASILEIRO

A proposta de Bakhtin de diferenciar o conteúdo da forma aplica-se também para as representações científicas. Qualquer trabalho científico apresenta um conteúdo, o resultado científico, e uma forma, a sua representação, por exemplo, em forma de artigo, mapa, fotografia. Conseqüentemente, devemos perguntar se os espaços da geografia são espaços pré-existentes ou apenas resultados da estetização do pesquisador.

Com a virada neokantiana na geografia nos anos 1920, esta questão ficou resolvida no segundo sentido. Nesta abordagem geográfica, os conteúdos da geografia são indissociáveis da percepção formal e, assim, os espaços não são matérias inertes, pré-existentes, esperando somente a serem descobertos pelos cientistas. São, antes de tudo, recortes feitos em cima de certas normas estabelecidas pelo pesquisador, tendo em vista o tema e o objeto a ser pesquisado. Não devemos pensar que este recorte é uma escolha aleatória do cientista, pois ela é regida por rígidos critérios científicos, como o autor de um romance define a sua obra pela escolha das suas palavras.

Surge desta maneira, uma diversidade de “realidades” pesquisadas que fundam o espaço nas diferentes abordagens, como já foi discutido anteriormente no caso da geografia. Parece que escapou a Bakhtin, o qual se refere muito ao mundo estético, que a formação de uma abordagem científica, do mundo do conhecimento, também legitima e fundamenta-se através de formalizações (acabamentos) do mundo objetivo. Por isso, o autor de um trabalho científico, por exemplo um geógrafo, é também um poeta, um escritor, um inventor que constrói

“cientificamente” a sua “região”, a sua “paisagem”, o seu “lugar”, sempre se baseando num discurso científico. Utilizar os rigores da ciência não significa que a sua pesquisa chega mais perto da realidade vivenciada do que um romance. Ou seja, os geógrafos também estão envolvidos diretamente na criação de uma ficção.

Desta maneira, a “região” é tanto uma ficção científica (como todo resultado científico), como invenção artística e política, todos ligados ao imaginário. No caso do regionalismo nordestino do Brasil, que a nosso ver participa na fundamentação da geografia brasileira mesmo antes da sua institucionalização universitária, percebe-se claramente uma atividade estética “não-ficcional”, e esta “invenção” do Nordeste traz até hoje resultados efetivos e reais tanto em termos políticos e sociais como em termos culturais.

A região do Nordeste é comumente designada como uma região de pobreza, de seca, da caatinga, do messianismo, das rendeiras, da religiosidade e demais elementos, cada qual formando um mundo imaginário próprio. Muitas dessas idéias têm forte ligação com o Movimento Regionalista idealizado por Gilberto Freyre. Este movimento, denominado regionalista ou tradicionalista, formou-se em Recife e teve início, oficialmente, com a Fundação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, congregando não apenas intelectuais ligados às artes e à cultura, mas, principalmente, aqueles voltados para as questões políticas locais e nacionais. Apesar do apoio de outras áreas, a sua afirmação era por um movimento de caráter cultural e artístico destinado a resgatar e preservar tradições nordestinas.² Oficialmente, isso aconteceu no Congresso Regionalista de Recife, ocorrido em 1926, sob a inspiração direta de Gilberto Freyre. Neste Congresso uma ontologia é pensada para a região, que deveria restituir um desenvolvimento histórico contínuo e linear das próprias forças sociais, onde as únicas discontinuidades que ocorreriam seriam externas e negativas:

² Sobre o trajeto do romance regionalista nordestino ver: ALMEIDA, José Maurício G. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981, p.159-245 e ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Cortez, 2001, p.106-145.

esquecimento, ilusão, ocultação no imaginário nacional. Essas idéias eram uma reação ao medo da desintegração dos espaços nordestinos diante da nova ordem urbana e industrial que se avistou no sul e sudeste do Brasil, como o centro em São Paulo onde se formou o movimento modernista. Por isso, os regionalistas optaram pela “tradição”, pela defesa de um passado em crise, discurso esse que usa o desmascaramento da miséria como realidade social a que está sujeito o povo (ALBUQUERQUE JR., 2001:76). Nas palavras do próprio Freyre em seu Manifesto:

(...) procurando reabilitar valores e tradições repito que não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras Santas ou o Cocagne do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim do perigo de serem abandonadas, tal o furor neófito de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e “progressistas” pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. (FREYRE, 1976: 56-57)

Para Gilberto Freyre, o que nos pareceria uma “xenofobia” era inerente a uma postura de alteridade diante da inovação não-orgânica denominada “estrangeira”. Necessita-se, para ele, um gesto afirmativo do próprio lugar mostrando fidelidade ao meio a se descrever. Deixando de lado as elites urbanas e seus modismos importados de São Paulo, o movimento regionalista, conseqüentemente, buscava as raízes tradicionais na região. Os seus adeptos puseram-se a pesquisar o folclore, os costumes, a linguagem do interior, chegando a momentos estéticos notáveis que mais tarde teriam efeitos sobre escritores como Guimarães Rosa, e até Mario de Andrade, um modernista paulista (BOSI, 1994:207).

Nas palavras dos próprios regionalistas:

(...) o movimento de Recife, traduzido em expressões literárias e artísticas, procurava uma valorização dos elementos regionais, que através da pintura, do desenho, da música, da literatura, evidenciassem o espírito criador de sua gente. É assim que surgem, ou desenvolvem sua criação, na utilização da temática regional, poetas como Ascencio Ferreira, ou Manuel Bandeira, pintores como Rego Monteiro, Manuel Bandeira pintor, Luís Soares, Luís Jardim, críticos como Olavo Montenegro, psicólogos como Sylvio Rabelo, e vários outros nomes que poderiam ser lembrados. (DIEGUES JR. 1976:7)

A literatura é, neste sentido, a valorização do vivenciado no Nordeste (espaço ético) e a sua divulgação (espaço do conhecimento). As sugestões estéticas que o manifesto propôs procuram resgatar as características culturais e naturais da região. Os aspectos locais deveriam se tornar “visíveis” e “divisíveis”, através de sua divulgação pelas diferentes formas artísticas. Assim, várias páginas do manifesto falam sobre a qualidade dos valores culinários do Nordeste e sua total inexistência no que se refere aos meios artísticos, trazendo o cotidiano para uma visibilidade formalizada do estético:

Quase não se vê conto ou romance em que apareçam doces e bolos tradicionais como em romance de José de Alencar. Os contistas e escritores atuais têm medo de parecer regionais, esquecidos de que é regional o romance de Hardy, regional é a poesia de Mistral, regional o melhor ensaio espanhol: o de Gavinet, o de Unamuno, o de Azorin. (FREYRE, 1976:71)

Outra ordem estética que aparece no Manifesto regionalista é o exemplo da moradia. Representada pelo mocambo, é, segundo os autores, um exemplo de interação direta entre o homem e a natureza:

Com toda sua primitividade, o mocambo é um valor regional, e por extensão, um valor brasileiro, e, mais do que isso, um valor dos trópicos: estes caluniados trópicos que só agora o europeu e o norte-americano vêm redescobrimo e encontrando nele valores e não apenas curiosidades etnográficas ou motivos patológicos para alarmes. O mocambo é um desses valores. Valor pelo que representa de harmonização estética: a da construção humana com a natureza. Valor pelo que representa de adaptação higiênica: a do abrigo humano adaptado à natureza tropical. Valor pelo que representa como solução econômica do problema da casa pobre: a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres. (FREYRE, 1976:59)

Assim, os elementos regionais aos quais se refere Freyre tornam-se valores, e esta valorização acontece basicamente através de uma definição estética. Contudo, como quase todas as características são ligadas ao Nordeste canavieiro e açucareiro, a região dos senhores de engenho e dos ex-escravos, eles apontam para um passado tradicional, um passado em ruínas, que já perdeu seu valor sendo suplantado pelos valores capitalistas cujos representantes

residiam, na época, em São Paulo. Resgatar o passado nordestino significa, neste sentido, delimitar e imunizar o campo estético do Nordeste frente ao poder ilimitado do capitalismo e suas atividades que permeiam a sociedade brasileira como um todo. A identificação do Nordeste como região é, desta maneira, uma tentativa de criar um espaço que faça frente à desenfreada e ilimitada ação do capital. Por isso:

(...)as diretrizes básicas do programa apontam para uma renovação cultural de matiz ideológico claramente identificável. Uma renovação voltada para um passado mítico, representado pelo que havia de mais tradicional: o poder e o esplendor da sociedade patriarcal açucareira, remanescente da época colonial e, àquela época, um lócus em agônica decadência. (D'ANDREA, 1992:139)

Posterior ao Manifesto Regionalista, em 1937 é publicado o influente livro *Nordeste*, no qual Freyre traça uma história ecológica do Nordeste a partir das relações entre a monocultura da cana-de-açúcar com a natureza e com o ser humano. No prefácio deste livro vemos que a idéia da região que Freyre desenvolveu não se opôs à produção científica da época, em especial a da geografia. Ao contrário, Freyre traz para o contexto brasileiro as idéias de Carl Sauer da tradição da geografia cultural:

É dele um conceito de região sob o qual costume me abrigar quando, no meu próprio país, extremistas da chamada “direita” me atacam por pretender opor – dizem eles – um conceito de naturalista como o ecológico, de região, ao sagrado, de pátria ou nação; ou quando extremistas da “esquerda” me agridem por não me conservar eu, em estudos de regiões, dentro do objetivismo sociológico: tanto que falo de “valores” e resvalo em “poesia”. Ou em literatura. Precisamente neste ponto é que estou de acordo com Sauer, quando escreve no seu *Morphology of Landscape* e quando diz nas suas conferências: “A good deal of the meaning of area beyond scientific regimentation.” Sauer afirma da “melhor geografia” o que poderia dizer da “melhor sociologia” regional ou ecológica: que nunca despreza as “qualidades” de uma paisagem, receosa de deixar o objetivismo. E lembra Humboldt e sua “fisionomia”, Bolz no seu ritmo, Gradmann e sua “harmonia”: fisionomia, ritmo, harmonia da paisagem. Nesse modo de procurarem alguns ecologistas interpretar paisagens ou conjuntos regionais de natureza e cultura, há arte e pode haver até poesia e filosofia; e não há dúvida de que são sínteses ou interpretações as suas, extracientíficas, embora baseadas em estudos regionais de caráter predominantemente científico. Mas que o estudo da natureza em zonas em que esta se apresente confundida com a vida, a cultura, com a história humana poderá conservar-se inteira

ciência física, absoluta ciência, ou mesmo história natural, ao aventurar-se o ecologista em interpretações, ao estender-se em tentativas de compreensão -e não apenas na descrição- de conjuntos regionais da vida e da cultura? (FREYRE, 1961: XXI)

A influência de Sauer sobre a obra de Gilberto Freyre é muito relevante, pois o seu método de estudo da região gera visibilidade e, assim, auto-estima ao Nordeste. Seu olhar sobre as relações entre a paisagem natural e as culturas humanas tornam-se “visíveis”, como também “divisíveis” para os escritores. Influência tão aparente que a geografia aparece até nos títulos dos capítulos do livro: *A cana e a terra*, *A cana e a água*, *A cana e a mata*, *A cana e os animais*, *A cana e o homem*. Podemos pensar que a idealização da idéia do Nordeste, apesar de ser uma idéia sociológica, poderia ser definida também como uma idéia da geografia social.

Vale lembrar que outro autor romancista brasileiro já havia dado a mesma visibilidade literária ao Brasil sertanejo do Nordeste: o carioca Euclides da Cunha descreveu o trágico encontro entre o Brasil moderno da época positivista (os militares e o governo republicano) em confronto com o “Homem da Terra”, o sertanejo, sendo invadido por este mundo moderno. Euclides faz uma literatura que mescla o científico e o histórico, e em seu livro há muito de geografia humana e sociologia (BOSI, 1994:309).

Esta construção imaginária do Nordeste é embutida, desta maneira, numa delimitação de alguns elementos, cuja característica principal é a paisagem da caatinga com as suas secas periódicas. Nela, as plantas se protegem com espinhos e folhas grossas e o sertanejo com o seu couro quase impermeável. Trata-se, assim, de uma barreira imaginária contra todas as forças de fora.

Num viés político e social, este imaginário faz sentido num primeiro momento. Entretanto, não permite uma dinâmica auto-sustentada dentro da região do Nordeste. Por isso temos que ter em mente que o Nordeste possui diferentes ecossistemas além da caatinga que poderiam formar um imaginário de solidariedade. Conseqüentemente, a divulgação do Nordeste como paisagem da seca deveria ser diversificada, o que é mérito de alguns cientistas posteriores,

entre eles o geógrafo Manuel Correia de Andrade, que dedicou sua vida inteira ao estudo da terra e do homem do Nordeste.³

Conforme a trama geográfica destes autores, o Nordeste pode ser dividido em três grandes regiões geográficas e naturais: Mata, Agreste e Sertão. A região da Mata ocupa a faixa litorânea, inclusive as regiões de várzeas dos rios que deságuam no Atlântico. O Agreste é a região de transição entre a Mata e o Sertão, com grande diversidade paisagística e com áreas tanto secas como úmidas. O sertão é a área mais extensa ocupando aproximadamente 90% da região nordestina. Pelos geógrafos, também é chamado de Polígono das Secas onde coexistem a caatinga, pequenas várzeas, serras, etc. (ANDRADE, 1964:7).

Apesar dessa diversidade ecológica, que também já é mencionada nas obras literárias, a territorialização do Nordeste acontece mais através de uma homogeneização do sertão, buscando a interioridade (até psicológica) frente à seca da paisagem, à precariedade e à ausência de suas características e a migração como uma ação fundamental para preservar a vida através da transposição de fronteiras.

No campo político, esta precariedade da população até hoje é utilizada como uma ferramenta de favorecimento ao cunho regionalista, pois através das imagens espalhadas pelas diferentes artes, muitas seguindo o Manifesto, tornou-se possível o recebimento de verbas governamentais para utilização em proveito próprio, sobretudo por alguns grupos políticos e latifundiários, que utilizam este imaginário para apagar as diferenças regionais na busca de benefícios compensatórios ao atraso da região:

São criadas políticas compensatórias, como o DNOCS e o IAA, instituições destinadas a falar em nome desse espaço e a distribuir migalhas que caem do céu do Estado indo parar nos bolsos dos grandes proprietários de terra e empresários, funcionando como incentivos a uma obsolescência tecnológica e a uma crescente falta de investimentos produtivos. Isto torna o Nordeste a região que praticamente vive de esmolas institucionalizadas através de subsídios, empréstimos que não são pagos, recursos para combater à seca que são desviados e isenções fiscais. (ALBUQUERQUE JR, 2006:74)

³ Entre os estudos do geógrafo Manuel Correia de Andrade sobre o Nordeste brasileiro podemos citar: **A terra e o homem no Nordeste**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966; **Nordeste, espaço e tempo**. Petrópolis: Vozes, 1971 e **O nordeste e a questão regional**. São Paulo: Ática, 1988.

Outro órgão criado pelo governo que tinha como meta o desenvolvimento da região, foi a SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste), que incluía em seu programa municípios discutíveis do norte de Minas Gerais, legitimando as lutas regionais encampadas pelas oligarquias açucareira, algodoeira e pecuarista. A região Nordeste continuou a ser vista como um espaço cujo desenvolvimento era responsabilidade da União. Diante das grandes dificuldades, esse projeto de desenvolvimento da região teve pouca repercussão real para a população da região (CASTRO, 1992:66).

Com a implantação do Governo de Luís Inácio Lula da Silva, o Nordeste retornou ao centro das atenções com o programa *Fome Zero*. Esse projeto pretendia eliminar a fome no Brasil, em especial na região Nordeste, considerada uma das mais carentes. Os resultados deste projeto são discutíveis, tendo sido criticado principalmente por criar uma política de assistencialismo como também ter parte de sua verba desviada por fraudes, amplamente divulgadas pelos meios de comunicação. Além deste programa, a questão da seca entrou novamente em discussão como o projeto de transposição das águas do rio São Francisco, no intuito de levar água para as regiões mais necessitadas do sertão nordestino. Ainda em vias de implantação, esse projeto vem recebendo duras críticas, pois segundo muitos cientistas (entre eles os geógrafos) existem muitos pontos negativos que não estão sendo levados em conta:

Dizer que a transposição de águas do São Francisco vai resolver o problema do semi-árido nordestino é uma consideração totalmente inconseqüente e absolutamente distorcida. Pelo fato de indicar desconhecimento dos espaços físicos, ecológicos e sociais totais do Nordeste Seco, o grau de generalidade dessa e outras afirmações indica um caráter eleitoreiro e uma fala destinada a ludibriar os sensíveis brasileiros residentes em regiões menos problemáticas. (AB'SABER 2005:23)

Mas a imagem do Nordeste não é formada apenas em seu interior. Inclui também uma exterioridade, que se dá através do discurso do outro, neste caso a região Sul. A invenção sulista do Nordeste, mesmo com um imaginário semelhante a este desenvolvido no Nordeste, é uma disputa pela hegemonia do

discurso sociológico e histórico. Neste sentido, a partir da década de vinte, pensa-se a identidade nacional, a partir de São Paulo, dividida em pólos antagônicos, como se a polaridade fosse uma característica do país inteiro. Assim, São Paulo e Rio de Janeiro opõem-se a Pernambuco e Bahia e nesses lugares centra-se a discussão da construção histórica do Brasil, definida num gesto excludente em relação ao resto do vasto país. Neste contexto, a diferenciação do espaço é afirmada através da polaridade, mas não para auto-afirmar o Nordeste, mas para sustentar a diferença e justificar as desigualdades do país do ponto do visto do centro (ALBUQUERQUE, 2006:102).

Desta maneira, a imagem de dentro e a imagem de fora se localizam numa fronteira, num confronto que é baseado em conhecimentos e atitudes éticas diferenciadas mesmo quando se referem ao mesmo objeto. Assim, as técnicas da construção estética podem revelar como o acabamento (fechamento) da imagem do Nordeste serve a intenções éticas diferenciadas e, por causa disso, esta pesquisa volta-se à fundamentação do imaginário nordestino nos romances de escritores nordestinos.

1.3 A LITERATURA REGIONALISTA DO NORDESTE

A idéia do sociólogo Gilberto Freyre em desenvolver um imaginário e uma ferramenta analítica através de artistas para compreender as características e os problemas específicos da região do Nordeste teve um grande impacto. Em todas as formas de artes possíveis, os artistas-cientistas do “regionalismo” procuraram dar nova visibilidade e dizibilidade à região. Para eles, foi de extrema importância construir esta visibilidade em formas adequadas de comunicação, tanto nas letras (romance, teatro, poesia, crítica literária), como na pintura, na música e no cinema. Assim fixou-se no imaginário nacional a alteridade da região.

Esta técnica de destacar regiões e grupos culturais no âmbito nacional não se restringe nesta época apenas ao Brasil ⁴. No México, iniciou-se na década de 1920 uma reflexão sobre a situação da população indígena, no chamado “indigenismo”. Em romances como *El Índio* (1935) de Gregório López y Fuentes e *El resplandor* (1837) é exposta a discriminação dos mestiços e a falta de poder dos índios depois da revolução mexicana. Critica-se nestes romances principalmente a falta da integração da população indígena (RÖSSNER 2002:273). Na Colômbia e na Venezuela, destacam-se os “Romances da Selva”. O colombiano José Eustasio Rivera descreve em *La vorágine* (1924), a miséria dos “caucheros” demonstrando a submissão dos seringueiros às forças da natureza onipresente na selva e aos seus exploradores humanos. O venezuelano Rômulo Gallegos apresenta com *Doña Bárbara* (1929) e *Canaíma* (1935) as brutalidades da natureza e do homem na região periférica do Orinoco (RÖSSNER, 2002:311-12). Nos países andinos destacam-se o equatoriano Jorge Icaza, que relata em *Huasipungo* (1934) a expropriação dos índios pelos magnatas de petróleo na região amazônica, e o peruano Ciro Alegria, que aclama a repressão brutal da população indígena e mestiça na selva amazônica por latifundiários em *La serpiente de oro* (1935) e em *El mundo es ancho y ajeno* (1941) (RÖSSNER, 2002:339-40). Apesar de todos estes romances destacarem as referidas periferias dos seus países e os graves problemas sociais e culturais, quase todos apresentam a desvantagem de seus autores e leitores não estarem diretamente ligados a essas regiões (MONEGAL, 1984:211).

A técnica de difusão da problemática social das regiões periféricas mostra também grande eficácia no Brasil, e isto até hoje. Quem não tem no seu próprio imaginário uma idéia do nordeste como problema social, seja pelas músicas de Luiz Gonzaga, pelas secas linhas de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, pelo teatro de Ariano Suassuna, ou ainda pelas pinturas de Manuel Bandeira (desenhista) e Cícero Dias, além do cinema de Nelson Pereira dos Santos?

⁴ Estas informações vêm do meu orientador, Wolf-Dietrich Sahr, baseadas na bibliografia de hispanistas alemães.

O carro-chefe desta evolução, contudo, é a literatura romancista designada como “romance de trinta”. Apesar de esta tendência ser caracterizada por alguns autores depreciativamente como “maquinaria literária” (ALBUQUERQUE JR., 1996:106), os seus romances representam para outros o “segundo momento modernista” (1928-1945, conforme MOISES, 2001:129) na “era do romance brasileiro” (BOSI, 1994:388). Desta maneira, o rosto imaginário da região nordestina é produto de uma cooperação entre cientistas e romancistas, uma verdadeira ficção científica. Como em outros países latino-americanos, a forma estética deste movimento tem alguns precursores no âmbito do realismo, do final do século XIX e no início do século XX. Entre eles, no Brasil, figuram nomes como Lima Barreto, Euclides da Cunha e Graça Aranha.

Apesar do caráter regionalista destes romances ter sua maior expressividade no Nordeste Brasileiro, o movimento regionalista não estava restrito somente a essa região. Também no Sul do Brasil surge, um pouco mais tarde, uma literatura de relevância nacional. Devemos mencionar, neste sentido, o ciclo regionalista desenvolvido pelo escritor Érico Veríssimo na trilogia *O tempo e o vento* (1949-62), que reconstrói a formação histórica do Rio Grande do Sul (ALMEIDA, 1981:180), as obras de Cyro dos Anjos, Dyonéio Machado e Viana Moog (GONZAGA, 1996) para a região Sul e a obra tardia de Dalcídio Jurandir na Amazônia (MOISES, 2001:190).

No Nordeste, a tradição literária da ficção regionalista revela e destaca a região valorizando a descrição da paisagem local com os seus elementos, seu povo, seus dramas sociais e seus conflitos psicológicos. Apesar de certa constância de elementos regionais na narrativa, há uma separação nítida entre o “regionalismo romântico” (por exemplo a obra de José de Alencar), que constrói a formação de uma paisagem nacional baseado em estereótipos, em oposição ao “regionalismo crítico” (romances de trinta), de caráter realista, que através dos aspectos locais pretende denunciar a realidade social da população (GONZAGA, 1996:211).

Na literatura regionalista nordestina o elemento regional também é enfatizado através de uma técnica que faz o uso de palavras e dialetos regionais

na sua narrativa – a língua falada pelos sertanejos. Alguns desses autores se restringem a uma linguagem simples e seca, como Rachel Queiroz e Graciliano Ramos, outros utilizam ainda um português mais sofisticado, como José Américo de Almeida e José Lins de Rego. Mas geralmente existe um consenso em prol de um estilo não artificial, com frases curtas e até certa escassez de palavras. Esta escassez da linguagem não se refere apenas à “seca” da região, mas faz parte de uma evolução estilística do realismo internacional – como mostram as obras de Hemingway, Faulkner e Steinbeck nos Estados Unidos; de Malraux e Camus na França; de Moravia e Vittorini na Itália; além do realismo alemão depois da Segunda Guerra Mundial representado por Heinrich Böll. Estes autores destacam um realismo psicológico “bruto” e ultrapassam, desta maneira, uma simples tipificação regional de pessoas e paisagens (BOSI, 1994:389-390).

