



CRISTINA GOMES DE BRITO

CONSAGRAÇÃO OU MALDIÇÃO?
Alvina Gameiro e *Curral de Serras*:
um bem simbólico



CONSAGRAÇÃO OU MALDIÇÃO?

Alvina Gameiro e *Curral de Serras*:
um bem simbólico

Cristina Gomes de Brito
Servidora Pública Federal - Mestra em Letras pela Universidade
Federal do Piauí.

CONSAGRAÇÃO OU MALDIÇÃO?

Alvina Gameiro e *Curral de Serras*:
um bem simbólico

Teresina - PI



2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

Reitor

Gildásio Guedes Fernandes

Vice-Reitor

Viriato Campelo

Superintendente de Comunicação Social

Fenelon Martins da Rocha Neto

Editor

Cleber de Deus Pereira da Silva

EDUFPI - Conselho Editorial

Cleber de Deus Pereira da Silva (presidente)

Cleber Ranieri Ribas de Almeida

Gustavo Fortes Said

Nelson Juliano Cardoso Matos

Nelson Nery Costa

Viriato Campelo

Wilson Seraine da Silva Filho

CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Delson Ferreira Bonfim

REVISÃO

Daniela Aragão



FICHA CATALOGRÁFICA

Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí

Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco

B862c Brito, Cristina Gomes de.

Consagração ou maldição? Alvina Gameiro e *Curral de Serras*: um bem simbólico / Cristina Gomes de Brito. – Teresina : EDUFPI, 2021.

122 p.

ISBN: 978-65-5904-091-9

1. Alvina Gameiro. 2. Campo de produção cultural.
3. *Curral de Serras*. 4. Mercado editorial. 5. Topoanálise.
1. Título.

CDD B869.3

AGRADECIMENTOS

A Deus, criador de todas as coisas!

Ao meu orientador - prof. Dr. Wander Nunes Frota - pelas orientações e indicações de leitura. Aos professores doutores Socorro Rios Magalhães e Luizir de Oliveira que compuseram a banca cujas sugestões e recomendações enriqueceram e aperfeiçoaram minha pesquisa.

À UFPI pela oportunidade.

A todos os mestres, o meu afeto.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1 A OBRA E SEUS ITINERÁRIOS: UMA TRAVESSIA	11
2 O CAMPO, O MERCADO E O LIVRO	19
2.1 Anos 1950 e 1980: mercado editorial brasileiro	26
2.2 Trajetórias distintas com identidades semelhantes	35
2.3 Grande sertão: veredas (1956) e as instâncias de consagração	37
2.4 Curral de serras (1980): estagnação e possibilidades	39
3 A REFORMULAÇÃO LOCALISTA EM DOIS TEMPOS	45
3.1 Modernismo localista e regionalismo localista	48
3.2 Topoanálise: o espaço regionalista em foco	62
3.3 A permanência localista	72
4 PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS	79
4.1 Identificando paralelos, apontando dissonâncias	83
4.2 Narradores sertanejos, interlocutores letrados	95
4.3 Afetividade e sexualidade feminina: confrontando valores e quereres	96
4.4 De um passado de lutas a um presente de sonhos	101
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
6 REFERÊNCIAS	113

APRESENTAÇÃO

CURRAL DE SERRAS: UMA OBRA EM BUSCA DA CONSAGRAÇÃO

O romance *Currais de Serras*, de Alvina Gameiro, é um dos livros mais curiosos da literatura piauiense, posto que, apontado pela crítica local como uma das melhores obras de nossa produção literária, tornou-se uma raridade nas livrarias e até mesmo nas bibliotecas públicas e privadas do Estado. Reconhecido pelos críticos como um texto de grandes recursos estéticos, tem sido comparado, muitas vezes, àquele que é considerado o maior dos romances brasileiros, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. A comparação, que se justifica tendo em vista a coincidência de elementos composicionais, tanto da fábula quanto da trama narrativa entre as duas obras, trouxe à obra de Gameiro o ônus de provar que não se trata de uma emulação à renomada obra do escritor mineiro.

Enfrentando a complexidade do contexto de produção e recepção do romance *Curral de serras*, Cristina Gomes de Brito assume o desafio de encontrar resposta para uma incômoda questão acerca da obra da autora piauiense: consagração ou maldição? Assim busca situar a autora Alvina Gameiro, no campo da produção cultural da literatura brasileira, examinando a sua inserção e possibilidades de enraizamento na tradição literária do país.

Cristina Gomes de Brito, ao escolher *Currais de serras* como objeto de estudo de sua dissertação de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Piauí, presta inestimável contribuição para os estudos da literatura piauiense e quiçá da literatura brasileira. Visto que sua análise não se restringe ao romance da escritora piauiense, mas propõe uma travessia pela literatura de outros autores brasileiros e de autores estrangeiros, como

o norte-americano William Faulkner e o mexicano Juan Rufo. Utilizando ferramentas dos estudos comparados, Cristina busca aproximar a estilística desses autores ao inovador estilo regionalista de Guimarães Rosa e, a partir daí, consegue identificar em *Curral de serras* as mesmas condições localistas detectadas nos autores mencionados, o que torna a o romance de Gameiro, assim como a obra de Rosa, Faulkner e Rufo, uma narrativa moderna e atemporal.

É relevante ressaltar que a pesquisadora, de maneira bastante lúcida, não cai na armadilha de confrontar a obra de Gameiro com a de Guimarães Rosa, mas, de forma consciente, rechaça a ideia de atribuir valor maior ou menor à narrativa da autora conterrânea, sem fugir, porém, da tarefa de apontar as semelhanças que levaram a crítica local a reconhecer em *Curral de serras* traços em comum com o romance *Grande sertão: veredas*.

O maior mérito do estudo de Cristina Gomes de Brito, seguramente, consiste na discussão acerca da recepção paradoxal dada ao livro de Alvina Gameiro, que aparece na visão crítica como obra de elevado valor, permanecendo, porém, desconhecida e obscura para o grande público de leitores. É nesse ponto que o trabalho da pesquisadora revela a sua fundamental relevância, pois, lançando mão dos conceitos sociológicos do francês Pierre Bordieu aplicados à literatura, desvenda as questões relacionadas ao poder que penetram o campo literário, interferem na ação de seus agentes e determinam o percurso de uma obra literária rumo à consagração ou à maldição do esquecimento.

O presente estudo de Cristina Gomes de Brito se dirige não apenas aos agentes do campo literário do Estado do Piauí, para que ouçam o seu apelo de trazer *Curral de serras* de volta ao campo editorial, mas também aos leitores interessados na literatura piauiense, para que (re)descubram o romance de Alvina Gameiro e reivindiquem a sua (re)inserção no campo da cultura e da história piauiense.

Maria do Socorro Rios Magalhães

Doutora em Letras pela PUCRS

Professora Adjunta da UESPI

Membro da Academia Piauiense de Letras

1

A OBRA E SEUS ITINERÁRIOS: UMA TRAVESSIA

[a] literatura amplia nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. [...] abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano.

Tzvetan Todorov

O romance *Curral de serras*, de Alvina Gameiro, publicado em 1980 pode ser considerado atemporal, uma vez que foge à temática de seu tempo, embora tenha sido bem recebido pela crítica. A autora foi considerada uma "escritora da pós-modernidade", conforme assevera o escritor Francisco Miguel de Moura (2014, p.76). Conquanto pareça contraditório ser pós-moderna e escrever sobre um tema considerado ultrapassado, um fato não é motivo de demérito para o outro. O professor Paulo Nunes¹ em entrevista afirmou que ela, através do romance, restituiu o sertão e a linguagem do sertanejo piauiense.

Antes de iniciar a análise no respectivo romance, *corpus* desta pesquisa, faz-se necessário abrir caminhos para o leitor dando pistas para que ele possa ter uma visão mais clara sobre a obra, caso ainda não a conheça. Isso porque

¹professor M. Paulo Nunes - também advogado, escritor, ensaísta e membro da Academia Piauiense de Letras (APL) - concedeu entrevista à autora da dissertação em 23 out. 2015.

comprovadamente o livro é pouquíssimo conhecido. Informalmente em alguns eventos de apresentação de trabalhos científicos na área de Letras e nas universidades públicas de Teresina foi feita uma sondagem sobre Alvina Gameiro e suas obras. Chegou-se à conclusão de que poucos conhecem a autora e raramente se encontra um estudante de Letras que leu algum de seus livros. Assim, nesta seção, faz-se uma apresentação externa da obra; mostra-se também internamente através dos personagens principais, porém de forma breve, posto que ao longo deste estudo há mais detalhes sobre eles, assim como o contexto narratológico em si.

Cds (1980)² é um romance sertanista cujo enredo aborda uma história de amor permeada por vários conflitos sociais e psicológicos. Nele há uma forte marca de religiosidade, inclusive de sincretismo religioso. O narrador em primeira pessoa relata os acontecimentos dos últimos vinte e cinco anos de sua vida. Com muitas digressões, vai rememorando os fatos e narrando com minúcias a um interlocutor que apenas ouve. Esse, somente no final da narrativa deixa sinais de comunicação verbalizada, mas em discurso indireto.

Publicado pela COMEPI³ / Academia Piauiense de Letras - o romance Cds (1980) foi bem recebido pela crítica literária local, conforme comentários de A. Tito Filho no texto de apresentação da segunda edição do romance. A segunda edição foi publicada pela Nórdica no Rio de Janeiro. Todavia, em algumas referências pesquisadas até o momento desta escrita consta que a segunda edição de Cds é de 1980; ou que a edição daquele ano foi editada pela editora Nórdica. No entanto, em pesquisa no site da Biblioteca Nacional⁴ consta que a segunda edição da obra gameiriana foi publicada em 1989. Ademais, no exemplar da segunda edição utilizado para esta pesquisa, no verso da folha de rosto, consta a informação: "1980, Alvina Gameiro". Na contracapa informa-se que é segunda edição. Essas duas informações podem ser a razão do embarço.

Na mesma página na qual consta o ano e o nome da autora, no canto inferior esquerdo, logo acima da impressão do ISBN, há a seguinte informação: "Impresso no Brasil - ref.326/89", aqui está a constatação de que o livro foi reeditado em 1989. Desse modo, compreende-se que a ausência da ficha catalográfica da obra tem contribuído para o mal-entendido. Neste sentido,

²Referência ao romance *Curral de serras* (1980) de Alvina Gameiro ao longo de toda esta pesquisa.

³Informações contidas na 2ª edição, em uma lista de obras da autora: *Curral de Serras*: romance Edição COMEPI - Academia Piauiense de Letras - Teresina/PI - 1980: (1ª edição).

⁴Site da Biblioteca Nacional: <<http://www.bn.br>>. Acesso em 12 jan. 2016.

almeja-se através do registro nesta pesquisa, desfazer o equívoco e ratificar que: a primeira edição de Cds foi publicado em 1980 pela COMEPI/Academia Piauiense de Letras em Teresina e a segunda edição em 1989 pela Nórdica no Rio de Janeiro.

Feito isto, passa-se então a identificar os personagens principais, sobretudo, apresentar a relação que há entre o significado dos nomes e a personalidade e/ou características deles. Vale advertir que tal ação não faz parte dos objetivos desta pesquisa, no entanto, constitui só mais um aspecto curioso da obra a ser compartilhado. Para tanto, recorreu-se ao dicionário de nomes⁵ a fim de sondar tais significados, conquanto sem saber se a autora escolheu propositadamente os apelidos pela relação de sentidos, isto é, se buscou características nos nomes para atribuir aos personagens porque já conhecia a significação dos nomes e quis fazer a correspondência nome/personalidade como se vê na *Bíblia Sagrada*. Por exemplo, nela algumas pessoas receberam nomes cujo significado corresponde aos seus feitos ou a sua personalidade, ademais no pensamento mítico em geral também funciona assim.

Inicia-se com o protagonista-narrador, o qual possui o nome de Marcelo, cuja origem é latina e significa "jovem guerreiro", o que de fato faz jus às características do rapaz, pois ele próprio confessa que, enquanto jovem, aos dezenove anos já andava pelos sertões, montado a cavalo exercendo seu ofício e chegou à fazenda de Isabela: "que venho dos dezenove anos, quando eu andava noite e dia em morada de uma sela e entrei no recabedar com d. Isabela [...]" (GAMEIRO, 1980, p. 151).