Desta maneira, o regionalismo sócio-cultural recebe um contraponto no psicologismo exemplar, desenvolvido através da visão do homem sofrido e/ou lutador, confrontado tanto com a natureza da sua paisagem como com a estrutura social (tradicional e moderna). Neste sentido, não podemos concordar com generalizações de alguns críticos como Durval Muniz de ALBUQUERQUE JR. (2006) que afirma – eventualmente se referenciando à influência da técnica sociológica weberiana do “tipo ideal” (WEBER, 1993), tão aplicada por Gilberto Freyre – que o romance regionalista mostra apenas tipos sociológicos sem muita tensão interna e evolução psicológica:

O “romance de trinta” opera pela elaboração de personagens típicos, de tipos que falam do que consideram experiências sociais fundamentais, que constituíam identidades típicas do regional. São personagens que devem promover a própria identificação do leitor com seus comportamentos, valores, formas de pensar e falar. São personagens que pretendem ser reveladores de uma essência do ser regional ou de lugares sociais bem definidos. (ALBUQUERQUE JR., 2006:112)

Concordamos, entretanto, com as observações de Alfredo BOSI de que as espacialidades do romance regionalista dos anos trinta são tanto coletivas e regionais como também individualizadas. A tensão entre o ego e a sociedade se

expressa claramente em todas as obras da época, embora em graus diferenciados (BOSI, 1994:392).

Assim, os principais representantes do regionalismo nordestino – José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Graciliano Ramos – devem ser vistos nesta duplicidade de espaços, da região social e da subjetividade individual, pois elaboram modelos para investigar as novas subjetividades diante do processo da modernização da sociedade arcaica do Nordeste.

Apesar de carregarem em si a denominação comum de romancistas regionalistas do nordeste, os autores nordestinos trabalham com áreas geográficas diferentes e com diferenças temáticas. Enquanto José Lins do Rego, Ascencio Ferreira e Manuel Bandeira tratam o Nordeste como região tradicional da cana-de-açúcar (zona da mata), com as suas relações sociais patriarcais e escravistas, outros, como José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz, protagonizam o sertão do semi-árido, o Polígono da Seca, com os elementos tradicionais do sertanejo (ALBUQUERQUE JR., 2006:122). Para ALMEIDA (1981:176) um ponto comum destas obras é o questionamento direto da realidade e uma renovação da linguagem narrativa. Neste sentido o romance social torna-se a forma narrativa dominante, definindo assim o perfil estético desta época. Como quase todos eles ainda são fortemente influenciados pelo ambientalismo psicológico no estilo de Euclides da Cunha, o qual destaca a relação entre “terra” e “homem”, a diferenciação geográfica é também para eles de importância fundamental na avaliação das espacialidades psicológicas dos seus “heróis”.

Em alguns casos, para aumentar a pluralidade e complexidade dos “Nordestes” literários, o autor, no decorrer de sua vida e obra, utiliza vários Nordeste geográficos para a ambientação. Como exemplo temos o escritor baiano Jorge Amado, com sua extensa obra transitando temporalmente entre o urbano (Recôncavo Baiano), o rural-agrário (a região cacauzeira) e o sertão (caracterizado pela estiagem e migrações) (ALMEIDA, 1981:216-217). Assim, devemos ter em mente que, apesar de ter mais visibilidade a temática sertanejo-seca-migração, a literatura regionalista nordestina não se resume somente a isso,

pois os diversos autores contemplam as variadas regiões ecológicas nordestinas: o sertão, as variadas áreas agrícolas (cacau, cana-de-açúcar, café), o urbano, etc.

O primeiro marco do romance de trinta é *A bagaceira* de José Américo de Almeida (1887-1980), publicada em 1928. Pioneiro, retrata criticamente a sociedade agrária-patriarcal da região, mas fica ainda preso num “discurso altamente ornamentado, metafórico, em que o léxico regional de raiz popular (ao molde dos realistas) acha-se combinado com tendências eruditas” (José Maurício Gomes de ALMEIDA, 1981:180-181). José Américo afirma que o povo fala errado e escrever significava disciplinar, construir, ou seja, estilizar a fala corrente, misturando-a com a literária, transformando-a em uma expressão estética (PROENÇA, 1980:XIII). Nesse romance, Almeida trata do tradicional tema da retirada dos sertanejos para a Zona de Mata, para trabalharem em canaviais enquanto a chuva não chega ao sertão. Almeida mostra, na figura de Lúcio, um personagem sensível, filho de um dono de engenho, que vive as perturbações da classe média-alta frente às modificações sociais da modernização da época. Assim, o autor aponta para a fragmentação da individualidade entre a vida urbana e a vivência no engenho. Além dessa obra, Almeida continuou analisando a problemática da modernização da região açucareira em *O Boqueirão* (1935) e *Coiteiros* (1936), focalizando nestes casos o problema das secas pela perspectiva do cangaço (MOISÉS, 2001:143). Os problemas do Nordeste que José Américo de Almeida traça em sua obra não somente derivam de sua visão de escritor, mas estão solidamente estruturados nos seus estudos dos problemas do Nordeste, como em seu ensaio datado de 1923 *A Paraíba e Seus Problemas*, 5 anos antes da publicação do romance *A bagaceira*.

Outra escritora regionalista que teve grande repercussão é Rachel de Queiroz (nascida em 1910), descendente de uma família cearense tradicional (GONZAGA, 1996:215), que com 19 anos compôs *O quinze* (1931). Este romance pode ser considerado uma obra de caráter efetivamente regionalista. Nele, a paisagem natural fornece a substância para a obra (a seca, a paisagem agreste), em conjunto com uma realidade social e humana que trata da luta do homem pela sobrevivência, e a sua migração devido ao drama da estiagem (ALMEIDA,

1981:178). A trama se desenvolve na relação amorosa, mas não sentimental, entre a menina Conceição, professora escolar, urbana e letrada, com Vicente, um vaqueiro rústico e forte. Reproduzem-se, nesta relação problemática, as transformações das relações entre campo e cidade e os conflitos psicológicos resultantes dessas modificações, apresentados em pinceladas de cenas e diálogos curtos (MOISES, 2001:144). Em *Caminho de Pedras* (1936), Rachel de Queiroz mostra – desta vez no meio urbano e também através de um drama amoroso – os debates políticos da esquerda, na época perseguida pelas forças getulistas, e expõe um conflito entre consciência social e perturbações sentimentais da pequena burguesia devido às transformações sociais da época (MOISES, 2001:147). Outro ponto importante e inovador na obra de Rachel de Queiroz, é a inserção da visibilidade da mulher, que age como elemento que aciona a ficção no sentido de inserir na obra vida e humanidade. A mulher situa-se frente aos dramas da seca, do cangaço e do fanatismo. Essa mulher é Conceição em *O Quinze*, é Maria Bonita em *Lampião* e é a Beata em *A Beata Maria do Egito* (FILHO, 1973:14).

Um dos expoentes mais produtivos do regionalismo nordestino é José Lins de Rego (1901-1957). Filho de um dono de engenho nasceu na Paraíba e vivenciou a realidade nordestina com os olhos da classe dominante. Acompanhou diretamente a formação do movimento regionalista sendo amigo íntimo de Gilberto Freyre. Contudo, mostra certo distanciamento da questão social e evoca um Nordeste tradicional com saudade nostálgica (BOSI 1994: 399). A partir de uma visão naturalista baseada na “co-naturalidade entre homem e meio” (p. 132) procura descrever as transformações da alma do homem (rico) do Nordeste. Neste contexto, acusa em todos os cinco romances do seu “Ciclo da cana-de-açúcar” (*Menino de engenho* – 1932, *Doidinho* - 1933, *Bangüê* – 1934, *O moleque Ricardo* – 1935 e *Usina* – 1936) as forças da modernidade, principalmente a introdução do capitalismo moderno com as suas usinas industriais e as influências negativas e desestruturadoras das cidades, que causam perturbação na vida tradicional (ALBUQUERQUE JR., 2006:130-134). Rego fecha-se completamente no seu mundo tradicional, típico da antiga elite do engenho, justificando até as

estruturas arcaicas sociais. Através das perturbações sexuais de um menino demonstra que dentro de um mundo esconde-se outro, este excluído, onde as negras o seduzem para uma suposta igualdade racial e social através da sexualidade. Assim, fica ainda mais perturbador ao adolescente que o seu mundo já perdido/excluído mostra uma realidade desconhecida e, por isso, angustiante tanto em termos sociais como em termos de “inocência” (ALMEIDA, 1981:189). Desta maneira, os romances de Rego, que muitas vezes foram criticados pela falta de distanciamento crítico por parte do autor (por exemplo, BOSI 1994:399; ALBUQUERQUE JR., 2006:131 e outros), são um retrato fiel das angústias de uma classe em decadência, tanto em termos políticos como psicológicos e emocionais. Em *Fogo Morto* (1943), o fogo do engenho é finalmente extinguido, como também a confusão do próprio narrador (MOISES, 2001:158). Agora, Rego consegue uma distância maior e uma atitude mais analítica sobre a problemática social do Nordeste.

Outro expoente de grande repercussão nacional e internacional é Jorge Amado, nascido no município de Itabuna, Bahia, em 1912. Considerado o autor que produziu a obra mais extensa entre os romancistas modernos do Brasil, tendo somente alguma parte de sua produção podendo ser enquadrada como de caráter estritamente regionalista. A ambientação de seus romances ocorre principalmente na Bahia, dividindo-se entre o urbano (*O país do carnaval* – 1931, *Suor* – 1934, *Jubiabá* – 1935, *Mar morto* – 1936 e *Capitães de Areia* – 1937), o rural representado pela região sul cacauera (*Cacau* – 1933, *Terras do Sem Fim* – 1942 e *São Jorge dos Ilhéus* – 1944) e o sertão com seu drama de seca e migração (*Seara vermelha* – 1946). Dentre esses romances aqueles ligados ao ciclo do cacau são os que podem ser considerados como tendo um caráter estritamente regionalista (ALMEIDA, 1981:216-217). Seu livro *Terras do Sem Fim* narra a luta dos coronéis pela posse da terra fértil para a cultura do cacau. O conflito ocorre entre duas famílias oligárquicas, os Badaró e os Silveira. O caráter deste romance regionalista não se limita somente na descrição da luta oligárquica pela posse das terras devolutas: Jorge Amado traça um grande painel do universo cacauero, composto por tipos como o jagunço, trabalhadores, advogados corruptos,

coronéis, prostitutas... (GONZAGA, 1996:228). O Nordeste que Jorge Amado constrói se caracteriza pela inclusão da Bahia e sua cultura popular, principalmente a afro-brasileira. Um Nordeste de extremos entre o feio e o belo, o rico e o pobre. Local de luta pela terra, onde reinam hierarquias sociais. Seu engajamento político (marxista) permite ver a região através dos processos sociais globais, representados pela propriedade, luta de classes e a exploração do homem pelo próprio homem (ALBUQUERQUE JR., 2006:227).

Dentro deste cenário regionalista também temos o escritor alagoano Graciliano Ramos. Alguns autores, todavia, rejeitam a sua categorização como regionalista (MONEGAL, 1984:221; BOSI 1994:402), pois raramente é a sua preocupação destacar a problemática social do sertão. Ao contrário, para ele o herói não parece ser um elemento submetido à paisagem, mas um “problema”, um contraponto, uma crítica – vivenciando uma distância e tensão para com o mundo. Desta maneira, os seus romances são tanto psicológicos como sociais (BOSI, 1994:402-403). De fato, ele não faz parte do grupo regionalista, apesar da sua amizade com Rachel de Queiroz, José Lins de Rego e Jorge Amado (D’ONOFRIO, 1990:434), mas apresenta muito mais uma versão existencialista de romance onde a seca é apenas metafórica. Mesmo assim, os choques das civilizações tradicionalistas e modernistas do Nordeste se exprimem também em seus romances, principalmente em *São Bernardo* (1934), onde este conflito aparece entre um ex-trabalhador que se torna fazendeiro e sua esposa, uma professora, que se junta aos caboclos na luta social e que acaba sendo assassinada pelo próprio marido. Também em *Vidas Secas* (1938), Ramos vai além das definições da seca, pois faz a aridez se instalar no interior das pessoas, como se o homem se transformasse em um prolongamento da paisagem, assumindo assim as suas características. Esta obra é marcada pelo estilo de concisão verbal, utilizando a própria palavra como meio de expressar a miséria nordestina, escassez até nas palavras (ALBUQUERQUE JR., 2006:230). Esse estilo conciso e direto procura fugir das ciladas de uma linguagem rebuscada, enfeitada. Abaixo vemos a explicação do próprio autor justificando a sua técnica de escrita:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (RAMOS, 1948)

O tema de *Vidas Secas* é a trajetória do vaqueiro Fabiano e sua família, sempre em trânsito, fugindo da estiagem que castiga os homens e os animais. É a vida do “judeu errante” sem morada fixa, não por vontade própria, mas pelos caprichos da natureza. Para D’ONOFRIO (1990:434-435) um dos pontos marcantes e presentes em toda a obra de Graciliano é o tema da opressão, seja ela social ou natural: *Infância* (tirania paterna), *Memórias do Cárcere* (tirania policial), *Vidas Secas* (tirania do meio agreste), *São Bernardo* (tirania do senhor da terra e do marido), *Caetés* (tirania do meio provinciano), *Angústia* (a degradação moral).

Mostra-se que neste denominado “movimento regionalista” do “romance de trinta”, nada se restringe apenas a uma simples definição geográfica da região do Nordeste, como eventualmente queria Gilberto Freyre. Apesar de apresentar “temas regionais”, como engenhos, seca, retirantes, revoltas e justiça popular, misticismo e cangaceiros, as suas configurações espaciais ultrapassam, em muito, um primitivismo geográfico deste tipo e se distanciam de uma visão da paisagem como era comum no positivismo do século XIX. Menosprezar o romance regionalista nordestino – porque não capturaram a situação dos anos trinta com as ferramentas sociológicas das teorias que somente eram utilizadas no Brasil (e em outros países) a partir de 1970 – seria uma injustiça. Por isso, o criticismo excessivo de pesquisadores como Massaud MOISÉS (2001) em termos literários e Durval Muniz de ALBUQUERQUE JR. (2006) em termos analíticos e políticos, disfarça o verdadeiro valor deste tipo de romance. Estes romances podem ser retratos fiéis das angústias pessoais e sociais dos autores da região que presenciaram uma situação traumática durante o processo da modernização do

Nordeste nos anos 1930 e 1940 e que refletiram essas mudanças de forma muito diferenciada. Por isso, necessita-se uma abordagem clara e nítida em termos da teoria literária e geográfica, para poder decifrar esta multi-dimensionalidade na configuração dos espaços paisagísticos, econômicos, sociais, subjetivos e emotivos dentro de cada obra.

2. BAKHTIN E O ESPAÇO ROMANESCO

O pesquisador russo Mikhail Bakhtin, em dois momentos de sua vida, trabalha especificamente a categoria do “espaço” dentro da obra literária. Esses dois momentos são representados por duas posturas científicas diferenciadas, que também representam posições epistemológicas importantes na geografia. Assim, Mikhail BAKHTIN é provavelmente um dos mais inspiradores autores para uma nova reflexão sobre a questão do espaço na geografia. Suas escritas sobre a teoria de romance, que usam exemplos da literatura folclórica do Renascimento (Rabelais), dos romances dialógicos de Dostoievski, além do romance biográfico de Goethe, mostram que as construções da personagem de um lado e da paisagem do outro, ambos elementos estéticos importantes, estão inseridos em processos muito semelhantes aos da construção dos objetos de pesquisa na geografia acadêmica. Sobretudo a preocupação do autor com a interligação entre vida quotidiana e criação artística pode servir como modelo de um novo relacionamento do pesquisador geográfico com o seu ambiente pesquisado.⁵

Nesta polaridade, Bakhtin aponta, de um lado, a análise dos atores do romance nos seus respectivos espaços de ação (tanto espaços estéticos, como vivenciados), como faz no texto *O autor e o herói* (1992), sendo isto possivelmente visto como a tematização do espaço individualizado, como propôs a geografia humanista que pesquisa a configuração de espaços individuais tanto na percepção como na ação. De outro lado, refere-se à investigação das transformações da “unidade artística” (BAKHTIN, 1993:349) através da configuração estética do tempo e do espaço na obra artística literária, desde a Antigüidade até o romance do século de Rabelais, principalmente em *Formas de*

⁵ Principais obras de Mikhail BAKHTIN : **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1998; **A cultura popular na idade média: o contexto de Rabelais**, São Paulo: Hucitec, 1993; **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992; **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Editora Unesp, 1993. Estudos sobre a vida e obra de Bakhtin: CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**, São Paulo: Perspectiva, 1998; EMERSON, Caryl. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin**, Rio de Janeiro: Difel, 2003; BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2007 e **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

Tempo e de Cronotopo no Romance (1993). Isto poderia ser interpretado como uma alusão à geografia semiótica, dentro da geografia cultural pós-estruturalista.

2.1 A FORMA ESPACIAL DO HERÓI

Para Bakhtin, o ponto de partida para uma discussão sobre a construção do espaço dentro do romance são reflexões sobre a separação entre personagem e autor. Esta diferenciação teórica foi concebida na sua teoria do romance e desenvolvida entre 1922-24 (AMORIM 2006:96). Nesta fase, Bakhtin discute a construção da personagem na sua espacialidade corporal e exterior, e a coloca em oposição à relação com o autor, principalmente no texto *O autor e o herói* (1992) que, na segunda tradução, figura com o título *O autor e a personagem na atividade estética* (2003).

Num primeiro momento, as reflexões de Bakhtin iniciam-se com ênfase na confusão comum que ocorre quando se trata da relação entre o autor e a personagem:

(...) o autor e o herói não aparecem como os componentes do todo artístico, mas como componentes da unidade transliterária constituída pela vida psicológica e social. A prática mais corrente consiste em extrair um material biográfico de uma obra e, inversamente, explicar uma obra pela biografia, contentando-se com uma coincidência entre fatos pertencentes respectivamente à vida do herói e à do autor. Opera-se com o auxílio de trechos que pretendem ter um sentido e, com isso, esquece-se completamente o todo do herói e o todo do autor, o que faz que se escamoteie o essencial: a forma da relação com o acontecimento, a forma como este é vivido no todo constituído pela vida e o mundo... Como veremos mais adiante é impossível qualquer correspondência teoricamente fundamentada entre o herói e um autor, pois a relação é de natureza diferente. (1992:29-30)

Baseado nessas reflexões, o autor é quem possui uma espacialidade inacabada e aberta para todos os lados, mas a partir desta posição consegue dar acabamento à totalidade da personagem que ele cria – que, de seu ponto de vista, não pode ver o seu autor. Neste sentido, a consciência do autor é uma consciência maior. Ela engloba a consciência da personagem e seu mundo. Além

de enxergar o que a personagem vê, o autor vê ainda mais sobre sua vida, e esse excedente é que dá o acabamento à obra de arte. Constata-se, assim, o fechamento da personagem num espaço interno. “O autor sabe e vê mais do que ele, não só na direção do olhar de seu herói, mas também em outras direções inacessíveis ao próprio herói; é esta precisamente a postura que um autor deve assumir a respeito de um herói” (BAKHTIN, 1992:34).

Assim, o acabamento da obra estética se dá pelo distanciamento entre o autor e a personagem que resulta de um hiato entre dois tipos qualitativos de espaços. Poderíamos chamar esta diferença de um intervalo entre o espaço vivido do autor e o espaço estético construído. Para Bakhtin, quanto mais afastado de si mesmo, de seu mundo, de suas idéias, maior será o valor da obra estética, ou, em palavras geográficas, quanto mais afastado do mundo vivido, mais clara e concreta fica a representação científica:

De acordo com uma relação simples, o autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente a nossa vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentais à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento. Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos do outro. (1992:35)

Não acontecendo esse distanciamento entre as duas pessoas envolvidas na produção de uma obra (autor e personagem), o acontecimento estético não se realiza. Nas palavras de Bakhtin, “quando o autor e o herói coincidem ou então se situam lado a lado, compartilhando um valor comum, ou ainda se opõem como adversários, o acontecimento estético termina e é o acontecimento ético que o substitui (panfleto, manifesto, requisitório, panegírico e elogio, injúria, confissão, etc); quando não há herói ainda que potencial, teremos o acontecimento cognitivo (tratado, lição); quando a outra consciência é a de um deus onipotente, teremos o acontecimento religioso (oração, culto, ritual).” (BAKHTIN, 1992:42).

Conseqüentemente, para que a visão estética esteja completa é necessário que ocorra a configuração do excedente da visão estética, que Bakhtin chama de *exotopia*, ou seja, o fato de eu, enquanto autor, saber mais do que a personagem:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar este outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes do seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, a expressão do rosto -, o mundo ao qual ela dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele... o que vejo do outro é precisamente o que só o outro vê quando se trata de mim (...) (1992: 43)

A alteridade faz deste modo, que o processo normal e permanente da vida cotidiana, que cria diferenças, distâncias e diferenciações sociais, se reproduza também dentro do romance. Podemos assumir que também a vida social incorpora processos estéticos (veja MAFFESOLI, 1999).

Seres sociais apresentam visões restritas do seu cotidiano. Da mesma forma, a visão que uma personagem tem é aquilo que está em seu campo de visão, aquilo que é externo a ela: a terra, as árvores, os rios, os homens. É claro que ela pode enxergar um corpo, mas trata-se do corpo do outro. O seu próprio corpo não se situa para si, mas somente para o outro. A exterioridade nunca o é para si, “num mundo constituído em um todo que me é visível, audível e tangível, não encontro minha exterioridade expressa enquanto objeto que constitui um todo igualmente externo, objeto entre outros objetos; encontro-me na fronteira do mundo que vejo e aí não sou aparentado com o nível plástico-pictural. Se meu pensamento situa meu corpo no mundo exterior como um objeto entre os outros objetos, minha visão efetiva não pode vir em auxílio do meu pensamento fornecendo-lhe uma imagem correspondente” (BAKHTIN, 1992:48).

Mesmo diante de um espelho, a imagem refletida é totalmente particular e separada, não há mediação entre o corpo e a imagem. Assim, nós permanecemos em nosso corpo, como o reflexo também permanece por si só, e apenas é visível para nós. Este reflexo seria impossível de ser vivenciado em nosso dia-a-dia. Mesmo a imaginação sobre nós mesmos não consegue dar conta de nossa imagem externa, de nosso corpo físico. Quando imagino a mim mesmo eu posso figurar como aquele que seduz corações, cobre-se de glória pelos seus feitos, porém mesmo assim não consigo ter uma representação externa de mim. Ao mesmo tempo, a imagem que guardo na memória de outras personagens,

apresenta-se nitidamente, com detalhes muitos pequenos, como, por exemplo, suas expressões faciais (medo, admiração, amor). Porém aquele a quem são dirigidos esses sentimentos, o eu, não pode ser visto, somente pode ser visto pela reação do outro (BAKHTIN, 1992:48).

Desta forma, o distanciamento entre autor e personagem cria uma desigualdade entre ambos que permite o acabamento de um “homem exterior” (1992:55), em todos os seus detalhes, e conseqüentemente estas duas formas de espaço se confrontam.

Nesta reflexão, a personagem pode ficar no horizonte do autor, enquanto ela mesma desenvolve os seus próprios horizontes apresentados na obra do autor. Depois do ato criativo, torna-se independente criando um “espaço unificado e soberanamente autônomo”, como explica BLANCHOT (1987:35) pela obra literária poética numa reflexão semelhante. Esta “diferença no vivenciamento de mim e no vivenciamento do outro” (BAKHTIN, 1992:56) é essencial no caso do romance. Pode ser superado apenas através de uma outra dimensão, como a do conhecimento, que reúne a vida do autor com a vida do romance no discurso da ciência, ou numa discussão entre autor e leitor, ou ainda na dimensão vivenciada quando uma obra (como a bíblia) torna-se um elemento fundamental na construção de uma sociedade. Entretanto, ela por si só, sempre fica separada do mundo vivido.