Os principais acontecimentos de sua vida foram na juventude; o mais são memórias. E quanto a atribuição do adjetivo guerreiro, ao longo da narrativa, pelos atos do rapaz, percebe-se que de fato, ele também o é. Nota-se inclusive, certa semelhança entre o protagonista e os heróis medievais no sentido de nunca perder uma batalha, assim também pelo porte físico, por ter estatura alta, força e beleza.

Quando chegou à fazenda de Isabela apresentou-se com a falsa identidade de Rogato Valente. O sobrenome fala por si e dispensa consulta de seu significado. Já o primeiro nome, cuja origem é também latina - *Rogatus* - significa "convidado", "suplicado" ou "aquele que nasceu em meio a preces".

⁵Significado de nomes disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>. Acesso em: 19 jan. 2016.

⁶Nome adotado ao longo de toda esta pesquisa para referir-se ao protagonista-narrador.

De fato, Rogato⁶ surgiu na vida de Isabela como por uma espécie de rogo ou chamado dela, uma vez que a jovem queria um novo marido e designou seu vaqueiro, o Pulquério, para que saísse pelos sertões à procura de um jovem de pele branca, forte e corajoso para esposar:

[a] espiculação corre de ordem de minha patroa. Ela mandou caçar homem branco, forte, munido de coragem e se alguma beleza estampada tivesse não fazia desmerecimento. [...] no aberto da cor, no corte da figura e no desassombro da fala amostra vosmecê o talho da encomenda (GAMEIRO, 1989, p. 10).

E também para ocupar a vaga de funcionário deixada pelo outro marido. Na verdade, exercer as múltiplas funções: a de responsável pelo armazém, alternando com a de comprar, armazenar, vender, pagar, receber, e prestar contas.

Antes de chegar à fazenda de Isabela, Rogato era vendedor ambulante; vendia remédios sertão adentro e, ao mesmo tempo em que exercia sua profissão, também procurava seu irmão gêmeo desaparecido. Em suas andanças foi interceptado por Pulquério. Depois de breve apresentação, os dois rumaram para a fazenda da jovem em sertão pernambucano. Lá, dá-se início a saga de Rogato na luta contra o amor de/por Isabela.

O nome Isabela, com origem no hebraico e no latim, é uma variação de Isabel e significa "pura", "casta", o que vai ao encontro da personalidade daquela sertaneja. Contudo, apesar de sua rigidez na administração da fazenda e no modo como trata seus funcionários; por ter tomado a iniciativa revelando seus sentimentos por Rogato, atraindo-o ao ato sexual e ao casamento, é uma moça de comportamento prudente, tem gestos nobres e se veste com decência, atitudes comuns à mulher do sertão. "Ela é mulher de respeito, possui todo o recato da decência" (GAMEIRO, 1989, p.99). Essa foi a resposta de Pulquério, servidor fiel, dada a Rogato quando este indagou sobre a vida íntima de Isabela.

Possivelmente devido às condições de isolamento em que vive na fazenda, impedindo-a de um convívio social, vê-se que a moça rompe com alguns valores de seu tempo e de seu espaço, uma vez que ela é quem procura seus pares para o enlace matrimonial, contrariando a cultura sertaneja a qual prega que a mulher, para ser respeitada, não deve tomar a iniciativa e deve ser submissa.

Isabela assumiu a fazenda ainda muito jovem quando parte de sua

família foi dizimada. Presenciou a morte trágica do pai; do único irmão ainda menor de idade, e de um funcionário da fazenda, consequência de um desentendimento grave entre dois empregados que envolveu os patrões e resultou em tragédia. A mãe já era falecida, o avô, debilitado pela idade, sucumbiu às mortes do filho e do neto. Restou-lhe a avó, mas acometida pela fragilidade, decorrente de doenças devido a idade avançada vive acamada. Então a jovem sertaneja se torna a gestora da fazenda, sendo muito rigorosa de modo que "quando quer, quer mesmo, e em despois de dizer não, não volta a palavra atrás..." (GAMEIRO, 1989, p. 101), relata Pulquério.

Retomando as informações externas sobre o romance, um dos fundamentos escolhidos e que contribuiu para a análise externa da obra foi o levantamento da fortuna crítica. Quando se deu início aos primeiros passos para o desenvolvimento desta pesquisa, havia poucos trabalhos de pesquisa científica referentes às suas publicações. Em nível de pós-graduação, apenas dois: um, na Universidade Federal do Piauí - UFPI, sob a forma de dissertação para o curso de mestrado em Letras, datado de 2011, sendo o corpus da pesquisa o romance *Cds* (1980); e o outro na Universidade Estadual do Piauí - UESPI, datado de 2013, também através do mestrado em Letras. Este versa sobre os romances *A vela e o temporal* (1957) e *O Vale das açucenas* (1963).

Além dessas duas pesquisas, foram localizados um ensaio de 2005; três artigos publicados em 2010, 2012, 2014, respectivamente. E mais outro artigo de 2014 que é capítulo de um livro - uma coletânea que reúne vários artigos. Foi encontrado ainda um *paper* em 2014, fruto de uma apresentação em evento fora do país. No entanto, no final do ano de 2015 surgiu mais um trabalho contemplando as obras gameirianas: o livro *Terra e identidade feminina: Bildungsroman das mulheres de Alvina Gameiro*, publicado nos Estados Unidos. Disponível a versão e-book no Kindle Edition. Nele há um imbricamento da História com a Literatura, no qual a autora analisa três romances da romancista: *A vela e o temporal* (1957), *O vale das Açucenas* (1963) e *Cds* (1980). Trata especificamente da construção da identidade feminina das protagonistas das três obras citadas. Afora isso, nada mais foi localizado.

Observa-se que é pouco o que existe em termos de estudo e/ou publicações sobre as obras da escritora. Ademais, a falta de circulação do livro tem contribuído significativamente para que a obra, objeto desta pesquisa, seja ignorada inclusive por potenciais leitores. Todavia, há uma expectativa

de reedição de Cds (1980) pela Academia Piauiense de Letras. O retorno do romance ao campo literário poderá ser a ponte que irá ligar o livro àquele leitor de literatura que o desconhece. Porém é preciso considerar que colocá-lo de volta às livrarias e bibliotecas não significa que haverá êxito comercial, uma vez que, considerando os postulados de Pierre Bourdieu (1996) sobre o campo de produção cultural, o comportamento dos agentes do campo literário é importante para consagrar ou não uma obra.

Esta pesquisa tomou como base o método de investigação analítico-qualitativo, e como técnicas de pesquisa a bibliográfica e documental. Sobre a condição bibliográfica abrangeu, como principal aporte teórico, a teoria sociológica de Pierre Bourdieu. A respeito do caráter documental, ao longo deste estudo é que se viu a necessidade de consultar jornais e revistas na tentativa de encontrar quaisquer informações sobre a romancista e sua obra. Desse modo, recorreu-se ao Arquivo Público de Teresina e à biblioteca da Academia Piauiense de Letras com o intuito de localizar depoimentos e/ou publicações relacionadas à escritora. Para complementar o estudo foram feitas algumas entrevistas com intelectuais, destes, um dos quais conviveu com ela. Foi também entrevistado um professor de Literatura do ensino médio para sondar o que se expõe àquele alunado sobre a escritora.

O objetivo central desta pesquisa é analisar o itinerário do romance de AG à luz da teoria sociológica de Bourdieu, uma vez que este aporte trata da análise de uma obra literária a partir do campo do poder, que é o espaço macroscópico da obra. Em seguida parte-se para o campo literário no qual se investiga a luta dos agentes para consagrá-la. Na sequência observa-se a trajetória do autor e suas relações interpessoais dentro desse campo.

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos, sendo este a introdução, que expõe uma breve apresentação da obra Cds (1980) no seu aspecto externo de acordo com a teoria de Bourdieu, como também internamente através dos seus protagonistas sobre os quais se mostra a significação de seus respectivos nomes, em que, por sinal, se nota alguma ligação entre o significado dos nomes e as características dos personagens. Contempla ainda informações sobre a fortuna crítica de Alvina Gameiro.

O segundo capítulo apresenta uma visão panorâmica dos estudos sociológicos de Pierre Bourdieu (1968, 1996) sobre a análise de uma obra literária; bem como os caminhos percorridos pelo livro no campo literário em nível nacional, inclusive no Piauí, onde Cds (1980) foi lançado. E ainda apresenta o percurso de Gs:v(1956), de GR que o fez atingir algumas de

suas instâncias de consagração, como também a estagnação de Cds (1980) no mercado editorial e suas possibilidades de reedição e de mais pesquisas no espaço acadêmico.

O terceiro capítulo trata de apresentar as reformulações do localismo; um estudo da topoanálise de Cds e as possíveis razões que motivaram a autora a permanecer na seara localista, visto que na época do lançamento do romance a "cor local" já não era tema atual. Os últimos escritores a explorar o assunto em suas obras foram os designados "Romancistas de 30", referindo-se aos escritores dos anos 1930. Em seguida mostra-se em um mapa a movimentação do protagonista Rogato no sertão, enquanto seu espaço social, assemelhando-se ao que fez Bourdieu (1996) na análise da obra *A educação sentimental* (1869) de Gustave Flaubert.

O quarto e último capítulo apresenta uma leitura intertextualizada com Gs:v (1956), apontando as proximidades e os distanciamentos entre os dois romances. Porém, em hipótese alguma este estudo pretende atribuir valor às obras enaltecendo uma e subjugando a outra, visa apenas apontar as semelhanças e dessemelhanças, pois embora a crítica local já tenha se manifestado a respeito dessas estéticas afins, até o momento da escrita desta dissertação não se encontrou um estudo que as apresente. Desse modo, algumas delas foram expostas aqui; outras ficarão para outro momento.

2

O CAMPO, O MERCADO E O LIVRO

Um país se faz com homens e livros.

Monteiro Lobato

O campo de produção artística é uma zona de conflitos e embates constantes onde impera a segregação de artistas e suas consequentes produções; sejam elas musicais, literárias, esculturais ou pictóricas; enfim, não importa qual seja a forma da Arte, importa que, dentro desse campo, há uma legião de agentes que a discute e decide quais dessas artes têm qualidades relevantes e devem ser lançadas ao público. Para tal, há um aparato de estratégias elaboradas para que não existam falhas no processo que inviabilizem o conhecimento de um projeto artístico por parte de um público específico. Já aquelas artes sobre as quais os agentes fazem um julgamento negativo, ou seja, consideram de qualidade inferior, ficam na obscuridade.

Na Idade Média eram a aristocracia e o clero que deliberavam sobre a produção cultural, ou seja, tinham o poder de decidir, inclusive sobre os padrões estéticos de um produto artístico. Contudo, com o crescente número de consumidores de tais bens culturais e consequentemente dos produtores e demais envolvidos, o campo de produção cultural foi pouco a pouco ganhando força até se tornar um campo autônomo.

Segundo Bourdieu (1996, p. 264), "O campo é uma rede de relações objectivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.) entre posições". Mesmo sendo um campo autônomo ainda está preso a essa relação de poder. Em decorrência do crescimento e da autonomia, o campo de produção artística foi se segmentando até se tornar o

que é hoje: um campo subdividido, ou seja, dentro dele há várias segmentações: artes plásticas, música, literatura dentre outras.

No caso da literatura, há o mercado editorial que é o espaço das obras literárias, dos escritores e dos críticos literários. Para atuar no mercado editorial existem os agentes sociais; na verdade trata-se de intelectuais que criam as regras que regerão o campo literário. Essas regras, sendo obedecidas, tornam possível consagrar uma produção literária.

Bourdieu (1996) define o campo do poder como um espaço de lutas, no qual o primeiro é representado pela família. Para ele é na família que ocorrem as primeiras trocas simbólicas e as primeiras manifestações do poder simbólico. Speller (s.d.), que fez uma pesquisa concernente à literatura de Bourdieu, enfatiza:

De fato, o primeiro campo é, para Bourdieu, a família, que tem suas próprias relações físicas, econômicas e de poder simbólico, medidas em termo de carinho, de confiança, de idade, e assim por diante (todas as quais, é claro, massivamente, mas também um sentido de ritmo e de mudanças no campo: uma consciência quasi-instintiva de que, quando as posições estão se tornando muito populares ou estabelecidas, elas devem seguir em frente ou tentar algo novo) (SPELLER, s.d., s.p.).

Além dessas manifestações que circundam o primeiro campo há ainda o capital social, "rede de amigos e conhecidos", algo semelhante ao que atualmente é denominado de *network*. É o espaço das relações interpessoais que proporciona condições para o escritor perceber as posições e o momento de permanecer ou de procurar outros lugares para disseminar sua arte.