Estes pensamentos necessitam uma reflexão ainda mais profunda sobre a questão do ato como princípio fundamental do romance. A vivência de um ato levanta em mim a questão, se a maneira como vivencio o eu, aquilo que me é próprio é igual à maneira como vivencio o outro, ou todos os outros. Bakhtin responde:

(...) as formas do eu através das quais sou o único a vivenciar-me se distinguem fundamentalmente das formas do outro através das quais vivencio todos os outros sem exceção (...) (1992: 57)

Assim, há nítida separação entre as duas vivências. De um lado existe a vivência do próprio autor no seu mundo de conhecimento e do ato (nas palavras de BAKHTIN: da ética). Quando o autor vivencia o seu corpo, ele o vivencia

internamente. De outro lado, no caso da personagem, esta é vivida de uma maneira externa. A sua existência faz-se presente em seu corpo exterior, suas expressões; ela se baseia num vivenciamento, com os elementos próprios de ambientação. Trata-se, neste caso, novamente de um hiato entre o mundo do autor e o mundo da personagem, um hiato espacial.

Seguindo este raciocínio, as colocações da geografia humanista recebem uma conotação diferente quando diferenciam o mundo vivido (do autor) do espaço construído (TUAN, 1983:6). Agora, elas trazem para a nossa temática a questão da diferença entre espacialidades diferentes traduzindo esta questão epistemológica da geografia humanista (do campo de conhecimento) para o campo estético (da arte).

Deste modo, a perspectiva sobre o ato e o seu elemento volitivo-emocional explica também os métodos de superação desse hiato:

(...) pegar um objeto não implica a imagem externamente acabada da mão, mas a sensação muscular, vivida internamente, que corresponde à mão – o objeto não implica a imagem externamente acabada, mas a vivência perceptível, a sensação muscular que corresponde a resistência do objeto, ao seu peso, a sua consistência (...) (BAKHTIN, 1992:62)

Quando a personagem executa um ato, ela também está fazendo-o de forma interna, seguindo o seu objetivo. Porém, quando vemos este ato externamente, não levamos em conta seu objetivo ou o seu sentido, pois isso só se realiza dentro da consciência do executante. Mas a consciência passa pela linguagem que a pensa. Assim, o autor já perdeu contato com sua criação, mas expressa a personagem nas suas palavras. Conseqüentemente, ele – como depois também o leitor – vive no espaço que a geografia humanista denomina “lugar”, enquanto o herói, a personagem, vive em um outro espaço, este construído e homogeneizado pela criação verbal, denominado cenário ou trama.

Assim, a diferença espacial entre lugar e cenário é criada pela diferenciação de espacialidades da personagem e embutida em representações verbais do espaço. Por isso, para Bakhtin, há duas maneiras como são criadas representações espaciais: uma que parte de dentro do herói e é o seu “horizonte”,

e outra de fora, ou seja, o excedente que o autor constrói que é o “ambiente” do herói.

Sobre a questão entre horizonte e ambiente, Cristóvão Tezza, analisando o texto de Bakhtin, resume muito bem estas idéias:

Minha relação com meu horizonte nunca é uma relação acabada; na vida real, meu horizonte está aberto e perpetuamente inacabado; ele avança aleatoriamente; na vida real, o espaço está a minha frente, é meu horizonte; assim, o princípio de ordenação e acabamento da minha vida jamais pode nascer de minha própria consciência. Eu preciso de uma posição espacial fora de mim, alguém transcendente a mim, o outro, ou para o herói, o autor, que me dê unidade e acabamento. Assim na obra de criação verbal, o ambiente (a paisagem verbal, a descrição, a natureza, a cidade...), embora inextricavelmente relacionado com o herói, rodeia o herói; o autor criador e o autor contemplador percebem o ambiente em sua integridade, e não apenas limitado pelo horizonte do herói (mesmo que, por exemplo, o herói seja também o narrador). (TEZZA, 1996:294)

Conforme Bakhtin, o poeta cria a imagem da personagem, mas também o mundo dele, sempre com material verbal que, desta maneira, serve como a ponte comunicativa entre espacialidades. A língua apresenta tudo numa forma totalizante com um acabamento formal, e ainda com ambientes diferenciados para cada personagem. Por isso, cada interpretação de uma personagem é feita de fora, e sempre aparece no seu próprio horizonte específico que nós, como intérpretes, percebemos apenas como “ambientes” ou paisagens na sua totalidade (BAKHTIN 1992:113). Por isso:

A paisagem verbal, a descrição do ambiente de vida, a representação dos usos e costumes, isto é, a natureza, a cidade, o cotidiano, etc. tudo isso não figura na obra como modalidade do acontecimento aberto da existência, como elementos incluídos no horizonte do herói e perceptíveis à sua consciência (em seu procedimento ético e cognitivo). As coisas reproduzidas na obra têm, incontestavelmente, e devem ter uma relação consubstancial com o herói, senão ficam fora da obra(...) (BAKHTIN, 1992:112)

Percebe-se que, no fundo, a questão da *exotopia* é uma separação de dois (ou mais) sistemas espaciais, e que esta é de fundamental importância para entender a totalização da imagem no romance. Esta totalização, de forma diferente, também faz parte de muitas obras científicas e políticas que destacam,

por exemplo, o espaço do Nordeste como uma região específica. Assim, pergunta-se como o “horizonte” do debate político-social e histórico aparece nos ambientes das personagens (e paisagens) que são elaborados pelos autores literários. Assim, o ambiente discursivo da ciência eventualmente fala sobre outras regiões (exotópicas) do que os autores literários, e ainda mais, do que as pessoas que vivenciam a região seja materialmente ou apenas como leitores no ambiente dos romances regionalistas. Mas em todos os casos trata-se de uma multiplicidade de espaços com características diferenciadas.

2.2. O CRONOTOPO ROMANESCO

A diferenciação de categorias espaciais também é importante dentro dos romances e mostra-se de forma diferenciada durante a evolução histórica. Bakhtin descreve as espacialidades internas de obras literárias através do termo cronotopo. O cronotopo, palavra grega que significa espaço-tempo, representa a interligação fundamental entre as categorias kantianas do espaço e do tempo assimiladas de forma artística. O termo foi utilizado inicialmente nas ciências matemáticas e depois introduzido e fundamentado na teoria da relatividade de Einstein. Transportado da matemática para a ciência literária, demonstra a importante indissolubilidade entre espaço e tempo (sendo visto o tempo como quarta dimensão do espaço), baseada na idéia neokantiana que cada objeto na sua materialidade é captado por um ato intelectual com base nas categorias de percepção (AMORIM, 2006:102).

Para Bakhtin, o cronotopo é uma categoria inteiramente ligada ao conteúdo e forma do texto literário (1993: 211), determinada por sua temporalidade e espacialidade específicas. Assim, o cronotopo tem um papel essencial, mas cada vez específico, em quase todos os gêneros literários. Cada gênero é determinado justamente por um tipo de cronotopo, sendo este o princípio condutor da sua formação. Ainda, o cronotopo determina de maneira significativa também a

imagem do indivíduo na obra, sendo essa imagem sempre espaço-temporal (BAKHTIN, 1993:212).

No cronotopo, espaço e tempo condensam-se e intensificam-se, transformando-se artisticamente em um todo compreensível e concreto:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1993: 211)

Sobre a importância do cronotopo dentro da obra literária, MACHADO (1995:250) afirma que todos os elementos abstratos do romance – as generalidades filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos – gravitam ao redor do cronotopo. Assim, a teoria do cronotopo focaliza o romance como um gênero que tem uma ligação importante com o tempo histórico em que está inserido, como também a individualização do homem. Ele responde em cada fase histórica a algumas formas perceptivas específicas que não foram percebidas ou discutidas em outras épocas. Assim, uma determinada compreensão do espaço e um determinado entendimento do tempo são assimilados pela literatura, reproduzindo condições reais e históricas, mas também de individualidade e sociabilidade.

Bakhtin, abordando sobre o significado do cronotopo e sua importância dentro do romance, afirma que:

Em primeiro lugar, é evidente seu significado temático. 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... Ao mesmo tempo nos salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, além disso pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização(...) (BAKHTIN, 1993:355)

O fato de o cronotopo apresentar um modo de entender e concretizar a experiência vivida, a natureza de eventos, a percepção de objetos, sempre em

contextos específicos, levou Bakhtin a observar os diferentes tipos de cronotopos e suas junções como expressões de condições econômicas, filosóficas e políticas.

Assim, gêneros narrativos como o romance, a biografia, a epopéia, o idílio, o romance picaresco e os contos populares representam, para ele, gêneros de assimilação do tempo e de espaços históricos numa dinâmica social. (MACHADO, 1995: 255). Portanto, a pesquisa literária coincide com a investigação das relações sociais.

Os grandes cronotopos analisados por Bakhtin referem-se a diferentes épocas iniciando-se na Antiguidade, com as primeiras tentativas da formação do gênero romanesco. O ponto de partida é o romance grego⁶ que surge com três aspectos fundamentais de assimilação artística do tempo e do espaço, três formas fundamentais de cronotopos: o cronotopo da aventura, o cronotopo da vida cotidiana e o cronotopo biográfico (BAKHTIN, 1993:213).

O primeiro cronotopo, o da aventura, é exemplificado e demonstrado através de alguns romances característicos como *A novela etíope*, de Heliodoro, e *Leucippes e Clitofontes* de Aquiles Tatiús. Neste tipo, as figuras são completamente acabadas, sem evolução interna, e a trama apenas transfere as personagens de um lugar para outro durante uma viagem aventureira. Assim, o acaso do evento orienta o desenvolvimento das ações das personagens. O tempo não deixa nenhum vestígio na vida e no caráter do herói e o tempo biográfico não sofre nenhum abalo. Apenas é comandado pela ação dos deuses e do destino que definem o presente e o futuro das personagens. Mostra-se, deste modo, como uma peça definida por várias causas externas que estão além da vontade das suas personagens (BAKHTIN, 1993:230). Não existe, assim, um espaço e tempo individual e subjetivo, mas apenas uma configuração objetiva do espaço e do tempo.

O segundo cronotopo da Antiguidade é, conforme Bakhtin, o da vida cotidiana, exemplificados pelos textos *Asno de Ouro* de Apuleio e *Satiricon* de Petrónio. Nesse cronotopo, o herói é um indivíduo privado e isolado. A sua

⁶ O termo romance que utilizamos foi apropriado de Bakhtin em seu trabalho sobre a evolução histórica dos cronotopos literários: *Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance* In **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

atividade é isenta de caráter criativo e positivo, sendo manifestada apenas negativamente no erro e na culpa quando infringe uma situação ideal. O homem se transforma, através de uma metamorfose em função de diferentes pecados e abalos. Assim, o mundo externo fica imutável com suas regras, enquanto o indivíduo e sua vida particular são transformados em função desta moral (BAKHTIN, 1993: 241). Nesta condição, a vida privada também não se abre a um observador, um terceiro, para julgá-la e avaliá-la. Ela se desenrola entre quatro paredes, para somente dois pares de olhos (BAKHTIN, 1993:244).

Em terceiro lugar, temos o cronotopo biográfico que, ao invés de se situar na vida privada, individual, é formado na vida exposta em praça pública. Neste caso, a vida privada é exteriorizada, aparece na ágora em que não havia nada totalmente interior:

Essa exteriorização global do homem não se realizava num espaço vazio (“sob um céu de estrelas, sobre a terra nua”), mas numa coletividade orgânica, “no meio do povo”. Por isso, o lado de fora não tinha nada de estranho e de frio (“os desertos do mundo”), mas era o “seu” povo. Viver exteriormente é viver para os outros, para a coletividade, para o povo. O homem estava totalmente exteriorizado dentro do seu elemento humano, no meio popular (BAKHTIN, 1993:54).

Com o romance biográfico, o herói permanece inalterado como caráter enquanto sua vida se modifica; os acontecimentos não modelam o homem, mas o seu destino. A caracterização do herói se dá através de seus traços positivos ou negativos. Há uma focalização nos momentos típicos e fundamentais da vida humana (MACHADO, 1995:283).

Nestas três perspectivas literárias surgem processos de diferenciação entre o público/externo e o privado/interno, também em outras variantes. Bakhtin destaca que a idéia do homem da Antiguidade era muito mais ligada à vida pública do que na modernidade. Por isso, mostra como as transformações da idéia antropológica também passam pela fase da Idade Média, quando os indivíduos representativos, no romance de cavalaria, assumiram um papel orientador representado pela nobreza na sociedade (BAKHTIN, 1993:269) e vivendo a tensão entre o espaço do além (ideal) e o do mundo terreno (p. 271).

Com o advento do Renascimento, constrói-se ainda uma outra percepção do homem, essa extensamente estudada e demonstrada por Bakhtin: o corpo material e sua essência terrena. Nesta perspectiva, aparece o entendimento do corpo ligado às classes populares, que, repleto de ironia, desenvolve uma proposta cronotópica em oposição ao pensar da nobreza e da igreja. Bakhtin demonstra na sua discussão do cronotopo folclórico em Rabelais, analisando a obra *Gargantua e Pantagruel*, que o homem do Renascimento apresenta-se como uma estrutura anatômica, corporal e viva, e se revela diretamente na ação tornando-se uma personagem a parte do romance. Essa personagem não representa mais um corpo individual em um espaço-tempo individualizado (como o corpo nobre), mas um corpo impessoal, um corpo massificado que se remete a todo o gênero humano (BAKHTIN, 1993:287). Assim, o cronotopo de Rabelais é coletivo misturando na literatura temas como os membros corporais, a indumentária, a nutrição, bebidas e embriaguez, morte, sexo e excrementos. Desta maneira, estabelece-se uma nova imagem do homem, material e corporal, mas que, conforme Bakhtin deixa transparecer uma velha imagem folclórica.

Na seqüência, Bakhtin mostra ainda o surgimento do romance moderno, a partir do século XVIII, com o cronotopo idílico. Destaca, como idílico, um pequeno mundo limitado, relacionado com atividades básicas (principalmente manuais e agrícolas) e uma fusão entre a vida da natureza com a vida humana (BAKHTIN, 1993:333-334). Percebe-se que, nas condições do capitalismo hegemônico e generalizante, o romance regionalista apóia-se no “idílio da família e do trabalho, agrícola ou artesanal” (p. 336), e as suas personagens são principalmente “os camponeses, os artesãos, os pastores e os professores rurais” (p. 337). Assim, o romance regionalista determina um cronotopo específico nesta fase histórica.

Marília AMORIM (2006) destaca ainda que, enquanto a exotopia é um ato espacial do autor, o cronotopo é um uso do autor para reproduzir o tempo através do seu devido espaço (p. 102). Neste caso, a metamorfose dos espaços (como na epopéia da cavalaria) ou a metamorfose do herói (como no romance de educação de Goethe) definem o caráter da personagem da obra, mas reproduzem também

através da mesma obra, espacialidades sociais (tanto do conhecimento como das interações, da ética).

Seguindo este caminho procuraremos, nesta pesquisa, saber como se estabelecem as categorias da região do Nordeste através dos seus autores literários, como também quais são as operações necessárias de *exotopia*, de posicionamentos dos autores frente à realidade e ao romance, e quais os elementos do tempo, do espaço social e do espaço imaginado que estes constroem em seus romances.

3. TRAMAS E EXOTOPIAS

Para analisar a função do cronotopo literário na formação do regionalismo no Nordeste, escolhemos dois romances conhecidos e de grande destaque: *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, e *O quinze*, de Rachel de Queiroz. Ambas as obras relatam vivências e eventos da região, como também em ambas percebemos uma relação de grande familiaridade entre os autores e a referida região. Apresentaremos primeiramente as tramas dos romances revelando suas histórias, redes e hierarquias sociais como também suas ambientações do Nordeste (basicamente rural) com determinadas imagens sociais. Depois, confrontaremos a trama literária com a vida biográfica dos autores e desenvolveremos uma análise da relação entre dois cronotopos: o biográfico e o romanescos. Como a caracterização/imaginação do Nordeste sempre foi um objetivo declarado do próprio movimento regionalista, discutiremos ainda as visões da crítica literária sobre o sucesso desta apresentação. Pode-se falar, neste sentido, ainda de uma terceira investigação exotópica, quando a crítica literária (não os próprios literatos) posiciona-se frente à relação entre autor e região através da obra.

Entende-se que além da trama, a qual se apresenta geralmente numa forma temporal, com personagens definidas, o romance precisa também de um espaço adequado, de um ambiente onde se desenvolva essa trama. Nesse sentido, optamos por uma investigação mais detalhada dos motivos da paisagem nordestina apresentados nas duas obras. Chegaremos finalmente a um quadro mais nítido, de como é construído o cronotopo regionalista do Nordeste, como categoria literária, ferramenta social e política simultaneamente; assim como sua função cultural no passado e no presente.

3.1. AS TRAMAS

Os dois romances apresentam – num estilo realista – uma trama composta por uma rede de personagens, que podem ser interpretadas como a configuração de um espaço social, formado por relações internas, como também por um ambiente em que elas atuam.

3.1.1. *A bagaceira*

O romance *A bagaceira* é considerado o marco inicial da literatura regionalista nordestina e inaugura o “ciclo do romance nordestino” dos anos 30. Foi escrito por José Américo de Almeida em 1928.

O romance inicia-se com a grande seca ocorrida em 1898, quando milhares de retirantes migraram do sertão para a zona da mata, onde as condições climáticas eram mais suportáveis nas épocas de estiagem. Lúcio, um dos protagonistas, reside na cidade, mas vem passar as férias na fazenda de seu pai Dagoberto, proprietário do engenho Marzagão e que representa a velha oligarquia local. Lúcio, estudante de direito, exprime o “novo” com idéias modernas sobre o uso racional da terra, e se pôs, assim, em contraste direto ao seu pai. Enquanto o pai, acostumado aos desastres temporários do Nordeste, é insensível diante dos sofrimentos da população local do interior, Lúcio deixa-se impressionar emocionalmente pela alteridade dos miseráveis que, na época da seca migram em estado de miséria, do sertão para a região dos engenhos. Na fazenda de Dagoberto, eles pedem água e alimento, como também buscam emprego:

Os fantasmas estropiados como que iam dançando, de tão trôpegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leva as pernas, em vez de ser levado por elas...
Não tinham sexo, nem idade, nem condição nenhuma, eram retirantes.
Nada mais...

Mais mortos do que vivos. Vivíssimos só no olhar. Pupilas do sol da seca. Uns olhos espamódicos de pânico, assombrados a si próprios. Agônica concentração de vitalidade faiscante. (BG:05)⁷

O senhor de engenho Dagoberto, geralmente ignorava os pedidos de ajuda. Porém, no início do romance age de maneira diferente, acolhendo um grupo de retirantes em sua fazenda. Trata-se do vaqueiro Valentin, sua filha Soledade, o afilhado Pirunga, um cavalo e um cachorro. Valentin e Pirunga começam a trabalhar na lida da cana-de-açúcar, ao lado dos outros empregados do engenho.

A exposição do romance mostra como as relações sociais são inseridas nas paisagens contrastantes do Nordeste. Neste sentido, as estórias são marcadas pela rivalidade entre o brejeiro e o sertanejo, homens que vivem em mundos diferentes e estão impregnados pelas características de seus próprios ambientes:

E os retirantes certificavam-se de que entre brejeiros e sertanejos, nem os cachorros se davam. (BG:17)

Transcorrem os dias e os retirantes que chegaram mirrados começam a reconstituir seus corpos, principalmente a jovem Soledade, despertando amores sertanejos e brejeiros:

Refazia-se. Mais cheia do corpo. Tinha vindo amarela, cor de flor de algodão. Embranquecia e rosava-se levemente. (BG:18)

Entre esses amores está o jovem Lúcio, cada vez mais próximo da moça, passando dias inteiros ao seu lado em passeios pela fazenda:

O amor é a gradação dos sentidos: começa pela necessidade de se ver. Não se passava um dia que Lúcio não encontrasse Soledade; mas, pensando nela, forcejava, de balde, reconstituir-lhe o tipo ou, pelo menos, as feições mais bizarras. Acontece isso. A saudade é um pouco dessa incerteza da separação. (BG:47)

⁷ ALMEIDA, José Américo. **A bagaceira**.. (A partir desse momento, este título será apresentado pela sigla **BG**).

Porém, a bela jovem também desperta o interesse de outros homens como Dagoberto e Pirunga. Lúcio se esforça em conquistar a moça, entretanto não consegue concretizar o seu amor e retorna a cidade para concluir o curso de direito. Porém, não consegue esquecer aquela paixão sertaneja. Assim, cria-se uma ligação fictícia (amorosa) entre diferentes grupos sociais, que normalmente vivem fechados em seus mundos vividos, cada um com seu *ethos* específico.

Soledade desperta o interesse até de pessoas anônimas, como mostra o envio de presentes a ela. Esta situação preocupa – num sistema paternalista – o pai. Para um homem do sertão, a honra é tudo e quando Valentim descobre que alguém está enviando presentes para sua filha, sem o seu conhecimento, pressiona Soledade em busca da resposta. Esta confessa que os presentes são do feitor da fazenda chamado Manuel Broca. Valentim então mata a tiros o feitor da fazenda e vai preso. Somente algum tempo depois, já na cadeia, é informado por Pirunga que quem realmente enviara os presentes a sua filha era o senhor de engenho. O vaqueiro faz a jura de que quando sair da cadeia matará Dagoberto.

Lúcio retorna da cidade com o intuito de se casar com Soledade, mas quando conversa com seu pai, descobre que a menina, além de ser sua prima, já havia sido seduzida por seu pai. Assim, o mundo da honra (representado pelo sertanejo) encontra-se em pleno colapso, os espaços sociais mostram-se promíscuos e não é mais possível uma nítida separação social entre eles.

Sem outra solução e frustrado, Lúcio renuncia seu amor pela jovem e volta à cidade. Também Dagoberto deixa o engenho Marzagão com Soledade, migrando para o sertão, à fazenda Bondó, a antiga propriedade do pai da jovem. Lá, eles vivem a maneira do sertanejo, pastoreando gado, tentando superar o antagonismo entre brejo e sertão. Um dia, em uma cavalgada, um cavalo dispara com Dagoberto e ele acaba morrendo em companhia de Pirunga.

Lúcio retorna ao engenho do pai para receber sua herança e casa-se com a filha de um usineiro. Ele implanta o projeto de modernização no engenho, aumentando a produtividade e melhorando as condições de vida dos seus empregados. O romance termina com a chegada de uma nova leva de retirantes decorrentes da seca de 1915, onde quem pede refúgio é Soledade –

irreconhecível pelo flagelo da seca – carregando consigo o filho que teve com Dagoberto.

Mostra-se nesta trama, que as figuras são representantes individuais de grupos sociais, caracterizando diferentes formações do Nordeste e apontando estruturas sociais e geográficas específicas. Os encontros entre as pessoas – cada uma com seu horizonte individual – muitas vezes termina em tragédia ou frustração sinalizando que o sistema social do Nordeste perdeu a sua dinâmica, fazendo prevalecer o destino (natural, trágico) como um elemento essencial da trama.

3.1.2. *O quinze*

O quinze é um romance escrito por Rachel de Queiroz em 1930. Neste ano ela estava com 19 anos de idade, o que faz o romance respirar uma atmosfera clara e intensa. O nome *O quinze* está relacionado com a grande seca que ocorreu no ano de 1915, a mesma com que termina o romance de José Américo de Almeida. Trata-se de uma abreviação dessa data, pois é assim que o povo do Nordeste refere-se quando quer citar os anos.

O romance é construído através de duas narrativas que se desenrolam paralelamente, entrecruzando-se em vários momentos: a primeira é a estória do amor entre a professora Conceição e seu primo Vicente e a outra é o relato da viagem do vaqueiro Chico Bento e sua família, retirantes da seca.

Conceição é uma professora que reside na cidade de Fortaleza e visita sua avó – Dona Inácia – na Fazenda Logradouro, localizada próximo a Quixadá, um pequeno município do estado do Ceará. Ela é uma mulher de idéias fortes, independente, resultado de suas extensas leituras que vão de romances até livros socialistas. Nas proximidades de Dona Inácia mora Vicente – primo de Conceição – que também possui uma fazenda e vive da criação de gado. Como em *A bagaceira*, as personagens pertencem a ambientes sociais distintos,

representados pelo mundo rural da agricultura e o mundo intelectualizado da cidade.

Apesar da chegada do inverno, a estiagem continua assolando a região. Como a seca piora dia a dia, as fazendas começam a dispensar seus funcionários, liberando o gado à sua própria sorte (se os animais sobreviverem é lucro, se morrerem pelo menos não terão tantos prejuízos com os cuidados). É essa situação que faz com que o vaqueiro Chico Bento seja dispensado de seu trabalho. Não tendo como sobreviver, só lhe resta ir embora, acompanhado de sua esposa Cordulina, seus quatro filhos e a irmã de Cordulina:

Agora, ao Chico Bento, com único recurso só restava arribar.
Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de
ficar morrendo de fome, enquanto a seca durasse.
Depois o mundo é grande e no Amazonas sempre há borracha...
(QZ:44)⁸

Ao contrário de Chico, na condição de migrante e geograficamente flexível, Vicente representa a insistência frente à adversidade ambiental nordestina. Ele estava tão enraizado a terra, que não “arribava” de jeito nenhum, nem que fosse preciso gastar todas suas rendas na tentativa de salvar um pouco de sua boiada. Desta maneira, os migrantes assumem outras espacialidades em comparação aos sítiantes dentro do Nordeste.

Conceição quer voltar para a cidade, mas antes tenta convencer sua avó a deixar a fazenda e ir com ela, para aguardar a volta das chuvas. São quinze dias o tempo necessário para convencer a avó Dona Inácia, que finalmente cede aos pedidos da moça:

E afinal, quinze dias depois, Conceição conseguia arrastar Mãe Nácia, que desolava e chorando, era como uma velha estátua do pedestal, e carregavam atabalhoadamente, na confusão de uma mudança feita às pressas. (QZ:50)

⁸ QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. (A partir desse momento, este título será apresentado pela sigla **QZ**).

Mas antes de partir, Dona Inácia ordena a seus vaqueiros que levem a boiada para a serra, pois assim poderia ser mais fácil salvar alguma cabeça de gado. Assim, percebemos a entrada no romance de uma terceira espacialidade, a serra como um refúgio, um espaço intermediário entre as duas outras espacialidades (o sertão e a cidade).

O vaqueiro Chico Bento e sua família abandonam a casa na fazenda das Aroeiras. O trajeto no sentido de Fortaleza deverá ser feito a pé, pois Chico não teve sucesso em conseguir passagens de trem, que o governo estava distribuindo aos retirantes na época:

- Que passagens! Tem de ir tudo é por terra, feito animal! Nesta desgraça quem é que arranja nada! Deus só nasceu para os ricos! (QZ:47)

O caminho que eles precisam percorrer é difícil, dividindo-se entre noites dormidas em casebres abandonados, e o refúgio de árvores secas e retorcidas. Assim, a paisagem torna-se um cenário de angústia, de repulsa, de despedida, que justifica o ato da migração.

Pelo caminho, a família de Chico diminui de tamanho. Primeiro, a irmã de Cordulina arruma um emprego em uma cidadezinha. Depois, com a fome apertando, qualquer forma de alimento é agarrada com avidez, então um dos filhos de Chico come uma raiz crua de manipeba (mandioca brava) – que quando ingerida crua é altamente venenosa – e depois de muito sofrimento acaba falecendo:

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai.
Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz. (QZ:71)

Enquanto isso, Vicente continua em sua fazenda, teimando em tentar salvar o gado da seca. Às vezes pensa também em migrar, porém são tão fortes os vínculos com a terra e com a família – que depende economicamente do seu trabalho – recusando esse caminho.

Conceição, durante o tempo de seca, trabalha na cidade como voluntária, no “campo de concentração”. Esse lugar é um terreno todo cercado de arame farpado que recebe os refugiados da seca que chegam à cidade em busca de alimento distribuído pelo governo. Porém as condições desse local são de fome e miséria, com pessoas apenas sobrevivendo por milagre com as poucas quantidades de alimento distribuídas.

Antes de chegar lá, Chico perde mais um membro da família. É o menino Pedro que foge com vendedores de cachaça, restando somente três filhos. Na cidade de Acarape onde Pedro desapareceu, Chico Bento finalmente consegue passagens de trem para Fortaleza, com um antigo amigo.

Chegando ao “campo de concentração”, Chico Bento e a família encontram Conceição, que consegue um trabalho temporário para ele. Vendo o estado da criança que está no colo de Cordulina – seu afilhado –, a moça pede para ficar com a criança e criá-la como mãe. Cordulina depois de pensar a respeito, concorda com o pedido:

– Que é de se fazer? O menino cada dia é mais doente... A madrinha quer carregar para tratar, botar ele bom, fazer dele gente... Se nós pegamos nesta besteira de não dar o mais que se arranja é ver morrer, como o outro ... (QZ:101)

Assim, também neste romance os mundos se misturam, em uma situação quase-familiar. São necessários quinze dias de muitos cuidados de Conceição para que a criança tenha uma melhora sensível:

Quinze dias compridos e angustiados Duquinha levou para uma melhora sensível. (QZ:103)

Para ajudar a família de Chico Bento, a professora consegue passagens para os migrantes, não para a Amazônia e sim para São Paulo, onde as condições de vida poderiam ser melhores.

Em dezembro chegam as primeiras chuvas trazendo um pouco de esperança no sertão. As famílias que haviam fugido da seca começam a retornar.

Os anos passam e o amor de Vicente e Conceição não se concretiza. A moça, como vinha dizendo desde o início, nasceu para ser solteirona.

Esta solidão individual, que permite apenas relações efêmeras entre as figuras da trama, é uma característica da rede social tanto de *A bagaceira* como em *O quinze*. Mas enquanto a atmosfera do primeiro romance é caracterizada mais pelo drama, com rupturas e tragédias eruptivas, o segundo romance opta por uma visão mais melancólica, apresentando a tragédia de uma forma lenta, que aos poucos vai minando as personagens. Nas suas interpretações artísticas os autores optam por uma visão do Nordeste, que mostra a inviabilidade de uma vida social coerente e agradável nas condições de estiagem. Por isso, fica difícil utilizar este tipo de literatura regional para criar uma identidade positiva para com a região. Pelo contrário, a exposição do drama nordestino poderia ter como consequência uma repulsão, uma intensificação da exotopia.

Em geral, podemos observar nos dois romances três tipos diferentes de exotopia: uma que existe entre as personagens, quando os mundos sociais são diferentes, como entre Lúcio e Soldade, ou Vicente e Conceição. Outra que caracteriza a relação do autor frente à região e que provoca uma visão topofóbica, trágica, crítica e/ou melancólica. Uma terceira exotopia observa-se quando as pessoas da trama não se encontram mais nos seus lugares sociais de origem, como é o caso dos migrantes e retirantes, como o caso de Dagoberto quando este desaparece no sertão. Assim, o cenário idílico do romance regionalista que Bakhtin imaginou apresenta rachaduras no Nordeste.

3.2. AS EXOTOPIAS

Ambos os autores dos romances são originários da região Nordeste, embora a maior parte das suas experiências de vida tenham relação com o meio urbano. O ambiente rural pode ser observado na infância de José Américo de Almeida. Rachel de Queiroz também apresenta uma biografia quase que

exclusivamente urbana. Assim, existe para os dois autores um hiato espacial, entre as suas próprias vivências e os ambientes capturados nos romances.

3.2.1. José Américo de Almeida

José Américo de Almeida nasceu no dia 10 de janeiro de 1887, no Engenho Olho d'Água, município de Areia, estado da Paraíba. Lá, passou a infância em contato direto com a vida no engenho, nas propriedades familiares. Aos 14 anos ingressou no Seminário da Paraíba, na cidade, onde permaneceu durante três anos. Em 1904 começou o cursar direito na Faculdade de Direito do Recife, concluído em 1908 (BATISTA, 1977:254-255).

Quando, em 1923, publica *A Paraíba e seus Problemas*, um extenso estudo sociológico e geográfico analisando os aspectos naturais e humanos da região, percebe-se que pertence a uma elite política que se preocupa com uma sociedade em colapso, e por isso tenta compreender como a sua base política está se fragmentando. Aquele estudo torna-se o cerne de seus romances posteriores, quando tenta transplantar o conhecimento científico para a ficção como forma mais abrangente de disseminação de suas idéias (PROENÇA, 1980:XI).

Em 1928 é publicado o romance *A bagaceira*, sendo muito bem recebido pela crítica da época:

Pois esse livro é um romance da seca, e embora a considerando apenas em suas repercussões e não diretamente, - talvez o grande romance do Nordeste pelo qual há tanto eu esperava. Se não completo ao menos intenso. O romance que Euclides da Cunha tivesse escrito se fosse romancista. (ATHAYDE, 1980:LXVIII-LXIX)

O romance é construído utilizando o espaço pessoal do autor, suas experiências como filho de um senhor de engenho. Uma situação que também influenciou José Lins de Rego quando refletiu sua infância e a decadência do engenho no seu "Ciclo da cana" (ALMEIDA 1981, 186:187):

Na apaixonada integração da paisagem e do homem, em *A bagaceira*, talvez se possa reconhecer um subjacente memorialismo. O engenho Marzagão foi situado perto de Areia, terra natal do autor, que em discurso em louvor à cidade, diria, alguns anos mais tarde: “Tudo se desfaz, menos os elos que prendem o homem à terra. O homem será sempre prisioneiro de sua origem.” (PROENÇA, 1980:XIX)

Ao lado da literatura, José Américo também dedicou grande parte de sua vida à carreira política, trabalhando em vários cargos das secretarias estaduais, também tendo sido eleito deputado Federal em 1929. Ocupou ainda o cargo de Ministro da Viação e Obras públicas de 1930-1934, como também voltou a essa posição em 1953 no governo de Getúlio Vargas (BATISTA, 1977:259-260). Ainda candidatou-se a Presidência da República em 1937.

Em 1935 publica dois novos romances: *O boqueirão* e *Coiteiros*, tratando do tema da seca e o fenômeno do cangaço.

Em 1956, como governador cria a Universidade da Paraíba, ocupando posteriormente também o cargo de reitor dessa universidade. Após isto se retirou da vida pública. Em 1967, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, empossando-se dia 28 de junho. Faleceu no dia 10 de março de 1980, aos 93 anos de idade, na cidade de João Pessoa, onde foi enterrado.

Estas pinceladas biográficas de Almeida mostram como suas experiências com relação ao Nordeste são distanciadas da experiência corporal e vivida, mas ganham coerência nas representações das obras científica, literária e política.

3.2.2. Rachel de Queiroz

Rachel de Queiroz nasceu, no dia 17 de novembro de 1910, na cidade de Fortaleza, Estado do Ceará. Descendia pelo lado materno da família Alencar, parente, portanto, do autor José de Alencar, e pelo lado paterno dos Queiroz, família de raízes profundamente lançadas em Quixadá e Beberibe (Ceará) (RENARD, 1970:321).

Em 1917, em companhia dos pais, vai para o Rio de Janeiro fugindo dos horrores que a grande seca de 1915 havia provocado. A passagem pela cidade do

Rio de Janeiro foi rápida, e já em novembro de 1917 o pai seguia para Belém do Pará para trabalhar com o governador Lauro Sodré. Demoraram-se dois anos em Belém.

Em 1919, a família retornou ao Ceará, e depois de passar por Fortaleza e Guaramiranga, retornou a Quixadá. Em 1921, a menina foi enviada para Fortaleza para estudar em um colégio de freiras. Terminado o curso voltou para o sertão, aprofundando-se na literatura através da leitura dos autores clássicos como Eça de Queiroz, Machado de Assis, Fiodor Dostoievski, Leon Tolstoi e Emile Zola. (RENARD, 1970:324).

Em 1927 mudou-se para as proximidades da cidade de Fortaleza, local onde o pai havia adquirido um sítio. Em 1929 começou a escrever em segredo *O quinze*, tendo terminado o romance um ano depois, época em que o livro foi publicado:

(...)O quinze foi escrito em ocasiões especiais. Eu estava doente, uma congestão pulmonar, e minha mãe se apavorou. Me impôs um regime horrível, deitar às nove da noite e acordar bem cedo. Nós morávamos numa casa de campo, sem luz elétrica. Um lampião ficava aceso a noite inteira. Eu não tinha sono às nove horas. Resolvi então aproveitar a luz e, deitada de bruços, comecei a escrever, a lápis num caderno o romance. (QUEIROZ, 1997:22)

Durante algum tempo, Rachel de Queiroz pertenceu ao partido comunista, mas, em 1932, a escritora se desvinculou do Partido por desentendimentos com relação à publicação do romance *João Miguel*.

Dentro de sua história literária podemos destacar ainda os romances: *Caminho de Pedras* (1937), *As Três Marias* (1939) e *Dora Doralina* (1975). Também escreveu livros de crônicas e peças para teatro. (RENARD, 1970:326).

Em 1977, torna-se a primeira mulher eleita para fazer parte da Academia Brasileira de Letras.

Além da literatura, Rachel de Queiroz dedicou-se intensamente ao jornalismo, sendo colaboradora de várias revistas e jornais, passando parte de seu tempo entre o apartamento no Rio de Janeiro e a Fazenda *Não me Deixes* em

Quixadá. A escritora faleceu no dia 04 de novembro de 2003, aos 92 anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro.

Observa-se que, como no caso de José Américo de Almeida, também Rachel de Queiroz dispõe apenas de fragmentos pessoais para a ambientação do seu romance, e como no caso de José Américo sua obra ganha coerência apenas no ato literário. Mas ao contrário do seu colega, ela manteve-se mais distante do cenário político, dedicando-se às atividades literárias e jornalísticas.

3.3. A VIDA E O ROMANCE

Comparando os aspectos biográficos dos escritores com os seus cenários romanescos podemos observar algumas interligações fundamentais, expressas na criação verbal.

Assim, José Américo de Almeida apresenta no romance *A bagaceira* vários aspectos que são baseados em sua experiência pessoal:

Procurando ser natural, regressei às impressões da infância que devolveu elementos nativos, para engajar na minha estória. Experimentaria essa pressão dos fenômenos mais sensíveis esbatidos pelo tempo, para perderem sua vulgaridade. (ALMEIDA, 1978:128)

Primeiramente, a ambientação da estória se dá no engenho Marzagão que se localiza em um distrito do Estado da Paraíba chamado Areia. Desta maneira, Almeida lembra o engenho Olho d'Água, propriedade de seu pai, no distrito de Areia, Paraíba. Quando criança, José Américo solicitou ao pai para tomar conta dos bois da moenda de cana-de-açúcar. Depois de muita insistência o pai consentiu o desejo do menino, que desde então passava o dia todo no engenho, tangendo os bois, como o mais interessado. Ali se solidificaram suas experiências na vida do engenho (BATISTA, 1977:255).

Nesse sentido, podemos perceber que as descrições do dia-a-dia no engenho contidas em *A bagaceira* não são somente frutos de estudos bibliográficos, mas estão solidamente baseadas em seu conhecimento pessoal

como filho de um dono de engenho, assim como o personagem Lúcio, em meio ao cotidiano da “bagaceira”:

Todos cantavam – o tangedor, o cevador de cana, o bagaceiro. E a casa de caldeira, o fonalheiro, o mestre, o batedor...
 Quem não cantava, assobiava.
 Era um ramerrão que aligeirava a faina. Corria a alegria dos corações endurecidos com a garapa doce da moenda de ferro. (BG:52)

É interessante notar que os elementos vivenciados por José Américo permitem à crítica literária fornecer legitimidade e autenticidade ao autor. Essa atitude surpreende, como o seu posicionamento social no contexto do nordeste é claramente de uma elite, se distanciando do aspecto folclórico da vida cotidiana.

Este distanciamento social insere-se dentro do romance. Lúcio, assim como José Américo, forma-se em direito, e coloca-se dentro do texto numa forma exotópica em relação à vida cotidiana da população local. Ele é uma pessoa que conhece o cotidiano da vida no engenho, mas dentro desse cotidiano ele é apenas um espectador, uma pessoa que faz parte de uma realidade diferente, é um “olhar estrangeiro”.

Mais importante como exotopia, entretanto, são as inclinações científicas de José Américo que o levaram ao campo dos estudos sociológicos e geográficos de seu estado. Estes culminaram no livro *A Paraíba e seus Problemas* de 1923, obra que carrega em si a marca das monografias regionais caracterizadas pelos extensos estudos de regiões do Brasil, tratando dos diversos aspectos naturais como também das variadas paisagens humanas, aí encontradas (CASTRO, 1977:188). Grande parte da realidade que José Américo trabalhou em seu ensaio foi utilizada na construção de seus romances, tanto através de estudos bibliográficos como também de impressões colhidas nas viagens feitas em função da vida pública:

Deixou a Faculdade em 1908, com o diploma de bacharel em Direito, um bigode que não era lá grande coisa e uns ares pouco amigos. Foi nomeado promotor público em Sousa, no alto sertão paraibano, e para lá se botou. De Campina Grande em diante, a viagem teria de ser

cavalgada. Mas fez da provação um embevecido encontro com a paisagem agreste, tão diferente de seus mundos de várzea, de seiva palpitante, cheirando a húmus, de verdes abertos e céus pacíficos. Ao passo dos animais, foi recolhendo impressões tão vivas que muitos anos depois estariam, fiéis como documento humano e como vida, nas páginas do livro que iniciou o romance brasileiro, *A bagaceira*(...) (BATISTA, 1977:256)

Assim, *A Paraíba e seus Problemas* foi o cerne dos romances quando tentou utilizar a ficção – “Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem aparência de mentira (BG:02)” – como veículo mais abrangente na transmissão de suas idéias:

No *A bagaceira* o autor dá-nos em plano diferente, é claro, o drama dessa vida da cuja história já vem no *A Paraíba e seus Problemas*. O sociólogo precedeu o romancista. Há fatos excitantes demais para não extravasarem do domínio das idéias lógicas para o da ficção, para não moverem mais a imaginação que o raciocínio. Os fatos da vida sertaneja são desse calibre. Terra, homem, plantas, animais, tudo parece com uma cor diferente, e de formas agrestes, que metem a um tempo, admiração e medo. (MONTENEGRO, 1977:159)

Desta maneira, a obra de José Américo ganha uma legitimação que reúne a visão da ciência com elementos biográficos da vida infantil, e é posicionada ainda no contexto social de um elitismo regional. Neste sentido, a importância do livro sobre a Paraíba é tão relevante que podemos perceber certos trechos, muito próximos literalmente do que encontraremos em *A bagaceira*. Primeiramente selecionamos algumas passagens que se referem ao espaço do “brejo”:

Registraram-se atentados de escravos contra os senhores, mas, apesar da violência exercida por muitos proprietários. Ao revés, está sempre disposto, como instrumento cego, até o mandato contra os seus iguais (p. 545).

É extraordinária a soma de energia mal remunerada, que a agricultura primitiva exige desse pária despercebido de todas as reivindicações proletárias, para quem a conquista da redução das horas de trabalho ainda não soou (p. 544).

O termo brejeiro é cruelmente pejorativo para os sertanejos, como sinônimo de falho e poltrão. (ALMEIDA, 1937: 545)

Posteriormente ele aborda o espaço do sertão, onde já percebemos uma clara inclinação do autor a favor desse espaço:

O sertanejo é um lutador. Blindado de uma coragem serena, não se teme da própria natureza hostil que o envolve, de quando em quando, num círculo de fogo(...)(p. 547).

Esse excesso de força choca-se, não raro, em cruentos conflitos. Cultiva-se o ódio tradicional e a defesa da honra e da propriedade tem arrancos tenebrosos (p. 548)

É em regra um homem de bem. Caráter formado nos moldes da família patriarcal, tem o culto das virtudes antigas. (ALMEIDA, 1937:550)

Desta forma, José Américo de Almeida utiliza o cronotopo científico como fundamentação para o cronotopo biográfico, contextualizando os dois em uma junção literária de cronotopos do romance regionalista. Eventualmente, esta interpretação pode explicar a curiosa contradição do “idílico” no seu romance. Enquanto os resultados científicos apontam para problemas cuja solução é impossível de serem resolvidos dentro da antiga estrutura social, o cronotopo afasta exotopicamente o autor da sua criação, e a revivência da infância e da juventude cria um laço identitário profundo exatamente com o mesmo espaço, aproximando as duas esferas opostas.

Observamos esta relação em forma diferente, mas também semelhante, no romance de Rachel de Queiroz. Nascida na cidade de Fortaleza, Rachel de Queiroz teve sua vida dividida entre uma cidadezinha no sertão do Ceará e as grandes cidades (Fortaleza, Rio de Janeiro). O romance *O quinze* carrega pontos comuns à sua biografia, porém bem menos visíveis que os de José Américo. A relação da autora com o sertão teve início desde muito cedo:

Todos os anos, no inverno, a família voltava para o sertão. Por isso as lembranças de infância estão quase todas ligadas à fazenda Junco – o casarão, o açude, os passeios a cavalo, as figuras dos vaqueiros e moradores. (RENARD, 1970:322)

A ambientação de seu romance transita exatamente nesta forma de viagem pessoal, sempre entre o sertão e Fortaleza. Como ela mesma afirma, a construção de seus romances está parcialmente ligada as suas experiências da infância, como também ao seu conhecimento da memória popular da seca transmitida através de estórias contadas pelos sertanejos, o que ela chama de “memória da seca”:

Eu nasci no final de 10, quer dizer, ainda tinha quatro anos na seca de 1915. Mas me lembrava de muita coisa, principalmente de quando ia a Fortaleza com minhas tias aos chamados “campos de concentração”, que naquela época não tinha, é claro, o sentido que adquiriu depois do nazismo; eram terrenos fechados debaixo de uma mata de cajueiro onde se recolhiam as famílias vitimadas pela seca para receber socorro, comida, roupa. Fiquei com aquilo gravado na cabeça; além do mais, há evidentemente no sertão relatos contínuos da tragédia das secas. Existe no Nordeste uma memória da seca; ela é, de fato, a presença mais constante. (QUEIROZ, 1997:22)

Ao contrário de José Américo de Almeida, Rachel dispõe já na infância de uma distância maior do seu objeto literário. Isto se reflete também na sua atuação política que, depois de um breve período ativista, é de caráter mais crítico do que construtivo.

Neste sentido, podemos ver na personagem de Conceição alguns pontos comuns com a vida da autora, mas também um distanciamento interno. Como Conceição, Rachel atuava como professora na cidade de Fortaleza, principalmente no ano da publicação do romance *O quinze* quando “era professora da Escola Normal (onde lecionou por oito meses)...” (RENARD 1970:322). Outra ligação de proximidade é a relação de ambas com os ideais socialistas. Raquel de Queiroz, até 1932, foi membro do Partido Comunista, defendendo o ideário socialista para a sociedade nordestina (QUEIROZ, 1997:11), assim como a personagem Conceição em suas leituras socialistas:

Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente nessas leituras é que lhe saíam as piores das tais idéias, estranhas e absurdas à avó. (QZ:31)

Mas estas experiências sociais permitem à escritora uma exotopia mais forte e menos envolvida do que a de José Américo, como a reflexão através da leitura e da atividade política representa um distanciamento, um hiato entre a vida cotidiana e a vida refletida na obra. Por isso, *O Quinze* aparece também com um ambiente mais íntimo dentro do romance. Isto devido ao fato que, como peça de

arte, o romance é mais acabado (fechado, delimitado) e menos engajado do que *A bagaceira* e, desta forma, mais estético.