Outro ponto do campo cultural do qual Bourdieu (1996) nos fornece fundamentação é sobre o capital simbólico, o qual está relacionado ao prestígio que o artista consegue e por meio dele pode passar de um gênero para outro. Se esse novo gênero lhe trazer mais poder aquisitivo o capital simbólico pode se transformar em capital econômico. Como exemplo dessa mudança pode-se pensar em um escritor que transforma seu romance em uma peça teatral e atua como diretor; ou ainda como diretor e ator ao mesmo tempo.

Considera-se importante continuar relatando sobre alguns dos termos evocados por Bourdieu para os estudos de produção cultural, porém a partir de agora, será dado destaque aos que estão mais diretamente ligados ao campo literário. São termos que o autor de *As regras da arte* usou para

fazer fluir sua proposição sobre o estudo sociológico da Literatura. *Illusio* e *habitus* são exemplos de alguns deles. Sobre *illusio* Bourdieu afirma que:

As lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural legítima contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e as paradas em jogo, a *illusio* de que são também produto. Em suma, a *illusio* é a condição do funcionamento de um jogo do qual é também, pelo menos parcialmente, produto (BOURDIEU, 1996, p. 260).

Dessa maneira, quem está no campo participa de um jogo de modo que a crença, o interesse e as paradas em jogo formam a *illusio*. Em outras palavras, a crença no jogo é específica de cada campo, é uma espécie de motivação para os agentes permanecerem no jogo. Mais à frente ele acrescenta que:

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado das paradas correspondentes é ao mesmo tempo condição e produto do próprio funcionamento do jogo; é com ela que deparamos no princípio do poder de consagração permitindo aos artistas consagrados a constituição de certos produtos pelo milagre da assinatura [...] em objetos sagrados (BOURDIEU, 1996, p. 262-63).

Sendo condição e ao mesmo tempo produto do funcionamento do jogo, a crença coletiva ou *illusio* permite aos artistas consagrados o poder de transformar produtos em objetos sagrados através da sua própria assinatura. Neste sentido, o sociólogo francês percebia que aqueles artistas obtinham permissão para constituir produtos tão somente através da assinatura:

Os autores consagrados consagram os mais jovens que em compensação os consagram como mestres ou chefes de escola, entre os artistas e os mecenas ou os colecionadores, entre os artistas e os críticos, e em particular entre os críticos de vanguarda que se consagram obtendo a consagração dos artistas que defendem ou operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores em que empenham e põem à prova o seu poder de consagração - e assim por diante (BOURDIEU, 1996, p. 263).

Desse modo podiam consagrar artistas jovens e estes reconsagrá-los agora como mestres. Assim ele define o poder de consagração, com o qual faz metáfora com uma espécie de moeda fiduciária cujo valor só existe dentro do campo onde ocorrem as trocas simbólicas.

A respeito do valor de uma obra de arte, o autor pontua que não é de responsabilidade do artista, mas do campo de produção e esse valor torna-se um fetiche uma vez que produz a crença no poder criador do artista.

O produtor do *valor de uma obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte com fetiche produzindo a crença no poder criador do artista. Dado que a obra de arte não existe enquanto objecto simbólico dotado de valor a menos de ser conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que são necessárias para a conhecer e a reconhecer como tal[...] (BOURDIEU, 1996, p. (261-62).

Significa dizer que o artista não tem o poder de decidir quanto vale sua produção. Só pessoas dotadas de competência estética no interior do campo estão habilitadas a atribuir valor a uma obra e assim a transformar em um bem simbólico. Entende-se com isso que todos que estão envolvidos com uma obra de arte no campo de produção são responsáveis pelo valor que possa ser atribuído a ela. Com isso, o que o artista ganha é a crença no seu poder criador.

Já o *habitus*, outro termo latino também utilizado por Bourdieu em *As regras da arte*, e sobre o qual ele afirma ser "o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário" (1996, p. 246); em *A economia das trocas simbólicas* (2007, p.160) ele foi mais abrangente em relação a esse termo definindo-o como: "Princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio". Isto é, comportamento social subjetivo, porém não fixo que produz valores culturais. Speller apresenta o termo de um modo mais didático:

[...] o *habitus* é a forma como nós vemos a nós mesmos em relação aos outros, o que devemos prestar atenção e aquilo que habitualmente não prestamos atenção, e que determina nossas atitudes em relação não só às outras pessoas, mas em direção ao

universo de bens e práticas culturais que estão formal ou potencialmente disponíveis para nós - o que Bourdieu chama de "espaço dos estilos de vida" - que estão imbuídos de significado social (SPELLER, s.d., s.p.).

O *habitus*, sob a ótica de Speller, direciona e está relacionado a saber como se conduzir, e ao mesmo tempo perceber as atitudes e omissões das pessoas no interior do campo literário.

Tanto a definição de Bourdieu quanto a de Speller faz entender que o *habitus* está relacionado ao comportamento dos agentes e aos condicionamentos sociais que os fazem agir como agem. Ademais, começa a se formar no seio familiar e se estende durante toda a existência do indivíduo passando por transformações independentes da vontade desse sujeito. Este é quem se ajusta às condições pré-estabelecidas do campo. Ao *habitus*, Bourdieu denominou também de:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e ações - e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas [...] (BOURDIEU, apud SETTON, 2002, p. 62).

Duráveis porque se estende ao longo da existência do indivíduo e transponíveis porque ultrapassam todas as fases da vida do sujeito.