Por isso o envolvimento social e político e a biografia pessoal exercem uma influência maior no romance de José Américo, cuja romantização desenvolvimentista revela claramente um romance menos acabado, menos artístico. Seu objetivo é iniciar uma discussão e um diálogo sobre a região e seus moradores num contexto maior, seja este nacional, socialista, democrático ou desenvolvimentista, mas em qualquer caso político. Assim, justifica-se todo o estudo sociológico das realidades do sertão e do brejo, que pretende não somente ser um documento que descreve e aponta os problemas, mas que também apresenta soluções.

Já em *O quinze* podemos perceber o maior afastamento da autora do seu texto. As experiências que teve na grande seca de 1915 remetem-se a uma época remota, quando era muito pequena. Rachel fundamenta sua estória na “memória da seca”, esta já transmitida em outras formas de comunicação e expressão. Por isso, embora existam certas semelhanças entre a estória de Conceição e da autora, esta personagem expressa as suas idéias como individualistas e até feministas (contra a sociedade machista). Porém, a posição da autora quanto a esse movimento é bem contrária: “Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso tomei providências para não servir de estandarte para ele.” (QUEIROZ, 1997:26). Conseqüentemente, podemos tirar a conclusão que a intimidade das figuras na procura do papel social se deve a um distanciamento artístico e exatamente isto torna o romance mais convincente do que a discussão aberta que encontramos entre o leitor e *A bagaceira*.

3.4. ESPAÇOS DA CRÍTICA

A crítica literária é um sistema de legitimação importante para o regionalismo literário. Ela avalia a coerência ou não das interligações legitimadoras da região, investigando as personagens e também as relações entre o autor e romance.

Quando publicado em 1929, o romance de José Américo foi recebido com entusiasmo pela crítica da época que ressaltaram suas principais características. Primeiramente, foi destacada a linguagem utilizada no texto:

A bagaceira – é de agora em diante o livro clássico da literatura do norte porque alia a perfeição dos seus temas a correlação da linguagem sem dano para o idioma nacional. (RIBEIRO, 1977:38)

Unindo no texto uma linguagem local com a linguagem erudita, revela novas possibilidades para o romance. Serve a finalidade dentro do movimento regionalista para unir a região:

O fato é que este livro realiza em grande parte a síntese brasileira da paisagem e da raça, numa língua que tanto tem de culta quanto de bárbara nos seus modismos e nos seus primores(...) (CHIACCHIO, 1977:71)

A linguagem também é – além de unir dois mundos diferentes em um só livro – essencial ao tratamento do tema das personagens, neste caso os retirantes e sua paisagem:

A originalidade estilística de A bagaceira estará, principalmente, na coexistência de duas linguagens: a do autor e a dos personagens. A do autor culta, colorida, musical, dando acolhimento a palavras eruditas, a polissílabos sonoros, e, mesmo a construções clássicas. Tudo isso sem sacrificar o regionalismo, a que chamaríamos essencial, imposição que é do tema e do ambiente. (PROENÇA, 1980:LVII)

Mostra-se claramente nestas anotações de PROENÇA a função da obra literária como moldura integradora entre autor e personagens, mas também entre leitor e personagens. O uso regionalizante da língua é ainda um sinal pré-

moderno, e parte da idéia de Johann Herder que afirma a existência de uma ligação direta entre língua, pessoas e região. O uso livre da língua, entretanto, contrasta com esta visão fazendo parte do modernismo e dando um sinal da individualização tanto do sujeito como da língua. Isto se percebe claramente nos estilos da modernidade, principalmente no simbolismo (MALLARMÉE, BAUDELAIRE, RILKE) e no modernismo (ELIOT, JOYCE, PROUST etc.). Assim, podemos avaliar o romance regionalista como sendo construído através de uma técnica estética conservadora, espacializando a região num sentido positivista.

Serve a este fim também outro ponto destacado pela crítica que são os apelos aos sentidos do leitor em que se sintetiza e sinestesia o mundo descrito, através de associações corporais que visualizam e literalizam um mundo cheio de cheiros e sons:

Romance de gente simples, sem complexidades psicológicas – exceto Lúcio, a quem a escola superior dissociaria do meio(...) - A bagaceira é um romance sensorial(...) O mundo exterior chega aos homens, através dos sentidos, sem metamorfoses intelectuais, sem recurso à imagística abstrata. (PROENÇA, 1980:XXI)

A diferenciação entre a “simplicidade corporal” (Bakhtin com certeza contraria esta visão do folclórico), permitindo apenas instintos, e a “sofisticação emocional”, coloca as personagens dos retirantes num drama coletivo, enquanto os representantes da classe média e da elite apresentam um aspecto individual:

Nem apenas um romance social; nem apenas um romance de instintos, embora exagerando um pouco esta face em prejuízo daquela. Ambas as coisas, ao mesmo tempo, e ambas com tal originalidade, tal firmeza de traço, tal angústia de sentimentos profundos, bárbaros, primitivos, e ao mesmo tempo tal requinte de psicologia em recolher a cada passo gotas de verdade profunda(...) (ATHAYDE, 1930:LXVIII)

Por isso, quando a crítica elogia a profundidade e a realidade emocional refere-se apenas à profundidade do autor e não necessariamente à profundidade dos retirantes. Apesar de estas personagens estarem solidamente construídas, aparecem apenas através de experiências emocionais e sensíveis desenvolvidas pelo autor. Não se permite, aqui, uma vivência direta por causa do afastamento

social entre autor e personagens. Assim, para as personagens, a emocionalidade situa-se como uma ficção exotópica e apenas é moldurada pela estética do autor:

É pois, na obra do historiador e do cientista que estão as pedras angulares desta construção artística. Esta é a configuração estética de um mundo já perfeitamente observado e meditado, do qual se pode dizer que a beleza e o sofrimento acabaram por transformar a observação e a meditação em chama de amor e de poesia. (FIGUEIREDO, 1977:40)

Outro ponto de crítica é a técnica estética (do fechamento). Para alguns críticos, o regionalismo estético de José Américo aponta certo exagero nos aspectos da linguagem, nas extensas descrições da paisagem, e nos seus aforismos. Por isso eles temem a diminuição da dramaticidade na trama, pensando que o cenário torna-se excessivo através da densidade estética:

Há coisa demais no texto, o que acaba por distrair o leitor do flagelo. A solução pende para o compromisso. (ARÉAS, 1997: 90)

Todavia, imaginamos que a barroquização do cenário espacial (veja MAFFESOLI, 1999) eventualmente acontece em função de uma estratégia estética que, apesar de não combinar com a “seca” (também a seca lingüística) da região nordestina, combina muito bem com a cultura popular que apresenta fortes traços barrocos. Por isso, a espacialidade barroca deveria fazer parte da imagem regional, um fato que os críticos modernistas não perceberam.

Outros críticos observam também a vaga noção da temporalidade, pois a estória se passa entre os anos de 1898 a 1915, mas não se percebe esta longa seqüência temporal dentro da narrativa:

Só noto um defeito sério, além de certa parcialidade no realismo dos sentidos: a falta de impressão de “tempo”. O livro se passa entre 1898 e 1915, os dois períodos da seca. E, no entanto, não se sente bem a passagem do tempo. Talvez que a narrativa pedisse mais um volume. Como teve de fazer Proust para colocar o leitor no tempo vivo. (ATHAYDE, 1930:LXXV)

É importante neste momento uma investigação mais profunda do cronotopo apresentado. Como as “catástrofes” sempre se repetem regularmente, a questão

de um tempo histórico contínuo é relegada a um segundo plano. Mostra-se que a crítica literária da época, muitas vezes, não entendia o valor estético na construção do cronotopo de *A bagaceira*, e em vez disso solicitava uma literatura convencional de elite, modernista no seu estilo e dramática na sua trama. A estas visões, contudo, opõe-se José Américo claramente representando um “outro Nordeste”, onde o conflito entre coletividade histórica e a individualização moderna é tematizado.

Ao contrário da repercussão imediata de *A bagaceira*, o lançamento de *O quinze* foi praticamente ignorado pela crítica cearense, e encontrou somente a simpatia de amigos da escritora. Deve-se ao Sul os primeiros gestos apontando a importância desse livro como documento sociológico. Esses críticos eram Augusto Frederico Schmidt no Rio de Janeiro, e em São Paulo Artur Mota e Mário de Andrade, que elogiaram amplamente o livro. Graças a estes, a escritora recebeu o prêmio Graça Aranha, em 1931, no Rio de Janeiro (RENARD, 1970:322).

A crítica percebeu em *O quinze* um livro que apesar de retratar a realidade social de uma determinada região, ultrapassava o simples estereótipo das classes sociais, apontando uma maior complexidade nessa relação:

O quinze é uma obra profundamente amarga. Bastaria as odisséias da família de Chico Bento para marcar o romance com as cores da desgraça.

Assim é que, por não ser uma “romance social”, *O quinze* é o mais notável, senão o único verdadeiro romance social brasileiro – porque as classes não existem em fórmulas sublinhadas pelo romancista, mas no irremediável das coisas, na espontaneidade dos próprios fatos, quer eles sejam exteriores ou interiores, que se passem à escala dos grupos ou à de cada indivíduo. (MONTEIRO 1973:18)

Esse nativismo realista, que não tardará a dominar a novelística quase como sua segunda natureza, embora de conteúdo regional, ultrapassa já em *O quinze* o simples romance de costumes porque aciona a matéria social em todas as suas conseqüências. (FILHO, 1973:13)

A revolução que o romance provocou não se deu somente no tratamento da realidade social, como também na linguagem econômica, seca, onde os diálogos das personagens aproximam-se da oralidade do povo, imaginada pela elite.

As constantes literárias – com linhas decisivas na linguagem direta, no episódio curto, na personalidade da personagem, na descrição enxuta... (FILHO, 1965:13)

A linguagem fresca e corrente, onde não se nota o mínimo exagero de caboclisto, linguagem otimamente resolvida que não fere aos ouvidos, que não irrita, como acontece nos livros regionais, em que há sempre um tom de falsidade e de coisa estudada. (SCHMIDT, 1930:08)

Por isso, a linguagem produz um ambiente moderno, de personagens perdidas, até afastadas das suas raízes barrocas e exageradas. A seca representa muito mais do que um ambiente geográfico e paisagístico, ela apresenta um reducionismo moderno de pessoas que perderam sua referência barroca e simbólica.

Rachel de Queiroz não mostra preocupação com uma análise social das personagens. Assim, a crítica vê no romance uma proximidade com o formato de um documentário, somente demonstrando a realidade do drama da seca sem tentar apontar culpados ou inocentes, nem interpretar esta situação dentro de um esquema de classes:

Constata ela apenas a realidade, sem procurar concluir coisa nenhuma, de uma singela frescura que não deixa de comover o leitor. Não reclama nenhuma providência contra a seca, pois seu livro nada tem de caráter panfletário. (SCHMIDT, 1930:08)

É o documentário nordestino, enxuto e realista, nascendo para espelhar uma região de sofrimentos. (FILHO, 1965:11)

O distanciamento político permite revelar as emoções e intelectualidades que se escondem atrás destas estruturas. A densidade que o romance ganha resulta exatamente do distanciamento da questão política.

Assim, é possível entender quase como uma revolução em *O quinze* que uma personagem feminina não apareça somente como adereço, mas como personagem principal, indispensável à estória:

É através da personagem feminina que a romancista, atingindo a órbita social, penetrando em aspectos do problema nordestino, encontra o

teatro como veículo de auscultação(..) é a mulher que aciona a ficção como vida e humanidade. (FILHO, 1965:13-14)

Não é por acaso que esta individualização (moderna) é acompanhada por uma outra linguagem, como bem aponta a crítica. Enquanto José Américo buscou as raízes folclóricas da cultura popular, Rachel de Queiroz procurou as fontes de uma individualidade através da exotopia da sua figura principal. Neste sentido, abre-se estilisticamente, para Rachel, um espaço de oposição ao barroco, quando não usa palavras escritas, mas silêncios e reticências como ambientação:

Ao passarmos para *O quinze* observamos imediatamente a mudança do tom, que perde a ênfase, de construção. Trata-se de algum modo de um texto em suspensão, como diz Conceição num certo momento, perdida em dúvidas: 'Afinal... Mas sei lá!...' (ARÉAS, 1997:90)

Os dois romances receberam inúmeros elogios da crítica sendo apontada em ambos uma revolução da linguagem. Primeiramente *A bagaceira* porque, como diria Guimarães Rosa, abriu as portas para o romance moderno brasileiro (ROSA, 1977:341). E *O quinze* que inseriu tanto a mulher como personagem principal, como também uma linguagem concisa, sem adjetivos, que posteriormente iria consagrar o autor Graciliano Ramos no romance *Vidas Secas*.

Assim, os críticos literários na sua posição de exotopia perceberam bem que, através dos romances regionalistas, surgiu algo completamente novo dentro da literatura brasileira. Isto se exprime de um lado na focalização do folclore e na sociabilidade regional, dando mais visibilidade às grandes massas despercebidas do povo, e de outro mostrando o desafio da individualização moderna do indivíduo que – através de um processo de distanciamento – se afasta deste folclore e começa reconstruir o local com outros olhos. Pode-se dizer que isto é também uma questão absolutamente geográfica, onde a região cultural, mais generalizante, relaciona-se com o “povo”, enquanto o lugar define-se como um processo individualizante.

4. A CONSTRUÇÃO ESPACIAL DOS ROMANCES

Até agora, a nossa pesquisa geográfica investigou a construção dos dois romances através das relações de exotopia, ou seja do distanciamento geográfico para com o seu objeto: a exotopia interna do herói (personagem principal) diante da realidade interna dentro do romance, a exotopia biográfica do autor diante da situação social descrita, a exotopia científica e ética diante da literatura e a exotopia do crítico frente ao autor e à obra em conjunto.

Em seguida, nossa direção será compreender a construção espacial do romance, a sua geografia interna. Para isto diferenciaremos várias esferas espaciais: a ambientação da paisagem e de outros cenários, a intrusão de elementos do discurso político e social, a língua como mediador da representação do ambiente e o cronotopo como uma categoria espaço-temporal que define a alteridade da realidade representada.

4.1. A PAISAGEM COMO AMBIENTAÇÃO

A paisagem é um elemento central na ambientação das personagens do espaço romanesco. No romance *A bagaceira* a paisagem muitas vezes coincide com a percepção expressa pelas personagens. Estas percebem sua caracterização natural e elementar, além do plano visível e também por outros sentidos, como os cheiros e os sons, e assim apreendem o espaço dentro da obra. A ambientação é, assim, uma exotopia criada a partir das figuras romanescas.

Primeiro, a paisagem representa uma perspectiva do próprio autor. Assim, já nos aforismos antes de iniciar o romance, Almeida destaca o valor da paisagem:

Um romance brasileiro sem paisagem seria como Eva expulsa do paraíso. O ponto é suprimir os lugares comuns. (BG:02)

E continua assinalando que a necessidade da paisagem dentro texto ultrapassa a mera concepção de uma descrição naturalista:

O naturalismo foi uma bisbilhotice de tropeiros. Ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não vêem. (BG:01)

No espaço interno das interações do romance, percebemos essa perspectiva entre as personagens e as suas relações com a paisagem.

Por exemplo, para o senhor de engenho Dagoberto, a paisagem passa geralmente quase despercebida; por falta de sensibilidade, o seu espírito se fecha ao seu redor. Porém, como prenúncio do futuro amor por Soledade em determinado dia, o olhar do senhor de engenho começa a perceber a beleza na natureza em volta:

Nessa manhã luminosa a mata resplandescia com uma orgia de desabrocho em sua pompa auriverde.
Sem a percepção da paisagem, com a sensibilidade obtusa e entorpecida aos primores da natureza, Dagoberto inquietava-se pela primeira vez, perante o ouro que frondejava. Parecia-lhe que o tinha baixado sobre a selva fulva. (BG:08)

Portanto, a paisagem torna-se uma expressão pessoal do senhor de engenho como também revela suas emoções. Observa-se a transformação de uma perspectiva naturalista, criticada por Almeida, para uma visão mais emocional da paisagem.

Igualmente para o jovem Lúcio a paisagem é percebida do interior, mas no seu caso trata-se de uma perspectiva mais conflituosa. Ele usa a paisagem para aproximar-se da natureza através de sua visão idealizada; neste sentido a paisagem reveste-se de humanidade:

Nessa contemplação excitada, espiritualizava as formas mais grosseiras da natureza arbitrária.
Mas, ao cabo, já não se comprazia com o recesso acolhedor.
Procurava uma impressão que lhe pacificasse o espírito e a selva bruta dava-lhe a idéia de um conflito. Árvores deitadas sobre árvores. Deformidades de corpos humanos. Plantas corcundas com as copas no chão. Cipós enforcando troncos veneráveis. (BG:11)

No mesmo contexto, a paisagem constrói também relações emotivas entre as personagens. Assim, as emoções entre Lúcio e Soledade se transmitem através da paisagem, com as personagens absorvendo em suas ações traços da natureza. Por exemplo, quando o jovem revela seu amor por Soledade:

Lúcio acolheu-a com um sorriso só nos lábios e continuou a ler. Então ela sentou-se no cajueiro ao seu lado. E ele começou a ficar como os cajus, amarelo e encarnado, mudando de cor. Todo contrafeito, parecia rezear ser surpreendido nesse convívio suspeito. (BG:29)

Fica claro que este “paisagismo emocional” ultrapassa a situação da visão e torna-se sinestésica; assim, os sentidos do jovem apreendem em Soledade os perfumes próprios das flores do pomar, e até por um momento a paisagem desterritorializa-se de outras características e reterritorializa-se somente através de cheiros:

O pomar desmanchara-se em aromas. Principalmente as jaqueiras carregadas. Havia plantas que cheiravam até as raízes... A brisa parecia o perfume agitado. Havia perfume espalhado no ar como um incensório invisível. A própria orvalhada eram gotas de perfume em vidrinhos de arco-íris. Perfume em blocos de resina... Soledade estava toda impregnada dessa natureza odorante. A emanção violenta ungiu-lhe a carne molhada. Cheirava como se toda a floração se tivesse entornado nela, como se estivesse florindo em suas graças sexuais. O odor infiltrava-se-lhe até nos olhos verdes...(BG:31)

Observa-se que, neste momento, a paisagem do romance regionalista se funda em uma cumplicidade com o relacionamento das personagens, e desta maneira também Soledade encontra em suas imagens signos para confirmar a sua paixão:

Reparando nos cipós reentrantes enroscados num tronco velho, vingando a copa inflexa, cingindo a ramaria asfixiada, Soledade cobiçava essa dominação desigual. E, vendo as orquídeas nas árvores rijas, tinha vontade de concitar Lúcio a um amor mais franco. (BG:64)

Quando Lúcio e Soledade discutem questões do futuro, como um lar, a construção espacial através da paisagem torna-se tema das conversas. Lúcio

tenta conscientizar a moça da importância do lar e, por isso, evoca a natureza; em resposta Soledade também se utiliza do mesmo recurso:

E ele esforçava-se por persuadi-la sobre a consciência do lar. Mostrava-lhe o jenipapeiro sobrecarregado, sem uma folha:

-Olha, aquilo é como mãe de família: despe-se de todos os ornatos, renuncia a todas as vaidades, para ficar só com os seus frutos.

Ela redargüia:

-Eu não vou nisso. A gente deve ser como o pau-d'arco, que fica sem uma folha pra se cobrir todo de flores. (BG:71-72)

A implicação da paisagem na construção das personagens também fica clara quando Lúcio definitivamente perde o amor de Soledade para seu pai e, conseqüentemente, muda a sua relação para com a paisagem. Assim, a natureza que até este momento era um recurso emocional, e que se afirmava como ambiente de expressões de amor, agora se insere como projeto de alteração desta emotividade, através da transformação do engenho Marzagão pelo jovem Lúcio. Deste modo, o seu idealismo social quer construir uma paisagem que represente seus ideais, onde a beleza brotasse da vontade que o homem impõe sobre a natureza:

Só pelo nome se reconhecia o Marzagão.

Em vez da monotonia da rotina, vibrava o barulho do progresso mecânico. O silvo das máquinas abafava o grito das cigarras.

Desaparecera o borrão das queimadas na verdura perene. A capoeira imprestável dera lugar à opulência dos campos cultivados – não com a cana tamanhinha, mas de touceiras que se inclinavam, como se estivessem nadando nos maroiços da folhagem ondeada. Não se viam as choças cobertas de palha seca que imprimiam ao sítio um tom de natureza morta. Casitas caiadas exibiam nos telhados vermelhos a cor da lareira acesa da fartura (BG:131).

Ele modificava o antigo panteísmo. Criava a beleza útil. Só achava encanto na paisagem das grandes culturas. A natureza bruta era infecunda e inestésica.

E sentia o grito da terra associada ao homem com toda a sua virgindade. (BG:133)

Esta reorganização do espaço pela racionalidade retira do ambiente também a emocionalidade. Cria uma outra compreensão do espaço, agora como espaço produtivo, justo, de utilidade. Assim, a paisagem é mais uma projeção

geográfica das personagens do que verdadeiramente um elemento analítico de uma região.

Porém, neste romance não temos somente a paisagem da “bagaceira”, mas também, como paisagem de contraste ao brejo, o sertão. Podemos percebê-lo principalmente aos olhos de Vicente, pai de Soledade. É um sertão que de início aparece como espaço da saudade, do passado, pois o retirante, distante de seu lugar, só pode evocá-lo em sua memória:

Valentim visionou o Bondó revertido à fartura do inverno. Imaginou o rio escapando-se no arremesso transitório. No sertão tudo era livre: não se prendiam nem os caudais nas barragens. Mas só as águas não voltavam... (BG:92)

Esta imagem é a projeção de uma não-paisagem, de um espaço de liberdade e de sofrimento regido por forças além da vontade humana. Assim, neste passado distanciado, o longínquo temporal não foi somente feito de imagens belas, mas também revela muita dor e sofrimento impressos na corporalidade das personagens, resultado dos eternos ciclos da seca:

Acabo disso, essa e que foi a seca grande: de primeiro, o rebentão era por fora; esse aí que fui eu. Porque a gente também seca por dentro. Seca, fica tudo mirrado – o espírito, a coragem(...)
- Quanto mais a alma seca, mais elas correm, como se não viessem da alma. É dor que se espreme até a última gota. (BG:23)

Na memória, essas estórias de dor transmutam-se em palavras, transformando o sentimento em paisagens poéticas:

A flora desfalecida.
Durante um ano a fio, uma gota d'água que fosse não refrescara a queimadura dos campos.
Depois não se via um pássaro: só voavam muito alto as folhas secas.
Bem. Um passarinho estava sob a última folha da umburana, como debaixo de um guarda-sol. Caiu a folha e o passarinho abriu o bico e também caiu, com as asas abertas. (BG:24)

A dor revela desta maneira o mito do sertanejo perpetuando a ligação do homem com o sertão. Trazendo a tona o que já havia dito Euclides da Cunha: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1963:101), uma pessoa que

quando em um lugar estranho se encoraja a continuar sobrevivendo, somente pensando em voltar para o seu sertão:

- Não interrompendo... Como é que se tem saudade dessa terra infernal?
 - Moço, sertanejo não se adoma no brejo. O sertão é pra nós como homem malvado pra mulher: quanto mais maltrata, mais se quer bem. Aperreia, bota pra fora e, na primeira fuga, se volta em cima dos pés. E levantando-se para fechar a porta:
 - E foi a seca que me deu coragem. Porque saber sofrer, moço, isso é que é ter coragem. (BG:27)

Em contraste com o brejo, onde a paisagem é a projeção dos sentimentos de indivíduos, o sertão projeta-se coletivamente nos sentimentos dos sertanejos, naturaliza-os. A sua ambientação imprime-se, de forma anônima, nas suas almas, onde emoção e impressão aparecem em conjunto.

A escassez da seca tem também seu par oposto, que é o inverno. Quando as chuvas dão seu ar de graça, transmutam a paisagem árida e cinza, em um tapete verde:

O sertão tinha um cheiro de milagre. A natureza imperecível ostentava, de extremo a extremo, uma beleza moça. Tinha morrido só pelo gosto de renascer mais bonita.
 Reflorescia o deserto arrelvado nesse surto miraculoso de seiva explosiva. Revivia a flora, frondeava a caatinga, de supetão na paisagem nova em folha. Cada árvore tinha um vestido novo para a festa da ressurreição.
 Como que as pedras rebentavam a folhagem. As trepadeiras subiam, enroscavam-se pelos anfractos e faziam com que a rocha nua florisse. (BG:116)

Nesta forma, a paisagem se exterioriza em uma geografia de sentidos. Assim, podemos verificar o conjunto das imagens e dos cheiros, porém há ainda um terceiro sentido evocado pelas palavras, os sons:

Chá...tchá...chá...tchá.
 Era um pássaro madrugador que anunciava a antemanhã, primeiro que o galo de campina, que toda a orquestração de matinas. Um xexéu desgracioso, cor das barreiras enferrujadas, a que os escravos davam caça, a bodoque, nos dias de folga, porque – regulador que não se atrasa – lhes marcava, pontualmente, o início das tarefas diárias. (BG:16)

São sons de pássaros, insetos, galinhas:

As cigarras aplaudiam a fulguração triunfal.
Começavam cacarejando – co-có – com um choco miúdo.
Rechinhou um grito a esmo. Outro. Mais outro. E pegou o desafio sonoro. Havia troncos crespos de cigarras cantadeiras. (Quem duvidar é só ir ver na serra).
As macabras prediletas tinham cigarras como espinhos. (BG:70)

E as forças da natureza também se integram nessa sinfonia sonora, através do vento:

Vinha da mata vizinha um rumor de crepúsculo brasileiro.
O vento, como um bocejo de sono, transportava o barulho indistinto. E sons miúdos concertavam-se num apito agudo, de mil fôlegos; muitas vezes zumbiam num só grito.
Essa era a afinação da noite. (BG:93)

São as onomatopéias, a criar os sons da natureza pelas palavras.

A ambientação das personagens em *A bagaceira*, tanto em sua sociabilidade como em sua individualidade, é resultado de uma relação entre o interior e o exterior dessas pessoas. Assim, constrói-se um vai e vem de projeções materiais-ideais como elemento característico deste romance regional que descreve mais uma situação emotiva do que social, generalizando e posicionando o indivíduo nordestino no seu ambiente. Fica claro que para um autor pertencente a elite como Almeida existe uma diferença entre as figuras de origem ou imaginação burguesa, como Dagoberto e Lúcio e até a associada Soledade com o seu individualismo permanente, e a sociabilidade sertaneja dos trabalhadores que vivem submetidos a um geodeterminismo sazonal definido pela seca e chuva.

No romance *O quinze*, a paisagem assume um papel diferente. Primeiro, ela não aparece com tanta freqüência em descrições detalhadas, mas apresenta-se também como um lugar de natureza em seus aspectos mais expressivos:

Novamente a cavalo no pedrês, Vicente marchava através da estrada vermelha e pedregosa, orlada pela galharia negra na caatinga morta. Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho. Lagartixas davam carreirinha intermitentes por cima das folhas secas do chão que estalavam como papel queimado.

O céu transparente que doía, vibrava, tremendo feito uma gaze repuxada.

Vicente sentia por toda parte uma impressão ressequida de calor e aspereza. Verde, na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapo à devastação da rama; mas em geral as pobres árvores apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas.

E o chão, que em outro tempo a sombra cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade ainda mais se acentuava pelos espinhos. (QZ:33-34)

Nesta descrição, a paisagem do sertão aparece adjetivada em um sentido negativo, quer mostrar toda secura de um cenário. Em comparação com a obra de Almeida, a descrição apresenta-se muito mais objetiva e sem relação direta com as personagens que atuam nela.

Em outro trecho, percebemos os efeitos diretos da paisagem e como eles são impressos no modo de vida do sertanejo:

Encostado a uma jurema seca, defronte ao juazeiro que a foice dos cabras ia pouco a pouco mutilando, Vicente dirigia a distribuição de rama ao gado. Reses magras, com grandes ossos agudos furando o couro das ancas, devoravam confiadamente os rebentões que a ponta dos terçados espalhavam pelo chão. (QZ:31)

Parecia, entretanto, que o sol trazia dissolvido na sua luz algum veneno misterioso que vencia os cuidados mais pacientes, ressequia fresca das irrigações, esterilizava o poder nutritivo do caroço, com tanto custo obtido.

As reses secavam como se um parasita interior lhes absorvesse o sangue e lhes devorasse os músculos, deixando apenas a dura armação dos ossos sob o disfarce miserável do couro puído e sujo. (QZ:113)

Nestas descrições, sempre descrevem as interações diretas entre os atores e o próprio gado com a paisagem. O gado transporta em seus corpos as marcas da seca, deixando a mostra os ossos. Mas não é somente nos animais que a paisagem deixa marcas. Vicente também em seu corpo carrega os sinais de filho do sertão:

Sacudido pela estrada larga do quartau, seguiu rápido, o peito entreaberto na blusa, todo vermelho e tostado do sol, que lá no céu, sozinho, rutilante, espalhava sobre a terra cinzenta e seca uma luz que era quase como fogo. (QZ:33)

Deste modo, o vaqueiro também é a representação do sertão para as personagens, e sua presença evoca a saudade naqueles que retiraram e somente aguardam a chuva para voltar:

Dona Inácia abriu a banda da porta com a pressa afetuosa de quem abre os braços para alguém muito querido:
 - Você, Vicente ! Por aqui meu filho!
 Era um pedaço do sertão que lhe vinha com aquele moço tostado pelo sol de Quixadá... (QZ:78)

O vaqueiro não é somente um signo de interação com a paisagem, mas também é percebido além dessa condição. Conceição, a moça da cidade (seu grande amor) sente-se atraída pela sua aparência exótica, que esbanja vitalidade e força:

Conceição, calada, olhava o primo. Estava mais bonito. Ficava-lhe bem, a roupa cáqui; muito vermelho, queimado de sol, os traços afinados pela labuta desesperada, as pernas fortes cruzadas, as mãos pousadas no joelho, falava lentamente com seu modo calmo de gigante manso.
 Era o mesmo homem do sertão, de beleza sadia e agreste, tostado de sol, respirando energia e saúde... (QZ:81)

Vicente apresenta-se no romance tão mesclado com a paisagem que podemos nos perguntar onde termina o sertão e começa a personagem de Vicente. Uma relação tão próxima também pode carregar certas rixas, onde mesmo o mais forte sente vontade de ir embora, retirar-se desse espaço que é tão amado e muitas vezes também tão ingrato, principalmente quando se pensa em formar uma família:

No entanto agora Conceição estava bem longe.
 Separava-os a agressiva miséria de um ano de seca; era preciso lutar tanto, e tanto esperar para ter alguma coisa de estável a lhe oferecer!
 Teve um desejo súbito de emigrar, de fugir, de viver numa terra melhor, onde a vida fosse mais fácil e os desejos não custassem sangue. (QZ:58)

Também para Chico Bento e sua família, retirantes na pobreza, a paisagem amplifica-se em seu aspecto de escassez, quando percorrem este espaço, onde

uma única árvore isolada, com seus resquícios de folhas, quebrava a monotonia cromática do sertão:

Em toda extensão de vista, nem uma outra árvore surgia. Só aquele velho juazeiro, devastado e espinhento, verdejava a copa hospitaleira na desolação cor de cinza da paisagem. (QZ:53)

Nessa desolação, a escassez se faz presente até nos sons dos pássaros, emitindo suas vozes na madrugada:

Era madrugada. Passarinhos desafinados, no pé de turco espinhento do terreiro, cantavam espaçadamente. A barra do dia foi avermelhando o céu. Os golinhas continuaram a cantar com mais força. (QZ:45)

Cruzar o sertão a pé com a família representava uma tarefa desumana, o que levava Chico Bento a viajar não somente para fugir sazonalmente da seca, mas também em busca de um lugar onde ela não pudesse mais encontrá-los:

A voz lenta cansada vibrava, erguia-se, parecia outra, abarcando projetos e ambições. E a imaginação esperançosa aplanava as estradas difíceis, esquecia saudades, fomes e angústias, penetrava na sombra verde do Amazonas, vencida a natureza bruta, dominava as feras e as visagens, fazia dele rico e vencedor. (QZ:44)

Além da vegetação, as pequenas povoações do caminho ofereciam para os retirantes uma mudança de paisagem e também uma possibilidade de conseguir o alimento para continuar a viagem:

Às vezes paravam num povoado, numa vila. Chico Bento, a custo, sujeitando-se às ocupações mais penosas, arranjava um cruzado, uma rapadura, algum litro de farinha. Mas isso de longe em longe. E se não fosse uma raiz de mucunã arrancada aqui e além, ou alguma batata-brava que a seca ensina a comer, teriam ficado todos pelo caminho, nessas estradas de barro ruivo, semeado de pedras, por onde trotavam trôpegos, se arrastando e gemendo. (QZ:71)

Nesta perspectiva, os retirantes procuram um rompimento com a antiga paisagem de interação. O migrante foge do sertão no intuito de conseguir algo melhor, porém do outro lado está a cidade, e esta também apresenta ainda uma

paisagem repleta dos signos da seca. O sertanejo sobrevive nos campos de concentração, cercado como o gado em um curral feito para gente:

No mesmo atordoamento chegaram a estação do Matadouro. E sem saber como, acharam-se empolgados pela onda que descia, e se viram levados através da praça de areia, e andaram por um calçamento pedregoso, e foram jogados a um curral de arame onde uma infinidade de gente se mexia, falando, gritando, acendendo fogo. (QZ;89)

Diante de tanta miséria e dor, seria de se esperar o ressentimento do sertanejo em relação a esse espaço, porém podemos perceber que o sertão vive também dentro da alma desse povo por mais maltratado que seja. E Chico Bento não escapa dessa situação quando está prestes a deixar o sertão e ir para São Paulo, sente saudade de sua terra:

Seria possível que fossem saudades daquela miséria, daquele horror? E a vista interior do vaqueiro, mostrou-lhe a imagem da casa abandonada, fechada e viúva, nas Aroeiras. (QZ:108)

Esta interioridade mostra, contudo, que a paisagem inicialmente não é uma projeção, ela torna-se assim depois do rompimento com o sertanejo, sobrevivendo na saudade. Neste momento temos uma relação menos emotiva e muito mais material do que no romance *A bagaceira*.

Como em *A bagaceira*, *O quinze* também mostra as transformações da paisagem através da chuva. As águas transformam a paisagem mais na sua utilidade para as reses do que verdadeiramente emocionando os habitantes:

Chuva fresca e alegre que tamborilava, cantando na velha telha, e corria nas biqueiras empoeiradas, e se embebia depressa no barro absorvente do terreiro !
Vicente, correndo ainda foi à sala de jantar, escancarou a janela que dava para o curral.
A chuva saraivada de flanco as reses magríssimas, que se encolhiam trêmulas, erguendo de olhos de assombrado espanto para o céu escuro.
E os pingos de água, batendo-lhes nos couros ressequidos, como que vazio interiormente, pareciam soar como um retumbo de tambores. (QZ:125)

O que antes era seco e cinza está agora repleto de verde. As águas dos açudes são cobertas de verde pela vegetação dos aguapés, o céu azul fica pintado com o verde dos periquitos e os insetos imitam a cor das folhas:

Lá diante, em plena estrada, o pasto de enramava, e uma pelúcia verde, verde e macia se estendia no chão até perder de vista.

A caatinga despontava toda em grelos verdes; pauis esverdeados, dum sujo cor de azinhavre líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiram, e boiavam os verdes círculos de aguapé, enchiam os barreiros que marginavam os caminhos.

Insetos cor de folha – esperanças – saltavam sobre a rama.

E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando.

O borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança. (QZ:133)

Saudade e esperança são os dois únicos aspectos emotivos neste conjunto, expressando que o sertanejo precisa de muita paciência, pois a paisagem ainda será por muitos meses uma mistura de imagens cobertas de verde convivendo com os fantasmas da seca, lembrando uma dura realidade:

Mas a triste realidade duramente ainda recordava a seca...

Reses famintas, esqueléticas, magoavam o focinho no chão áspero, que o mato ainda tão curto mal cobria, procurando em vão apanhar nos dentes os brotos pequeninos...

Carecia esperar que o feijão grelasse, enramasse, florasse, que o milho abrisse as palmas, estendesse o pendão, bonecasse, e lentamente endurecesse o caroço; e que ainda por muitos meses a mandioca aprofundasse na terra as raízes negras...

Tudo isso era vagaroso, e ainda tinham que sofrer vários meses de fome (QZ:133-134).

Através das duas análises da paisagem podemos perceber algumas diferenças fundamentais na construção da paisagem regionalista que definem as relações sociais e individuais para com a região.

No romance *A bagaceira*, percebemos que José Américo quer ir além da visão naturalista da paisagem. Por isso ele mostra uma paisagem de natureza humanizada, mas a humanização passa primeiramente pelas emoções que aproximam a paisagem do homem e que criam uma união sentimental entre as personagens, mesmo quando tentam superar as diferenças sociais como o caso de Lúcio e Soledade. A paisagem também aparece como representante da miséria social como é o caso do sertão, uma forma brutal de colocar o sertanejo na

exterioridade e alteridade, confrontado as emoções enfraquecidas das antigas elites. Neste contexto, podemos pensar que o brejo representa tudo o quanto é velho, retrógrado, e por isso deve ser transformado, enquanto o sertão com seu clima áspero aparece como o repositório do que a região têm de mais puro, e por isso deve permanecer.

Esse mito do sertanejo reaparece em *O quinze*, materializado em Vicente, que mesmo quase sendo arruinado pela seca, insiste em não deixar a sua fazenda. Já para Chico Bento que nada tem de seu, a paisagem do sertão significa miséria e separação (espaços da morte), por isso, já cansado desse ciclo das secas, migra para São Paulo querendo fugir para sempre dessa realidade. Para Chico, existem apenas as saudades do seu sertão como uma coisa inacessível, uma romantização do passado. As duas opções sertanejas (resistência e fuga) são elaboradas, por Rachel de Queiroz, como alternativas materiais e práticas e mostram-se poucas influências das emoções.

A *bagaceira* mostra certa humanização da paisagem através das esferas emotivas, o que é apresentado como uma aproximação do homem para com a região. No romance *O quinze* parece que não há possibilidade de reconciliação entre o homem e sua paisagem, pelo contrário, até quando o inverno chegar as marcas da seca vão teimar em não deixar o sertanejo em paz. Assim, a falta da emotividade resulta também na impossibilidade em reconstruir uma região de afeto. A força, representada pelos sertanejos, resulta aqui de uma integração funcional no sertão.

4.2. A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA NO ROMANCE

Quando pensamos no regionalismo que Gilberto Freyre propôs em seu *Manifesto Regionalista*, poderíamos dizer que ambos os romances são de uma forma ou outra o resultado da discussão regionalista sobre o Nordeste, como exposto no capítulo 1.2. Entretanto, o romance de José Américo vive diretamente

do discurso desenvolvimentista e regionalista, enquanto o romance de Rachel de Queiroz se mostra mais distanciado deste conjunto político.

O romance de José Américo é considerado tanto pelo autor, como pela crítica, como um romance regionalista. Isto se justifica pelo fato que no romance existe toda uma série de informações geográficas, naturais e sociais, sobre a Paraíba e duas das suas formações geográficas (brejo e sertão); esta descrição cumpre, assim, a função de imergir o leitor nos aspectos regionais.

Esta regionalização se explica pela permanente luta entre espaços (meios) e formações sociais locais, exemplificadas principalmente nos pensamentos e ações das personagens. A rixa entre sertanejos e brejeiros se expressa na seguinte forma:

A colisão dos meios pronunciava-se no contato das migrações periódicas. Os sertanejos eram mal-vistos nos brejos. E o nome brejeiro era cruelmente pejorativo. (BG:5-6)

Grande parte do romance é fundamentada nessa relação desigual, e as “cores locais” aparecem aos nossos olhos a partir dessa relação. Conforme o ambientalismo geodeterminista vigente, esta geografia explica também os costumes sociais baseando-se em formações econômicas:

Valentim notou, então, que todos trabalhavam descalços.
Já não tinham plantas dos pés, porém cascos endurecidos.
E vendo o canavial verde-claro na vegetação verde-escura, lembrou-se do algodão sertanejo como uma nuvem branca pousada na várzea.
(BG:20)

José Américo de Almeida desenvolve sua estória privilegiando o sertanejo nesta dialética, descrevendo-o como um forte, valente, homem de honra, em detrimento do brejeiro, que é um homem sem iniciativa, submisso às vontades do senhor de engenho, sem honra...

O estudante comparou a mentalidade do engenho, resíduos da escravaria, os estigmas da senzala, esses costumes estragados com a pureza do sertão.
E sentia que, com o andar do tempo do tempo, se estupidicava nesse meio execrável. (BG:55)

Através desta caracterização Almeida refere-se à honra como elemento social da Idade Média utilizando um elemento do romantismo europeu. Este recurso à literatura de cavalaria era comum nessa época e formou vários nacionalismos, como mostram os exemplos da Távola Redonda e do rei Artur na Inglaterra e nas culturas celtas, a história de Carlos Magnus e seu doze Pares na França e Espanha, e os mitos germânicos na Alemanha e nos países escandinavos.

Entretanto, este saudosismo tradicionalista afronta-se diretamente com a proposta de um modelo desenvolvimentista, que procurava mudanças para a realidade do engenho, onde as pessoas, apesar de viverem em uma terra fértil, sofriam pela escassez:

Há miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã. (BG:02)

Esta proposta inclui uma profunda modificação da paisagem que recebe um forte impacto da ação humana. Modernizando os métodos tradicionais de cultivo da cana-de-açúcar, alfabetizando o povo, Lúcio torna-se o Fausto e pequeno Deus criador desse mundo, alterando-o à imagem e semelhança de suas idéias.

Dizia com o orgulho de um pequeno deus: Eu criei o meu mundo. (BG:132)

E com isso as velhas tradições locais deram lugar a um povo mais civilizado, que havia trocado os “bárbaros” costumes por novos:

Quando o Marzagão começou a ser feliz, passou a ser triste.
A alegria civilizava-se. Já não era o povo risão dos sambas bárbaros.
Tinham abolidos os cocos. E as valsas arrastavam-se, lerdamente, como danças elefantíases.
Lúcio notava que havia gerado a felicidade, mas suprimia a alegria. (BG:134)

A modificação da alegria, desorganizada mas profunda (a qual se junta ao desespero e a tristeza), e uma felicidade, mais civilizada, mais funcional (a qual se

junta a frustração) é fundamental para compreender os objetivos desenvolvimentistas do autor. Podemos perceber então que *A bagaceira* carrega em si muito do discurso regionalista. Este serve também para afirmar a identidade regional dentro de seus próprios domínios, como também para o exterior (Sul e Sudeste). Este era o fim político e de central importância para Gilberto Freyre, equiparar o Nordeste com os modelos do Sul e Sudeste modernista. Neste sentido, o romance regional criou uma alteridade para mostrar a igualdade entre as regiões.

Se no romance *A bagaceira* temos muitos aspectos que podem ser associados ao discurso regionalista, em *O quinze* podemos perceber uma narrativa com mais concisão interna, onde estes aspectos aparecem de maneira mais escassa.

Neste romance verificamos o drama do migrante como tema regional, já que toda a seqüência de sua viagem é regida pela estiagem que transforma um espaço antes habitável em um lugar inabitável.

Mas como já percebemos na análise da apresentação da paisagem, as descrições aparecem quase sempre através de suas interações, e menos nas emoções contemplativas. Por isso, não se questiona ou escandaliza-se o problema social, mas simplesmente apresenta-o através dos seus resultados, seja nos corpos das pessoas e animais, seja na psicologia das personagens:

Sombras vencidas pela miséria e pelo desespero que arrastavam passos inconsistentes, na derradeira embriaguez da fome.
 Uma forma esguia de mulher se ajoelhou no chão vermelho.
 Um vulto seco se acocorou ao lado, e mergulhou a cabeça vazia entre os joelhos agudos, amparando-os com as mãos. (QZ:77)

A linguagem neste romance aparece como um elemento que se utiliza do material regional, onde narrador e personagens utilizam uma linguagem muito próxima da oralidade do povo, como forma de inserir o caráter de verossimilhança na estória:

Mãe, tou com fome de novo...

Vai dormir dianho! Parece que tá espiritado! Soca um quarto de rapadura no bucho e ainda fala em fome! Vai dormir! (QZ:60)

A autora frisa muito bem que o regionalismo utilizado em seu romance está muito distante de um regionalismo “fabricado”, que afetava até a literatura de cordel:

Eu sou um produto de minha terra, não é? Não teria como ser diferente. E falo a linguagem que o povo da minha região; neste sentido estou longe daquele regionalismo fabricado que já contamina até o cordel. Eu me louvo de ser espontânea. (QUEIROZ, 1997:26)

Assim, Rachel de Queiroz não insere a intenção política e desenvolvimentista no seu romance. O que fica no centro da trama são as personagens. Como ela apresenta uma paisagem muito mais escassa do que José Américo de Almeida, a trama é construída principalmente através de conversas internas e seus espaços pessoais:

Vicente fumava, à janela. Onze horas, meia-noite, sabia lá?
 Quem pensa e fuma, depressa esquece o mundo, as horas e até o céu todo cheio de estrelas que brilham à toa, sem se preocuparem com o tempo que corre, e com a manhã próxima que lhes virá apagar o lume e as arrancar da cisma...
 Uma multidão de coisas tumultuosas, desconhecidas, o alvoroçava – confusas recordações, uma espécie de doce saudade.
 Uma vontade obscura e incerta de ascender, de voar! Um desejo de se introduzir a grandes passos na imensa treva da noite, e a atravessar, e a romper, esquecido das lutas e trabalhos, e penetrar num vasto campo luminoso onde tudo fosse beleza, e harmonia, e sossego.
 Desejo de se integrar numa natureza diferente daquela que o cercava, de crescer, de subir, de bracejar num emaranhado de ramos, de se sentir envolto em grandes flores macias, de derramar seiva, a seiva viva e forte que o incandescia e tonteava. (QZ:55)

Este sonho de Vicente mostra claramente a universalidade do seu pensamento e das suas emoções, e a desconexão com o contexto regional. Neste sentido, também outros elementos como costumes locais, tradições, que revelariam a “cor local” são quase inexistentes, e nas raras vezes que aparecem, ocupam um papel secundário.

Comparando as duas narrativas, ambas movidas pelo fenômeno da seca, vemos que *A bagaceira* inclui elementos universais (amor, paixão, ódio, morte,

miséria) num contexto regional, enquanto os problemas psicológicos e sociais apresentados em *O quinze* tomam a região como um pretexto para refletir sobre problemas universais como a solidão, relações cidade-campo etc. que poderiam ocorrer em qualquer parte da terra com qualquer ser humano.

4.3. A CRIAÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO

Para estudar a maneira como o espaço literário se constrói nos dois romances escolhidos, faz-se necessário observar o uso da linguagem no texto detalhadamente. Para estes fins, utilizamos alguns trechos característicos para demonstrar como a espacialidade pode ser criada através de evocações estilísticas internas do romance.