Bourdieu comenta também sobre a posição hierárquica de um escritor no campo literário, que depende entre outros fatores do gênero, cor, condição social do escritor; da localização da editora, se esta é de grande ou pequeno porte, onde está situada, se em grande centro comercial ou não. E reforçando a tese de Bourdieu, Dalcastagnè (2012, p. 7) assevera que "todo espaço é um espaço de disputa". Porém, toda luta não seria luta se não houvesse o interesse e o esforço pessoal para atingir o objetivo pelo qual se luta. Portanto, para que um escritor tenha seu trabalho reconhecido, depende de sua posição na estrutura do campo intelectual, sendo que esse campo é regido por um sistema de forças que pode impulsionar ou reter a produção literária e, conseqüentemente, o próprio autor. Esse fato ocorre nas relações sociais que se formam dentro do mercado literário e artístico, ou seja, o verdadeiro campo intelectual consiste em um sistema de relações que se estabelecem entre os agentes do sistema de produção intelectual. Sobre a postura do artista, Bourdieu faz a seguinte observação:

O artista tem que enfrentar a definição social de sua obra, isto é, concretamente, os sucessos e os reveses conhecidos por ela, as interpretações que lhe foram dadas, a representação social, quase sempre estereotipada e simplificadora, que o público de amadores possui a seu respeito. Em suma, possuído pela angústia da salvação, o autor está condenado a esperar na incerteza os sinais sempre ambíguos de uma eleição sempre em suspenso: ele pode viver o revés como um sinal de eleição, ou o sucesso muito rápido e estrondoso como uma ameaça de maldição (em referência a uma definição, historicamente datada, do artista consagrado ou maldito), ele deve, necessariamente, reconhecer em seu projeto criador a verdade de seu projeto dada pela recepção social de sua obra, porque o reconhecimento dessa verdade está contida num projeto que é sempre projeto de ser reconhecido [...] (BOURDIEU, 1968, p. 114).

Nessa definição entende-se que o artista pode ser consagrado ou maldito, isso vai depender da recepção social de sua obra. Entende-se por artista consagrado aquele que é reconhecido publicamente por sua produção. O sucesso é imediato; já o artista maldito não tem seu trabalho aceito no seu tempo, postumamente é que pode ser reconhecido e aclamado.

O campo cultural é um espaço onde imperam a segregação e os conflitos sociais. É a luta pelo poder, logo está sempre em disputa por autonomia. Se no passado quem detinha o poder era a aristocracia e a Igreja, hoje as pressões são exercidas pelos próprios agentes. Eles criam as regras para proteger o campo e para se protegerem dentro desse espaço de poder, onde ocorrem as lutas que resultam em trocas simbólicas. Um escritor, além de escrever, deve ficar atento à sua posição no campo literário e no mercado, pois de acordo com a teoria de Bourdieu,

[...] a única acumulação legítima para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou para o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos [...] ou pessoas [...], portanto de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação (BOURDIEU, 1996, p. 170).

Assim, entende-se que é o artista quem deve lutar pelo reconhecimento de sua arte, fazendo com que seu nome figure entre os de destaque no espaço cultural.

O campo literário é um espaço que não configura um local físico, mas um lugar que existe no plano imaginário onde os artistas e editores se posicionam.

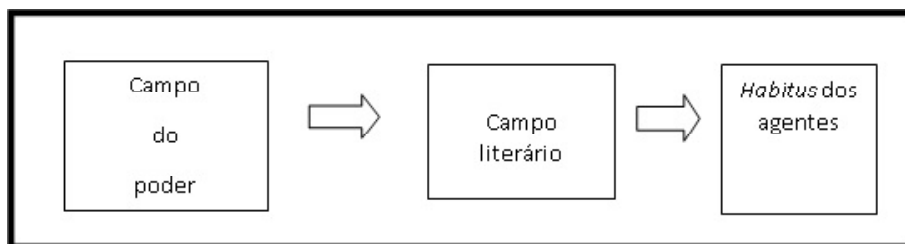
Este espaço é "relativamente autônomo" do campo de poder, e encerra a luta entre os escritores. No entanto, devido à influência dos domínios político e econômico, o campo literário é sempre dividido entre dois grandes grupos, ou "subcampos", que operam de acordo com dois princípios opostos e adversários (SPELLER, s.d., s.p.).

Sobre esses dois grupos, Bourdieu define que de um lado estão os escritores heterônomos e do outro os autônomos. Estes são os que transgridem as regras, podem ter algum sucesso, chegando a receber capital simbólico, enquanto aqueles são os *best-sellers*, "cujo sucesso é medido pelo número de cópias junto ao público e aos meios de comunicação" (SPELLER, s.d., s.p.).

O espaço dos possíveis ou espaço das obras, segundo a definição de Bourdieu (1996), remete ao relacionamento interpessoal dos escritores entre si. Seria mais ou menos o modo como divulgam seus trabalhos para os demais e o olhar que lançam sobre o trabalho intelectual uns dos outros. Uma relação de alteridade, ou seja, o tratamento que se dá ao outro e à sua produção.

Para resumir a análise sociológica de Bourdieu, Speller (s.d.) postula que o trabalho do autor de *As Regras da arte* para a análise de uma obra literária é composto por três momentos extraídos de caixas chinesas: da caixa maior, que é o campo do poder, sairia a caixa média correspondente ao campo literário, nela seriam analisadas as posições dos agentes; do campo literário sairia a caixa menor da qual tiraria para análise, o *habitus* dos agentes.

Figura 1: Representação do campo do poder através de caixas chinesas



Fonte: BRITO, 2015

Assim professa Bourdieu:

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas como os três níveis da realidade social que apreendem: primeiro a análise da posição do campo literário (etc.) no interior do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo obedecendo as suas próprias leis de funcionamento e de transformação, quer dizer, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência em torno da legitimidade e por fim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes destas posições [...] (BOURDIEU, 1996, p. 246).

A partir dessa assertiva de Bourdieu e da metáfora com as "caixas chinesas" de Speller, entende-se que para se analisar uma obra literária de acordo com a proposta sociológica do autor, deve-se primeiramente analisar o campo do poder enquanto espaço macroscópico da obra; depois, em nível intermediário, uma análise do campo literário observando a postura dos agentes na luta pelo poder de consagração da obra e do autor; e finalmente no espaço menor, uma observação da trajetória do autor e de suas relações interpessoais com os demais integrantes do campo.

2.1 Anos 1950 versus anos 1980: mercado editorial brasileiro

O Brasil, dos anos de 1950, passava por um momento de crise no mercado editorial, mas para melhor esclarecimento é preciso iniciar essa investigação um pouco mais atrás. Nos anos de governo do Estado Novo, Randal Johnson (1995) aponta que o mercado editorial era aquilo que o Estado permitia que ele fosse, ou seja, o governo atraía os intelectuais oferecendo a eles cargos públicos, contudo, os livros por eles produzidos, só eram publicados se autorizados pela administração superior do país. Naquela época já havia autores cuja escrita apresentava qualidade e autossuficiência para fazer emergir um movimento literário independente e com capacidade de autossustentação. Porém, o Estado ditava as normas do mercado atraindo-os para o engajamento político. A regra geral era oferecer cargos públicos aos escritores e esses, por sua vez, na pretensão de assegurarem seus respectivos cargos, aceitavam as regras estabelecidas.

Patriotismo ou reconstrução nacional era o que tais intelectuais apresentavam como justificativa para ocuparem cargos públicos, atendendo ao chamado do Estado. Quem nos dá suporte para tal afirmação é Johnson ao apontar que:

(...) Além dessas considerações de ordem institucionais, muitos intelectuais, incluindo-se aí a maioria dos modernistas, responderam à convocação do Estado Novo que pedia a sua participação no processo de construção nacional, enquanto que outros, imbuídos por um sentido de missão patriótica, já vinham desde meados dos anos 1920, expressando o desejo de participar da vida pública (JOHNSON, 1995, p. 169).

O que Johnson assevera é que, embora o governo os tenha convocado para participar da reconstrução nacional, ainda havia o interesse particular dos intelectuais brasileiros em intervir no processo de (re)organização do país. De modo geral, os brasileiros sempre apresentam interesse nesse tipo de manifestação, sobretudo em momentos de crise, conforme o pensamento de Johnson (1995). Quando se findou o processo de independência do Brasil muitos dos escritores românticos "a maioria dos quais estavam ligados ao governo imperial", ainda segundo Johnson (1995, p. 169), somaram suas forças na luta por um símbolo nacional, um herói legitimamente brasileiro. Nesta perspectiva, Gonçalves Dias e José de Alencar forçaram uma cultura nacional através de uma literatura regionalista, da qual surgiram personagens indianistas e/ou regionalistas. Desse modo, os intelectuais da década de 1930 por temor de acontecer uma revolução, uniram-se em defesa de um "nacionalismo autêntico", retomando ao fato pós-independência.

Porém, com as divergências políticas e, conseqüentemente, com influências também políticas, o Estado chamou para si a missão de ditar as regras do campo cultural. A estratégia foi cooptá-los, ou seja, oferecer a eles cargos públicos, e assim criar várias organizações voltadas para a cultura, cujas funções principais foram ocupadas por aqueles intelectuais. Neste sentido, a indústria cultural brasileira teve sua eminência a partir dos anos 1930 e ainda de forma tímida. Naquela época, os editores brasileiros passaram a ter um novo olhar sobre o mercado editorial e começaram então a investir mais fortemente nesse ramo.

Dessa forma, pessoas de visão empreendedora assumiram o risco do alto investimento nesse segmento e, paralelamente, surgia também um grupo de novos escritores, a geração do chamado Romance de 30. Dentre eles se

destacam os escritores regionalistas José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e outros. Os romances elaboram críticas sociais e psicológicas, todavia fogem do cenário urbano fazendo fluir as características regionais nas quais a linguagem é explorada, assim como a cultura local também. Além de enaltecer a "cor local", os escritores também defendiam um campo cultural autônomo. Essa geração de escritores contribuiu para o desenvolvimento do mercado editorial daquela época, conforme afirma Johnson:

A expansão da indústria cultural foi resultado, parcial pelo menos, da crise econômica internacional que teve forte impacto sobre o Brasil no começo dos anos 30. O declínio rápido do preço do café bem como a desvalorização consequente do mil-reis em relação às moedas europeias provocaram um aumento substancial no custo dos livros importados, e uma queda dramática no volume de sua importação. Desse modo, criaram-se condições, pela primeira vez, para que o livro se tornasse competitivo no mercado local (JOHNSON, 1995, p. 172-173).

Com isso nota-se que a crise econômica mundial também teve sua parcela de contribuição no desenvolvimento do mercado livreiro no país. Nesse âmbito surgiram investimentos em novas produções literárias, muito embora fosse um momento de dificuldades para o ramo editorial. Importante reforçar que a crise econômica mundial favoreceu ao Brasil certa autonomia para produção local, mas as editoras que demandavam essas produções encontravam-se nas regiões sul e sudeste. Johnson (1995, p. 173) observou que "a produção de bens simbólicos e culturais encontrava-se altamente concentrada no eixo São Paulo-Rio".

Ainda de acordo com esse autor, em 1937, 61% das casas editoriais estavam situadas nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. Nesta perspectiva de investimento, a Editora José Olympio teve a sua importância para o campo literário nas décadas de 1930 e 1940,

Excetuando-se a figura isolada de Érico Veríssimo a José Olympio publicou todo romancista hoje considerado canônico e, desse modo, acabou por se constituir numa concentração sem precedentes e numa centralização de autoridade, entendida esta autoridade como o poder de reconhecimento e, em última instância,

de legitimação no campo editorial. Era como se a publicação sob o selo da José Olympio fosse condição *sine qua non* da consagração (JOHNSON, 1995, p. 173).

Isso porque publicou, sem segregação, a grande maioria dos romances brasileiros, tanto os sociais quanto os intimistas.

Nesse cenário é que o mercado livreiro no país começou a se expandir, sobretudo nas capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Ademais, surgiu um espaço para a expansão da produção local, bem como para a tradução de obras estrangeiras. De certa forma, era o início de uma luta para fazer cessar, ou diminuir a elevada demanda de importação de livros no país.

Johnson (1995) acredita que foi naquele momento de crise que o mercado editorial do Brasil teve seu momento de efervescência, visto que, ao se fazer uma retrospectiva direcionada ao público leitor do Brasil, entende-se que os hábitos culturais da época não seriam outros senão os de importar da Europa toda uma gama de bens consumíveis, inclusive os bens simbólicos e culturais.

Neste sentido nota-se quão oportuna foi ao mercado editorial brasileiro a crise econômica mundial, pois a partir dela é que foi possível o surgimento - ou melhor, o reconhecimento ou a aceitação da assertiva de que por aqui já havia de fato condições para se ter algo como um mercado livreiro, pois existiam escritores de renome e empresas com interesse em investir nesse mercado. No entanto, faltavam meios para que a produção nacional ganhasse notoriedade. O pensamento de Hallewel (2012) é equivalente ao de Johnson (1995), pois afirma que:

A maior parte dos negócios estava baseada na importação, principalmente de Portugal e da França. A produção editorial que tinha lugar no Brasil raramente se aventurava além dos campos seguros dos livros didáticos e das obras de Direito e legislação brasileiros e, mesmo assim, não passava de uma atividade casual e secundária das grandes livrarias. Mesmo no caso de obras jurídicas, os clientes preferiam autoridades estrangeiras [...] (HALLEWELL, 2012, p. 347).