Em *A bagaceira* escolhemos um trecho em que o autor nos fala das transformações da paisagem que se operam no sertão após a chegada das chuvas. Este processo de transformação revela mais do que uma simples descrição, mas a relevância da paisagem. Deveríamos lembrar que, conforme já apontamos no capítulo 4.1., para José Américo de Almeida a natureza paisagística está internamente associada à expressividade da personagem, neste caso refletindo a percepção de Lúcio, com quem se confunde e mistura-se no campo das emoções:

Operava-se a mutação improvisa. A gleba convalescente recompunha-se num abrir e fechar de olhos. Tudo se transformava com a intervenção da primeira chuva, como se a queda d'água fosse o hissope aspergido da reconciliação do céu com a terra precita.

O sertão tinha um cheiro de milagre. A natureza imperecível ostentava, de extremo a extremo, uma beleza moça. Tinha morrido só pelo gosto de renascer mais bela. Reflorescia o deserto arrelvado nesse surto miraculoso da seiva explosiva. Revivia a flora, frondeava a caatinga, de supetão, na paisagem nova em folha. Cada árvore tinha um vestido novo para a festa da ressurreição.

Como as pedras rebentavam em folhagem. As trepadeiras subiam enroscando-se pelos anfractos e faziam com que a rocha nua florisse.

A ervagem viçosa escondia os destroços de uma riqueza que se refazia: chiqueiros desmantelados e ossadas dispersas.

A verdura era um despotismo de cor. Invadia até as águas. Surdia como uma bolha de esperança, uma espuma de esmeralda; fingia ilhota para os segredos das donzelinhas, a libélula de tantos olhos que tinham visto

Soledade tomar banho; estendia-se, afinal por toda superfície líquida, com sua concha de algas, para o açude não ter frio...
 O próprio céu verdejava em nuvens de maracanãs e periquitos.
 Depois toda essa verdura começava a rir na alvura dos capulhos de várzea feraz. E saudando a vida nova, as carnaubeiras perfilavam-se com o pendão auriverde de cachos e palmas.
 A relva estava tão florida que os animais comiam flores. (BG:116-117)

Analisando o conjunto das palavras no texto, e entre elas principalmente os substantivos, adjetivos e verbos, percebemos primeiro que o autor não utiliza adjetivos em excesso. Parece que o autor não quer tirar do leitor a possibilidade dele mesmo vislumbrar se algo é belo ou feio. Também, distancia-se do esteticismo anterior, representado pelo simbolismo e parcialmente pelo parnasianismo, estilos ainda em vigor na época.

A construção da paisagem passa, portanto, muito mais por um conglomerado de evocações de substantivos. Podemos nos remeter ao velho ditado popular “uma imagem equivale a mil palavras”, e é essa imagem, construída através das palavras, que ele se propõe a construir. Assim, o sertão, localizado entre a terra e o céu, ganha forma na flora verdejante da caatinga, concretizando-se com trepadeiras, libélulas, maracanãs, periquitos, carnaubeiras. Enquanto no início do trecho os substantivos ficam mais vagos e genéricos, eles se detalham mais e mais até completar uma composição extremamente elaborada.

A beleza que o leitor descobrirá nessa descrição não está somente nas palavras, mas também na forma como o cenário descrito se desenvolve e como a paisagem se transforma através dos verbos. Nesta dinâmica descritiva, o texto apresenta uma pluralidade surpreendente de verbos em mutação, seguindo um ordenamento:

Operar – recompor – abrir – transformar – ostentar – morrer – renascer –
 reflorescer – reviver – vestir – rebentar – subir – enroscar – fazer – florir
 – esconder – refazer – invadir – surdir – fingir – ver – estender –
 começar – rir – saudar – perfilar.

Esta seqüência mostra claramente que o processo de transformação da paisagem representa uma dinâmica natural, mas que se enche também de emotividade das pessoas.

Além da escolha das palavras, o autor beneficia-se ainda de elementos diretamente poéticos como o ritmo que se inicia com as coisas pequenas, na seiva que circula dentro dos vegetais, cobrindo cada vez um espaço maior – as pedras, o movimento das trepadeiras – até abranger todos os planos do cenário que inclui o céu, a água e o ar.

A visão do narrador, assim como a visão da personagem de Lúcio, acredita que a beleza na natureza deva ser transformada pelo trabalho humano. Porém no texto podemos perceber uma sutileza inteligente, porque o narrador demonstra que esta transformação pode se iniciar muito antes de uma intervenção física, ela tem início no olhar e no pensamento.

De um aspecto selvagem exterior ao ser humano, ela se reveste de “beleza moça”, “floresce a rocha antes nua”, “olhos de insetos enxergam a beleza de Soledade”, “a vegetação verde solta sorrisos saudando a vida nova”. Assim, o autor aproxima o leitor da natureza, opondo o selvagem à civilização, mas também procura civilizar este espaço através da linguagem quando cria uma paisagem emotiva que emana características humanas e, assim, torna-se um prolongamento do homem.

A cor verde é um elemento fundamental neste processo. De uma paisagem cinza o sertão reveste-se de verde: na terra, nas águas, no ar. É tamanha a fertilidade que se apresenta, que o simples pastar de animais se transforma em uma cena de grande beleza poética: “A relva estava tão florida que os animais comiam flores”. Esta técnica de união entre o gado e a paisagem, por exemplo, reproduz as idéias desenvolvimentistas do próprio autor.

Assim, as cenas do rural idílico regionalista tornam-se tão representativas que ultrapassam a mera alegoria para ganhar ares de personagem e temos a geografia ocupando páginas e mais páginas do romance, evocando este ideal geográfico (convivência harmoniosa entre a natureza e o homem) a ser alcançado.

Em geral, as descrições de paisagem aparecem com menos frequência no romance *O quinze*. Entretanto, aparecem sempre como cenários em momentos decisivos. Escolhemos, primeiramente, um trecho que traz a descrição do sertão através dos olhos do narrador e pela visão do sertanejo Vicente:

Novamente a cavalo no pedrês, Vicente marchava através da estrada vermelha e pedregosa, orlada pela galharia negra da caatinga morta. Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho. Lagartixas davam carreirinhas, intermitentes por cima das folhas secas do chão que estalavam como papel queimado.

O céu, transparente que doía, vibrava, tremendo feito uma gaze repuxada.

Vicente sentia por toda a parte uma impressão ressequida de calor e aspereza.

Verde, na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapou à devastação da rama; mas em geral as pobres árvores apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas.

E o chão, que em outro tempo a sombra cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade ainda mais se acentuava pelos espinhos. (QZ:34)

Percebe-se que esta descrição é tratada quase em forma documental, transparecendo a paisagem nas suas características mais essenciais. Apenas o isolado juazeiro evoca o tema regionalista. Quando aparecem adjetivos, são construídos de maneira concisa, e não há um demasiado emprego deles. Entretanto, quando aparecem, fazem muitas vezes alusões à emotividade, e apresentam menos características imagéticas do que em *A bagaceira*. Assim, o céu fere os olhos, as árvores parecem lamentáveis, os galhos secos demonstram confusão e até agressividade com seus espinhos.

Esta interligação emocional aparece também como descrição excepcional para o todo do romance no seguinte trecho:

E longamente ali ficou, sorvendo o cheiro forte que vinha da terra, impregnado dum calor de fecundação e renascimento, deixando que se lhe molhasse o cabelo revoltado, e lhe escorresse a água fria pela gola, num batismo de esperança, a que ele deliciosamente se entregava, sentindo nas veias, mais ativo, mais alegre, o sangue subir e descer em gólfãos irrequietos. (QZ:125)

Mostra-se neste momento o foco mais próximo das personagens proposto pela autora. Apesar de alguns verbos assumirem uma função de mutação semelhante ao trecho de *A bagaceira*, são relacionados diretamente às sensações do corpo e não a paisagem em si, como fica evidente nesta seqüência:

Sorvendo – impregnar – deixar – molhar – escorrer – entregar – sentir – subir –descer.

Apenas num único trecho do romance percebemos uma passagem próxima ao romance regionalista de Almeida:

A caatinga despontava toda em grelos verdes; paus esverdeados, dum sujo tom de azinhavre líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiam, e boiavam os verdes círculos de aguapé, enchiam os barreiros que marginavam os caminhos.

Insetos cor de folha – esperanças – saltavam sobre a rama.

E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando.

O borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança. (QZ:133)

Neste trecho, a natureza regionalista coloca-se em contraste à tristeza social que recorda a seca e a escassez. Desta maneira, o sentido de escassez vai além de uma linguagem enxuta, das frases curtas e concisas, e até mostra-se como uma crítica a qualquer romance regionalista que busca os elementos naturais e folclóricos para aproximar e criar laços de identificação.

A escassez permeia todo o romance quando a autora opta pelo silêncio, pelas reticências. São tão importantes esses silêncios na construção de *O quinze* que, em suas 138 páginas, é quase impossível uma que não tenha essas reticências em alguma frase. Elas estão tanto na voz do narrador quanto das personagens. Seja pela fala de Cordulina, conversando sobre a doação do seu filho:

- Que é que se é de fazer? O menino a cada dia é mais doente... A madrinha quer carregar para tratar, botar ele bom, fazer dele gente... se nós pegamos nesta besteira de não dar o que mais se arranja é ver morrer , como o outro... (QZ:101)

Seja na voz de Vicente, falando sobre sua teimosia em cuidar do gado:

-Não sei... Para mim, isso agora já é um capricho... Tomei peito e vou até o fim... Se salvar tudo, lucro muito, se nada... paciência... (QZ:96)

Há também outro espaço de vazio que expressa escassez, existente na relação entre Vicente e Conceição representando uma fronteira que não é construída pelo silêncio, mas sim pela incomunicabilidade entre eles. É o choque de duas realidades diferentes; os pensamentos que habitam o íntimo de Vicente, como também os de Conceição, parecem residir em planos separados, e por maior que seja o esforço, ao invés de se aproximarem, nunca se encontram. Essa distância reforça-se não no cotidiano, no encontro entre os dois, mas principalmente no espaço pessoal de cada um, quando estão a “pensar consigo mesmos”. Pode ser Vicente pensativo sobre Conceição e a seca:

Durante a vigília triste mais do que nunca o atormentara a angústia de seu isolamento, a medonha desolação em que andava a sua vida. A seca com aquele sol eterno, Conceição com aquela indiferença tão fria e longínqua, e o gado moribundo, os roçados calcinados, tudo crescia a seus olhos, na sombra espessa do quarto, em desmedidas proporções de pesadelo. (QZ:115)

Ou Conceição cada vez percebendo com maior clareza o conflito entre seus mundos:

Ele dizia que de livros, só o da nota do gado(...)
 O seu pensamento, que até há pouco se dirigia ao primo como a um fim natural e feliz, esbarrou nessa encruzilhada difícil e não soube ir adiante(...)
 Pensou no esquisito casal que seria deles, quando à noite, nos serões da fazenda, ela sublinhasse num livro querido, um pensamento feliz e quisesse repartir com alguém a impressão recebida. Talvez Vicente levantasse a vista e lhe murmurasse um “é” distraído por detrás do jornal... (QZ:84)

Assim, o romance de Rachel de Queiroz contém menos descrições e mais diálogos e monólogos. Nestes entre-espços e desencontros aparecem novas formas da literatura moderna, que até poderiam ser qualificados como não-literatura: o silêncio e a fragmentação. Deste modo, a autora beneficia-se de uma reflexão extremamente modernista, onde a estética da escassez e do abstrato substituem os elementos excessivos do barroco e de outros estilos, tão comuns na literatura até então, desde o século XVII até o período do simbolismo, inclusive nas literaturas populares brasileiras.

As análises lingüísticas mostram, portanto, claramente a diferença principal entre os dois romances. Enquanto em *A bagaceira* as personagens não estão presas a divagações, o espaço tende a ser construído principalmente centrado tanto na ação das personagens e também na caracterização das paisagens pelas mesmas; a descrição não torna-se introspectiva, mas interativa através das relações com o outro (humana ou natural) que o texto desenvolve.

Já em *O quinze*, com um caráter mais psicológico, a narrativa é centrada principalmente nos diálogos interiores das personagens; assim o espaço externo deixa de ser a parte mais importante e a tensão é centrada na comunicação fragmentada e na incomunicabilidade. Observa-se, desta maneira, um isolamento típico para o moderno e seus personagens, que vivenciam uma descontextualização permanente nos seus enquadramentos sociais. Por isso, o domínio em toda a narrativa dos silêncios e a escassez na fala de Chico Bento e sua família demonstram não somente as misérias da vida, mas também a sua solidão existencial. Compreende-se, assim, que o romance não pode ser muito útil para a formação de uma região baseada em relacionamentos emotivos e sociais.

4.4. O CRONOTOPO

A organização dos cronotopos em ambos os romances revela com bastante nitidez a forma com que a sociedade na modernidade expressa-se espacialmente no início do século XX, e como esta situação tem repercussões na formação espacial dentro dos romances. Assim, ambos os romances regionalizam-se por meio de dois cronotopos que se entrecruzam permanentemente no interior do texto. Um define os espaços naturais e econômicos, como formações sócio-econômicas (brejo e sertão) frente aos quais os personagens se posicionam de formas diferenciadas, e o outro é representado pelo cronotopo do *caminho* (Chico Bento, Soledade) e associa-se basicamente aos retirantes-migrantes, mas também às viagens urbanas-rurais de Conceição e Lúcio. Além disso, podem-se observar ainda elementos de um cronotopo biográfico, como no caso de

Dagoberto, Lúcio e parcialmente Soledade, que, embora sem traços de dramaticidade, representam uma tentativa do homem moderno em conseguir uma evolução pessoal e individual, apesar de muitas frustrações devido à situação coletiva e econômica. Vicente e Conceição apresentam caracteres deste tipo. Como em muitos romances modernos, o conjunto de perspectivas, uma forma que Bakhtin denomina de “dialógica”, é a estrutura principal dos romances, constantemente entrelaçando as duas tramas.

No romance *A bagaceira*, o cronotopo sócio-natural está intrinsecamente ligado à oposição entre os dois espaços distintos do sertão e do brejo. Todo o cenário narrativo do romance está centrado nesta organização insistindo na incompatibilidade entre ambos. Este antagonismo faz-se presente paralelamente entre o ambiente natural e os caracteres das pessoas que o carregam consigo, desenvolvendo costumes antagônicos que estão fortemente ligados aos lugares de sua origem. Assim, a dramaticidade deste cronotopo se constrói através das tensões dos ambientes.

Já no início da narrativa aparece num certo cruzamento outro cronotopo, o da migração, que mostra que o sertanejo é expulso de sua terra pelas condições adversas do clima, tornando-se um errante:

Era o êxodo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos – esqueletos redivivos, com o aspecto terroso e o fedor das covas podres. Os fantasmas estropiados como que iam dançando, de tão trôpegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leva as pernas, em vez de ser levado por elas.

Andavam devagar, olhando para trás, como quem quer voltar. Expulsos do seu paraíso por espadas de fogo, iam, ao acaso, em descaminhos, no arrastão dos maus fados.

Fugiam do sol e o sol guiava-os nesse forçado nomadismo. (BG:05)

O nomadismo forçado faz com que o retirante seja obrigado a adentrar em espaços (e cronotopos) para ele inconcebíveis. Por causa disso, o brejo não representa para ele uma vida farta, mas é somente um espaço provisório que permite o sertanejo ir sobrevivendo, porém cobra um preço alto. Mutila o retirante em muitos aspectos essenciais ao seu código de vida como sertanejo, como, por exemplo, a valentia:

Essa diversidade criava grupos sociais que acarretavam os conflitos de sentimentos.

Estrugia a trova repulsiva:

*Eu não vou a sua casa,
Você não vem na minha,
Porque tem a boca grande,
Vem comer minha farinha...*

Homens do sertão, obcecados na mentalidade das reações cruentas, não convocavam as derradeiras energias num arranque selvagem. A história das secas era uma história de passividades.

Limitavam-se a fitar os olhos terríveis de seus ofensores. Outros ronronavam, como se estivessem engolindo golfadas de ódio.

E nas terras copiosas, que lhes denegavam as promessas visionadas, goravam seus sonhos de redenção. (BG:06)

Se por um lado, a seca move o sertanejo por um *caminho* de incerteza e estranheza, para o senhor de engenho no seu espaço fixo ela representa um lucro certo, primeiramente a elevação de preço dos bens alimentícios, como também no sentido de uma mão-de-obra a um custo de quase nada:

Dagoberto olhava por olhar, indiferente a essa tragédia viva.

A seca representava a valorização da safra. Os senhores de engenho de uma avidez vã, refaziam-se na depreciação dos tempos normais à custa da desgraça periódica.

O feitor aviltrava a admissão dos retirantes:

- Paga-se pouco ou quase nada...(BG:06)

A mescla dos dois cronotopos, um fixo/individualizado nas personagens e o do *caminho*/anônimo que aparece para e com os retirantes, representa modificações decisivas do espaço da modernidade no Nordeste brasileiro. Aqui, algumas formas sociais tradicionais ainda são parcialmente ligadas ao nomadismo (principalmente quando ligada à pecuária) e se cruzam com formas de fixação tradicional (dos engenhos e das fazendas) até que elas se transformem em paisagens verdadeiramente modernas.

É o papel faustico de Lúcio que, além das suas divagações intelectuais, intervém diretamente nesta realidade iniciando com um ato acanhado, mas que já prenuncia as revoluções posteriores que ele promoveria:

E exercitava um dom de piedade, além dos limites humanos.

Sua bondade pródiga, mal empregada, desassossegava-se com o martírio trivial da seca que se reproduzia ciclicamente. Essa assistência distraía-o às vezes, do conflito secreto. Era a satisfação de tirar do sofrimento alheio um motivo de alegria íntima, a consciência de ser bom. Um meio de esquecer a própria dor para sofrer a dor dos outros. (BG:15)

As perturbações sócio-espaciais que Soledade traz do sertão são catalizadoras para estas mudanças no engenho Marzagão. Com suas provocações de amores, que fazem a trama movimentar-se, como no caso de Pirunga, de Lúcio e de Dagoberto, ela desafia o próprio espaço econômico como também este cronotopo no romance.

É a disputa entre Lúcio e Dagoberto pela receptividade de Soledade, representando duas concepções do espaço geográfico, que acentua a disputa entre os espaços; entre Lúcio – filho de mãe sertaneja, e que os gostos tendem para esse mundo e a pureza do sertão – e Dagoberto – homem que exemplifica o mundo do engenho, com seus valores degradados.

Essa simpatia de Lúcio com o sertanejo e seus valores – valores de um passado saudoso – pode ser percebida claramente, quando Valentim termina de contar uma de suas histórias que evocam a honra sertaneja:

O estudante retirou-se, monologando, ao sabor de sua ênfase:
- Reservas de dignidade antiga! Resistência granítica, como os afloramentos do nordeste! Solidificação da família! Tesouro das virtudes primitivas!...(BG:38)

Tanto era o respeito de Lúcio pela honra sertaneja, que após um inofensivo ato de carinho Soledade fingiu estar ofendida, e ele recriminou-se por pensar ter agido de maneira indigna:

Soledade agastou-se, enfiada:
- Brejeiro! Não nega que é brejeiro...
Voltaram contrafeitos e calados – Lúcio com a idéia fixa da honra sertaneja e Soledade como que repesa da efusão leviana.
Ao separarem-se ela desculpou-se... (BG:67)

Com o decorrer dos encontros entre os dois, a moça começa a se insinuar para Lúcio, que vê nestes atos a influência da paisagem brejeira, corrompendo o caráter de Soledade:

E voltou ao mesmo estouvamento. Perpetrava leviandades graciosas que não induziam a menor malícia, mas eram de molde a suscitar desconfianças.

Apontava as macaíbas bojudas com comparações indiscretas, etc.,etc. Tudo com a simplicidade de quem nascera e crescera, vendo o curral pegado à casa.

Lúcio ralava-se:

- Já teria o pudor deteriorado pela contaminação da bagaceira? (BG:71)

Lúcio perdeu o amor de Soledade para seu pai Dagoberto, que atendendo aos desejos da moça, abandonou o brejo e foi ao sertão tentar adaptar-se à nova vida que sua paixão requisitava:

Andava por um mês que Dagoberto Marçau se achava no Bondó...

Dagoberto afeiçãoara-se, o melhor que pode à vida pastoril.

Não era raro que saíssem também para campear.

Corisco revigorado, com o brio dos árabes ancestrais, era a sua montada predileta. (BG:116-117)

A morte de Dagoberto aparece como uma desforra do tratamento que o senhor de engenho dava ao povo do sertão no Marzagão, fosse às pessoas ou aos animais. Em uma cavalgada, o cavalo Corisco ficou descontrolado, e o cavaleiro foi rasgado pela vegetação espinhosa:

- Foi Corisco. Mordeu o freio nos dentes...

O cavalo parecia desferrado, nesse assomo de liberdade, das humilhações da bagaceira. (BG:123)

Foi também a desilusão desse amor da seca que impulsionou Lúcio para uma vida nova que incluía a transformação do engenho Marzagão de uma terra estéril a um oásis.

As informações levantadas e discutidas acima servem de confirmação que neste romance reaparece um cronotopo ibérico muito antigo. Este é o cronotopo do *caminho* lembrando o antigo romance de cavalaria da Idade Média tardia (veja BAKHTIN, 1993:268-274). Este tipo de literatura joga o cavaleiro em suas

aventuras por espaços alheios, na busca de sua honra e do amor cortês. O gênero do romance de cavalaria sobreviveu até o final do século XX em muitos aspectos na literatura popular do Brasil. Todavia, no romance de Almeida, se esvaziam seus motivos éticos e transformam o *caminho* em um modelo de fuga entre os espaços naturais e econômicos.

Por isso, não devemos entender a palavra *caminho* somente no sentido de um local destinado ao trânsito de pessoas, ou no sentido de direção ou rumo. Devemos compreender essa palavra também como uma metáfora que revela pessoas e espaços sempre em trânsito, que vivem em permanente movimentação por lugares alheios, causadas pelas desarmonias sociais.

Esta dissociação está presente em Lúcio, filho de senhor de engenho que ama o mundo sertanejo. Está também no senhor de engenho Dagoberto que desdenha do sertanejo, porém em consonância com seu amor abandona o engenho e tenta viver uma vida de vaqueiro. Está em Soledade, menina do sertão que opta por um amor brejeiro. Está em Valentim que no brejo, lugar de pouca honra, faz valer a honra sertaneja...

Assim, o *caminho* representa as fronteiras constantemente transpostas entre o brejo e o sertão, porém são fronteiras que não deixam impunes as pessoas que as cruzam, mas sempre cobram seu preço. Um homem nunca está livre de suas origens, como falava José Américo:

“Tudo se desfaz, menos os elos que prendem o homem à terra. O homem será sempre prisioneiro de sua origem.” (PROENÇA, 1980:XIX)

Também *O quinze* está ligado ao problema do retirante frente à estiagem. Apesar do romance ser definido pela tensão não resolvida entre Vicente e Conceição, sendo este o primeiro cronotopo, a trama dramática da família de Chico Bento representa o segundo cronotopo, o do *caminho*.

Chico Bento é forçado a deixar o sertão, pois este se torna um espaço inabitável. Por isso, ele e sua família colocam-se na busca de um lugar que ofereça as condições mínimas a sua sobrevivência:

Minha tia resolveu que não chovendo até o dia de S. José, você abra as porteiras e solte o gado. É melhor sofrer logo o prejuízo do que andar gastando dinheiro à toa em rama e caroço, pra não ter resultado. Você pode tomar rumo ou, se quiser, fique nas Aroeiras, mas sem serviço na fazenda.

Sem mais, do compadre amigo... (QZ:40)

Uma das partes mais dramáticas da viagem é o trajeto que deverá ser feito a pé desde a fazenda das Aroeiras até a cidade de Acarape. É nesse *caminho* que alguns dos acontecimentos mais sofridos ocorrem para ele e sua família e, assim, pelo *caminho* sua família vai diminuindo.

Primeiramente é Mocinha, irmã de Cordulina, que encontra um lugar para ficar e trabalhar, quem sabe para fugir um pouco da miséria da estiagem:

O grupo afinal principiou a andar, comovido e desolado; e até sumir na curva, Mocinha de pé na calçada, Mocinha viu o pequenino vulto no meio da carga, torcendo-se, estendendo por entre as mangas largas da camisa encarnada os bracinhos escuros, tismados pelo sol, gritando lamentosamente:

- *Titia! Titia! Eu téo você!*

Sinhá Eugênia comentou, entrando:

- Credo! que desespero!

Mocinha enxugou pela derradeira vez os olhos úmidos:

- Foi porque eu ajudei a criar ele... (QZ:62-63)

No trajeto fica também seu filho Josias envenenado pela raiz de mandioca, deitado em uma cama de trapos lutando para sobreviver, e embora os familiares busquem uma solução através de suas rezas, pouco depois ele morre. Não tinha salvação:

O ventre lhe inchara como um balão. O rosto intumescera, os lábios arroxeados e entreabertos deixavam passar um sopro cansado e angustioso (QZ:64).

- Tem mais jeito não... Esse já é de Nosso Senhor...(QZ:66)

Em Acarape, também o filho Pedro abandona a família fugindo com um grupo de vendedores de cachaça. Era mais um que a seca separava da família, talvez para ter um destino com menos desgraças:

Talvez fosse até para a felicidade do menino. Onde poderia estar em maior desgraça do que ficando com o pai? (QZ:88-89)

Na cidade, no “campo de concentração” dos retirantes, o Duquinha, criança que Cordulina carregava nos braços, é entregue à Conceição, sua madrinha, e foi com muito custo que Conceição conseguiu salvar o menino.

Através de Conceição, Chico Bento então consegue deixar o sertão e ir para São Paulo, em um barco, deixando seu filho Duquinha ainda pelo *caminho*:

Cordulina não chorava mais. Na véspera, quando fora despedir-se do Duquinha, parece que esgotara as lágrimas; e com os olhos secos, olhava fixamente as ondas que iam e vinham batendo nos pilares de ferro.

Embarcavam poucos retirantes, naquele navio. Só eles e mais além um grupo cerrado e imóvel...

Iam para o desconhecido, para um barracão de emigrantes, para uma escravidão de colonos...

Iam para o destino, que os chamara de tão longe, das terras secas e fulvas de Quixadá, e os trouxera entre a fome e mortes, e angústias infinitas, para os conduzir agora, por cima da água do mar, às terras longínquas onde sempre há farinha e inverno... (QZ:110)

Ao contrário do romance de José Américo, onde o cronotopo do *caminho* ainda apresenta alguns traços heróicos, em *O quinze o caminho* se desfaz completamente, tanto para as personagens como para o cenário, quando o mar inunda-o dentro da imaginação das personagens.

O outro cronotopo do romance, o espaço de relação-tensão entre Vicente e Conceição, mostra sua incompatibilidade não somente à distância de espaços físicos, mas principalmente entre os mundos pessoais que parecem impossíveis de se mesclarem. Assim, o mundo do vaqueiro sempre gira ao redor de sua fazenda:

Todo o dia a cavalo, trabalhando, alegre e dedicado, Vicente sempre fora assim, amigo do mato, do sertão, de tudo o que era inculto e rude (QZ:36)

Com a estiagem o alimento falta e as doenças se multiplicam nos animais, e Vicente em um ambiente tão cheio de trabalho, não tem sequer tempo para visitar Conceição. As duas vezes que ele a visita, são porque está em busca de coisas para o gado:

Só tem tempo de pensar em trabalho... Juro que só veio aqui, hoje, por causa do carrapaticida. Você mesmo não disse ainda agora? Ele riu-se corando...(QZ:35)

A seca cada vez mais separa Vicente de Conceição, e com o decorrer da narrativa esta distância aumenta:

Havia de ser quase um sonho ter, por toda a vida, aquela carinhosa inteligência a acompanhá-lo. E seduzia-o mais que tudo a novidade, o gosto desconhecido que lhe traria a conquista de Conceição, sempre considerada superior no meio das outras, e que se destacava entre elas um lustro de seda dentro de um confuso montão de trapos de chita. No entanto agora Conceição estava bem longe. Separava-os a agressiva seca; era preciso lutar tanto, e tanto esperar para ter qualquer coisa de estável para oferecer! (QZ:58)

Conceição também se afasta do vaqueiro criando uma distância que nem mesmo a chegada das chuvas poderia aproximar:

Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-lhe aparecendo a diferença que havia entre ambos, de gosto, de tendências de vida. O seu pensamento, que até pouco se dirigia ao primo como a um fim natural e feliz, esbarrou nessa encruzilhada difícil e não soube ir adiante(...)
Mas nas horas de tempestade, de abandono, ou solidão, onde iria buscar o seguro companheiro que entende e que ensina, e completa o pensamento incompleto, e discute as idéias que vem vindo, e compreende e retruca às invenções que a mente vagabunda vai criando? (QZ:84)

Desta maneira, o espaço se imobiliza completamente entre as personagens, conduzindo uma trama imóvel e de frustração, e não um *caminho*, mesmo sendo precário e sofrido, como o de Chico Bento.

O cruzamento entre os dois cronotopos, de um espaço polar e de um caminho, atuando em diferentes planos, cria uma estrutura romanesca interessante. Em primeiro plano, podemos perceber todo o desenrolar dos acontecimentos da família de Chico Bento até a última cena, onde o que restou dessa família segue de navio em direção à cidade de São Paulo, ainda

continuando seu trânsito. É a falta da propriedade de terra e de recursos fixos que cria este cronotopo do *caminho*. Para os proprietários de terra, contudo, a retirada pode ser remediada, como é o caso de Vicente que se sustenta pela valentia, pela esperança e por outros elementos éticos já conhecidos da Idade Média. Nesse sentido, ambos os cronotopos se desenvolvem sob a inevitabilidade do destino, seja em terra alheia, seja no próprio sertão, o que também poderia ser um resquício do romance medieval.

Já no segundo plano, que trata o amor impossível entre Vicente e Conceição, entra um elemento trágico da modernidade. Este cronotopo é um abismo dramático, dividido por fronteiras, muito mais psicológicas do que físicas, que impossibilitam que um dos dois abandone seu espaço (rural ou urbano) para viver com o outro. As fronteiras, apesar de serem transpostas, tornam impossível a permanência deles no espaço estranho que se refere ao outro. Essas tensões podem ser percebidas, por exemplo, nos choques entre o espaço da mulher e o espaço do homem, entre o espaço rural e o espaço urbano, entre o espaço intelectual e o espaço popular, todas categorias da modernidade que a sociedade tradicional tinha conseguido organizar organicamente e que se desfazem agora, deixando surgir conflitos psicológicos individuais que antes eram apenas conflitos sociais.

Comparando os dois romances podemos perceber o cruzamento dos dois cronotopos, mas também as atitudes diferentes dos autores para com esta situação.

O cronotopo do *caminho* em *A bagaceira* refere-se ao migrante, que estando no brejo, está em um espaço estranho (que odeia); está em Lúcio que ama o modo de vida do sertanejo e vive no brejo; está em Dagoberto, que é um senhor de engenho que vai viver seu amor no sertão; está em Soledade sertaneja que vive um amor brejeiro.

Enquanto que em *O quinze*, o cronotopo do *caminho* está relacionado apenas a Chico Bento, que está destinado a sempre viver em trânsito, sem nada de seu; enquanto isso Conceição e Vicente, impossibilitados de viver seu amor,

não conseguem sair dos seus respectivos espaços, não concretizando o *caminho* que permitiria os dois viverem juntos.

No caso de *A bagaceira*, a modernização da Fazenda Marzagão introduz no horizonte ainda um outro cronotopo que não ganha suficiente relevância dramática no romance. Estas são as novas relações sociais e de identidade que a modernidade traz consigo e que precisam ser refletidas através do texto literário. Essa reflexão, José de Américo Almeida fez no seu romance *O Boqueirão*, onde a viagem (*caminho*) de um automóvel ao sertão cria a velocidade necessária para estas transformações simbolizando uma mutação para outros cronotopos.

CONCLUSÃO

A investigação dos dois romances regionalistas sobre o “Nordeste” brasileiro, *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida e *O quinze* (1931) de Rachel de Queiroz, revela como uma pesquisa sobre a literatura pode ser útil para compreender epistemologias e metodologias geográficas. Primeiro, a literatura representa uma outra forma distinta de ver “o espaço”, seja ele natural, social ou perceptivo; segundo, semelhante à geografia, a literatura desenvolve estratégias para representar o seu objeto; e terceiro, a própria literatura pode tornar-se objeto da pesquisa geográfica, com suas representações do meio geográfico repletas de espacializações.

Assim, esta pesquisa fundamentada na teoria estética de Mikhail BAKHTIN partiu de uma nova configuração teórica entre as relações geográficas, diferenciando o mundo do conhecimento (geografia acadêmica) e o mundo cotidiano (geografias de ação e de imaginação popular), do mundo estético (representações do espaço) que ultrapassa a clássica epistemologia geográfica e discute, de forma inovadora, as relações entre homem e natureza.

Anterior ao surgimento da geografia acadêmica brasileira nos anos 1930, a relação homem-natureza já era debatida, desde o início do século XX, em romances e pesquisas sobre o Nordeste, com destaque na obra secular de Euclides da Cunha: *Os sertões* (1902). Muitas vezes as obras da época eram carregadas de um ambientalismo e geodeterminismo positivista, e descreviam o sertanejo quase de forma mitológica como uma existência próxima ao ambiente natural, onde muitas vezes fica difícil perceber onde termina a corporalidade de um e se inicia o ambiente do outro. Assim, os sertanejos são vistos como homens naturalizados pelas características da natureza, protótipo do brasileiro nato, e que vive em uma natureza humanizada pelas características deste homem.

Neste contexto, o gênero da literatura regional trata da mesma temática relacional que a geografia. Entretanto o regionalismo literário não apresenta um cronotopo idílico, como era imaginado por Bakhtin para este gênero, mas mostra fortes rupturas internas nos romances. Assim, ao invés de apresentar uma

natureza que representa uma ligação de afetividade entre o homem e sua região, exibe muito mais um papel contrário, de repulsão. Esse distanciamento é fruto da própria problemática social do Nordeste brasileiro. Revela a difícil inserção social e ambiental do homem na região, seja porque as condições ambientais impossibilitem a permanência dele neste lugar, obrigando-o a uma migração sem volta, seja porque as condições econômicas regionais já não o sustentam dentro da própria sociedade, e o homem tradicional encontra-se culturalmente perdido em um mundo moderno sem referências. Os conflitos deste mundo regional resultam principalmente da transição da sociedade tradicional/rural para a modernidade urbano/industrial, embora a perplexidade em relação a essa mudança com certeza ocorreu em todas as regiões do Brasil, em diferentes graus. Deste modo, as transformações evidenciam conflitos e contradições entre as personagens, as pessoas e também a própria ciência.

A concepção geográfica de Mikhail Bakhtin relacionada à literatura fundamenta-se em dois conceitos básicos de sua teoria literária: a exotopia e o cronotopo. A *exotopia* é uma técnica de distanciamento entre o autor, este aberto e interligado com o mundo ético e o mundo de conhecimento real – e suas personagens – que são formadas através de um processo artificial e artístico de fechamento e acabamento estético. Deste modo forma-se a personagem, mas também forma-se ao redor um ambiente/cenário onde a personagem atua frente a um horizonte do mundo cotidiano e do mundo de conhecimento da sociedade. A criação da personagem inclui também formas específicas de representação do tempo e do espaço. É na concepção do *cronotopo* que Bakhtin aborda esta questão do aspecto espacial no romance. No romance a espacialidade temporal desenvolve-se através da ambientação da trama, dentro da rede dos atores sociais do romance.

A nossa pesquisa aponta vários aspectos geográficos nos dois romances investigados. Primeiro interpreta a paisagem como ambientação das personagens. Assim, a utilidade da paisagem não fica apenas restrita a inserção econômica da natureza na vida social (como na geografia clássica), mas amplia esta visão para uma paisagem de expressões vivenciadas pelas pessoas e seus conflitos com

este ambiente. Segundo, o espaço no romance é a representação de discursos políticos, literários e/ou sociais (inclusive de suas utopias), como o discurso desenvolvimentista, o discurso marxista crítico, etc. Terceiro, a representação do espaço faz-se mediada pela língua utilizando uma técnica diferenciada através do uso de palavras e estruturas gramaticais. E quarto, a própria compreensão do espaço e do tempo varia entre as personagens e suas trajetórias condensando-se em cronotopos dentro do romance. Percebe-se que no romance regionalista dos anos 1930 geralmente há o cruzamento de dois cronotopos, um da interligação entre formação social e paisagem (com figuras representativas de grupos sociais e classes), e outro da evolução individual. Aponta-se claramente nesta polaridade a conflituosa transformação da modernidade entre tradição e formação social de um lado, e pelo individualismo e a criatividade do outro.

Para compreender melhor as apresentações das realidades apresentadas nas obras a pesquisa contextualizou os romances também através de três exotopias. A primeira exotopia destaca que os protagonistas dos dois romances (Lúcio e Conceição) são exteriores à ambientação que se encontram, assim eles inserem-se dentro da trama, mas parcialmente excluídos das suas interações. A segunda exotopia refere-se a um distanciamento social dos autores que partem de uma alteridade vivencial na própria biografia. Assim, essa literatura foi produzida por pessoas que pertenciam a uma elite social que somente podia retratar o mundo do povo nordestino através da observação/imaginação dessas realidades e que não foram realmente personagens dessa realidade. Nesse sentido, é possível constatar que quanto mais elementos autobiográficos compõem a obra literária, menor o seu acabamento estético. A terceira exotopia vem da própria forma de apresentação da realidade opondo e interligando ciência e discurso político ao acabamento literário. Deste modo, o romance *A bagaceira* tem pouco distanciamento de intenções no campo ético e do conhecimento, o que enfraquece a sua liberdade estética. Ao contrário, a obra *O quinze* busca sua expressão através de um distanciamento maior deste utilitarismo literário, o que aliena o romance dentro do próprio gênero regionalista, mas aprofunda sua contribuição para a fase modernista psicologizante.

Conforme estes resultados, demonstramos que apesar dos romances investigados estarem inteiramente imersos em um espaço e tempo históricos, a arte não deve ser avaliada somente a partir de uma comparação com a realidade e sim pela capacidade do artista em transformar essa realidade através de sua imaginação em um material culturalmente significativa. A imagem do sertão e do brejo, como apresentadas nos romances, são contribuições sociais para uma discussão sobre o país. Por isso, imagens e sentimentos são argumentos criados pelos autores que possibilitaram ou não sua vinculação com o desenvolvimento e o engajamento com a região, como idealizado por Freyre. Como qualquer argumentação, os romances possibilitaram a sua manipulação por certas elites políticas que requisitaram verbas da União, em virtude dos problemas do semi-árido brasileiro. Os romances individualistas, como o de Rachel de Queiroz, representam uma crítica estética desta atitude de poder que ultrapassa o imaginário social e sociológico e desenvolve um novo horizonte para o desenvolvimento social.

É interessante assinalar que a discussão do regionalismo nordestino pode ser vista como o surgimento de uma geografia brasileira autóctone, distante do eixo Rio-São Paulo e de suas influências acadêmicas positivistas da geografia francesa. Como os estudos geográficos da época no Nordeste foram representados principalmente por não-geógrafos – por exemplo o romancista José Américo de Almeida em *A Paraíba e seus Problemas*, além de alguns estudos regionais do sociólogo Gilberto Freyre e, não para esquecer, as contribuições importantes de Josué de Castro –, resultaram em presas fáceis do desprezo pelas elites centrais e modernistas em São Paulo e Rio de Janeiro. Mas através do ato periférico da reintegração entre Geografia e Literatura percebemos que as duas ciências, apesar de partir de diferentes objetos e metodologias de pesquisa, investigam fundamentalmente o homem e suas relações, sejam elas “fictícias” ou “reais” para com o seu ambiente de vivência. Ressaltamos que embora os conteúdos do regionalismo freyreano sejam conservadores, a sua técnica de pesquisa necessita de uma reavaliação dentro do campo da geografia, incentivando um dialogismo mais intenso entre o espaço geográfico e o espaço

literário e seguindo uma idéia que aos poucos foi tecida nesse trabalho: Os homens escrevem os livros, os livros reescrevem os homens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SABER, Aziz, A seca e o velho Chico. In **Revista Caros Amigos**, número 23, Abril de 2005.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

ALMEIDA, José Américo de. **A Paraíba e seus Problemas**. A União, Companhia Editora: João Pessoa, 1937.

_____. **Eu e eles**. Edições Nosso Tempo: Rio de Janeiro, 1978.

ALMEIDA, José Maurício G. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no Nordeste**. São Paulo: Editora Brasiliense: 1966.

ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. In **Cadernos de Literatura Brasileira** (Rachel de Queiroz), n. 04, p. 87-102, set. 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BASTOS, Ana R. Espaço e literatura: algumas reflexões teóricas. In **Espaço e Cultura**, NEPEC, n.5, p. 55-56, jan./jul. 1998.

BATISTA, Juarez. José Américo, a legenda e a vida. In SOBREIRA, Ivan Bichara (org.). **José Américo: o escritor e o homem público**. A União, Companhia Editora: João Pessoa, 1977.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. São Paulo: Editora Vozes, 1973

BROSSEAU, Marc. The city in textual form: Manhattan Transfer's New York. In: **Ecumene** 2 (1), 1995, p. 89-114.

BROSSEAU, Marc. Geografia e literatura. In: CORRÊA, Roberto L. & ROSENDAHL R. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2007.

_____. O romance: o outro sujeito para a geografia. In: CORRÊA, Roberto L. & ROSENDAHL R. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964

CASCUDO, Luis da Câmara. **Folclore do Brasil**. São Paulo: Fundo de cultura, 1976.

CASTRO, Iná Elias de. Natureza, Imaginário e a reinvenção do nordeste. In: CORRÊA, Roberto L. & ROSENDAHL R. **Paisagem imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2001.

CASTRO, Iná Elias de. **O mito da necessidade**. Discurso e prática do regionalismo nordestino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

CASTRO, Josué de. A Paraíba e seus Problemas. In SOBREIRA, Ivan Bichara (org.). **José Américo: o escritor e o homem público**. A União, Companhia Editora: João Pessoa, 1977.

CHIACHIO, Carlos. Homens & obras. In SOBREIRA, Ivan Bichara (org.). **José Américo: o escritor e o homem público**. A União, Companhia Editora: João Pessoa, 1977.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise do cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CUNHA, Euclides da. **O sertões: a terra e o homem**. Livraria Francisco Alves, São Paulo, 1963.

D'ANDREA, Moema Selma. **A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista**. Campinas: Unicamp, 1992.

DARDEL, Eric. **L'Homme et la Terre**. Paris: Comite des Travaux et Scientifiques, 1990.

DIEGUES JR., Manuel. O movimento regionalista de 1926 in FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1976.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**. Autores e obras fundamentais. São Paulo: Editora Ática, 1990.

FIGUEIREDO, Jackson de. A fisionomia cultural do autor de *A bagaceira*. In SOBREIRA, Ivan Bichara (org.). **José Américo: o escritor e o homem público**. A União, Companhia Editora: João Pessoa, 1977.

FILHO, Adonias. O romance *O quinze*. In QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1973.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1976.

_____. **Nordeste**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1961.

GONZAGA, Sergius. **Manual de literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado de Letras, 1996.

HAESBAERT, Rogério. **O Mito da Desterritorialização**. Do "Fim dos Territórios" à Multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Loyola, 1992 (orig. 1989).

_____. **A justiça social e a cidade**. São Paulo: Hucitec, 1980

HETTNER, Alfred. **Die Geographie. Ihre Geschichte, ihr Wesen und ihre Methoden**. Breslau: Ferdinand Hirt, 1927.

HOLZER, Werther. A geografia fenomenológica de Eric Dardel. In CORRÊA, Roberto L. & ROSENDAHL R. **Matrizes da geografia cultural**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2001.

JOHNSTON, R.J. **Geografia e geógrafos**. São Paulo: Difel, 1986.

LENCIONI, Sandra. **Região e Geografia**. São Paulo: Edusp, 1999.

LIMA, Solange Terezinha. Geografia e literatura: alguns pontos sobre a percepção da paisagem. In **Geosul**, vol. 15, n.30, p.7-33, jul./dez. 2000.

MACHADO, Irene. **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. Modernismo/vol. 3. São Paulo: Editora Cultrix, 2001

MONEGAL, Emir Rodriguez. Graciliano Ramos und der Regionlaismus aus dem brasilianischen Nordosten. Em: STRAUSFELD, Mechtild (org.) **Brasilianische Literatur**. Frankfurt: 1984, p. 208-233.

MONTEIRO, Carlos Augusto Figueiredo. **O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

MONTENEGRO, Olívio. José Américo de Almeida. In SOBREIRA, Ivan Bichara (org.). **José Américo: o escritor e o homem público**. A União, Companhia Editora: João Pessoa, 1977.

MOREIRA, Ruy. **Para onde vai o pensamento geográfico?** Por uma epistemologia crítica. São Paulo: Contexto, 2006.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. **Paranismo: o Paraná Inventado**. Cultura e Imaginário no Paraná da 1ª República. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

POCOCK, Douglas. Geography and literature. In **Progress in Human Geography**, v.12, n.1, p. 85-102, mar. 1988.

PROENÇA, M. Cavalcanti. A bagaceira. In ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1980.

QUEIROZ, Rachel de. As três Rachéis (entrevista). In **Cadernos de Literatura Brasileira** (Rachel de Queiroz), n. 04, p. 20-39, set. 1997.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, Júlio. A bagaceira. In SOBREIRA, Ivan Bichara (org.). **José Américo: o escritor e o homem público**. A União, Companhia Editora: João Pessoa, 1977.

RENARD, Perez. **Escritores brasileiros contemporâneos**. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1970.

RÖSSNER, Michael. **Lateinamerikanische Literaturgeschichte**. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

RAMOS, Graciliano. **Entrevista concedida em 1948**. Site oficial do escritor Graciliano Ramos. Disponível em <www.graciliano.com.br/entrada>. Acesso em 28 jun. 2007, 16:30.

RELPH, Edward. As bases fenomenológicas da Geografia. In **Geografia**, Vol.7, nº. 4, p.1-25, 1979.

SAHR, Wolf-Dietrich. Trois mondes entre l'ici-bas et l'au-delà. Réflexions postmodernes sur la géographie de la religion. **Geographie et cultures** (Paris). Paris:, v.47, p.45 - 66, 2003.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação – O quinze. In QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. 16ª ed. Rio De Janeiro: Livraria José Olímpio, 1973.

SENA, Homero. Um ficcionista absorvido pela cultura. In SOBREIRA, Ivan Bichara (org.). **José Américo: o escritor e o homem público**. A União, Companhia Editora: João Pessoa, 1977.

SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão Veredas**. São Paulo, 1999, tese de Doutorado – USP, 1999.

TEZZA, Cristóvão. Sobre o Autor e o herói – um roteiro de leitura. In FARACO, Carlos A.(org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

TORMA, Regionalismo no Rio Grande do Sul e o mito do gaúcho. In ALEXANDRE, Francisco das Neves Alves (org.). **História & literatura no Rio Grande do Sul**. Rio Grande: FURG, 2001.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VERÍSSIMO. Érico. Breve história da literatura brasileira. Editora Globo: São Paulo, 1995.

WANDERLEY, Vernaide. **A pedra do reino: sertão vivido de Ariano Suassuna**. Rio Claro, 1997, Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez, 1993.

OBRAS LITERÁRIAS A SEREM ANALISADAS

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1980

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1973.