Em vista disso o que se infere é que foi preciso escassez de produtos estrangeiros para que, definitivamente, o produto nacional fosse notado, aceito e consumido. Mas somente isto não foi suficiente para que a indústria brasileira se consolidasse, porque entre altos e baixos, existia algo que Bourdieu,

referindo-se ao seu país e não ao Brasil, chamou de campo dominado, "[...] por referência ao campo do poder, no interior do qual o campo literário [...] ocupa ele próprio uma posição dominada" (BOURDIEU, 1996, p. 247). Ou seja, há uma espécie de subordinação do campo literário em relação ao campo do poder, mesmo que esteja em seu melhor momento.

No período do pós-guerra, muitos problemas sociais e econômicos causaram reflexos no mercado editorial nos anos 1950. Hallewell (2012) pontua que durante a guerra houve um rápido crescimento da indústria cultural brasileira, uma vez que, naquele ínterim, houve também uma elevação em termos de leitura, todavia sucumbiu tão logo finalizou a guerra.

O rápido crescimento da indústria editorial brasileira, ocasionado pelo surto da leitura durante a guerra [...] não subsistiu durante a guerra. [...] Em 1947 já havia virtualmente chegado ao fim, e os empresários do ramo estavam certos de que o desastre os estava rondando. A "crise" foi assunto durante vários anos[...] O ramo livreiro não apenas havia quase estagnado (em torno de vinte milhões de exemplares por ano [...]), como também a competição tornou-se mais dura, na medida em que cada editora, agora em maior número [...] procurava manter sua parcela desse limitado mercado, reduzindo, assim, a tiragem média de cada edição. [...] livros que, alguns anos antes, teriam facilmente alcançado os seis mil exemplares, eram agora produzidos em tiragem de apenas quatro mil cópias, com implicações óbvias para as margens de lucro da indústria (HALLEWELL, 2012, p. 569).

A crise que já vinha se alongando de muito tempo, no entanto aumentou sua repercussão na década de 1950. Ademais, havia outra questão, de ordem político-administrativa, uma falha redacional em documento oficial que pleiteava recursos para fomentar os impressos de modo geral deixou o livro sem o apoio financeiro tão necessário à sua produção.

O caso nasceu de um lapso na redação da lei n. 1386 de 18 de junho de 1951 que regulamenta os favores oficiais concedidos à matéria impressa. Nessa lei dever-se-iam fazer referência a livros, revistas e jornais. Por um lapso do redator a palavra "livro" foi esquecida; discutiu-se, votou-se, aprovou-se e se sancionou a lei e ninguém deu pela omissão - o que parece incrível, mas é verdade. O resultado é o que se sabe: o jornal, a revista, ambos

no gozo dos seus justos privilégios, mas o livro, coitadinho, posto fora da irmandade, pagando papel de câmbio, negro, se quisier sobreviver (QUEIROZ *apud* LABANCA, 2010, p. 2)⁷.

Neste sentido, segundo Labanca (2010), nenhuma atitude foi tomada pelo governo. Em vista disso, o fato causou indignação aos editores tanto que, passados aproximadamente cinco anos do ocorrido, Ênio Silveira⁸ atribuiu o caso a fins eleitorais alegando que o livro, diferentemente dos periódicos, não tinha a "mesma chantagem eleitoral". Embora o mercado editorial viesse atravessando dificuldades econômicas desde os anos 1930, conforme já informado, foi declarada naquele momento a "crise do livro", um momento em que as editoras passaram a restringir suas produções e muitas encerraram suas atividades.

Naquele ínterim, Ênio Silveira, enquanto passava uma temporada nos Estados Unidos frequentando universidade, também teve a oportunidade de trabalhar em uma grande editora estadunidense. A experiência lá adquirida ele a utilizou e a colocou em prática na editora em que trabalhava aqui no Brasil quando regressou. Também se tornou vice-presidente da Câmara Brasileira do Livro (CBL) e presidente do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). Sobre a postura de Silveira, Hallelwell (2012) assevera:

Aqui, sua capacidade levou-o rapidamente ao ponto mais alto. Em dois anos estava definindo a política editorial da empresa (no cargo de diretor editorial) e, em seis (isto é, em 1951), tinha sob sua responsabilidade a subsidiária do Rio de Janeiro. Mesmo antes disso, havia sido eleito vice-presidente da associação dos editores e livreiros do Brasil, a Câmara Brasileira do Livro, que ajudara a fundar (20 de setembro de 1946). Tinha apenas vinte e seis anos quando, em 1952, seus colegas editores elegeram-no presidente do Sindicato Nacional dos Editores de Livros. ...E casou-se com a filha do patrão (HALLEWELL, 2012, p.589).

Estando à frente desses dois órgãos dedicou-se a instigar a classe dos editores a melhorar as condições do comércio livreiro; e o fato de ter-se

⁷QUEIROZ, Rachel. Falando francamente sobre livros. Diário de Notícias. Suplemento Literário. Rio de Janeiro, 16 nov. 1952. p. 1.

⁸Ênio Silveira - foi editor e proprietário da editora Civilização Brasileira. Sua entrada no universo editorial se deve a Monteiro Lobato que o apresentou ao seu ex-sócio da Companhia Editora Nacional, Octalles Marcondes Ferreira.

tornado dono da editora conferiu-lhe maior liberdade e poder de decisão sobre as publicações da editora Civilização Brasileira.

Com o propósito de alavancar a produção e, conseqüentemente, as vendas de livros, noticiava-se uma campanha em prol do barateamento do livro. Contestava-se que se lia muito pouco no país, mas também se admitia que havia outras formas de entretenimento concorrendo com o livro. Ademais, existia uma ala do mercado insatisfeita com isso: eram os escritores e os editores. Por exemplo, nesse registro "o povo não gasta em livros, mas não deixa de gastar em *boites* e outros divertimentos caros" (JOSÉ OLYMPIO, *apud* LABANCA, 2010 p. 6). Percebe-se que havia insatisfação nas palavras do principal editor do país naquela época. Em vista disso, o valor do livro foi baixado, tornando-se quase irrisório.

Entre tantas lutas de editores e livreiros para fazer crescer o mercado editorial no país, em meio a várias dificuldades, já se contabilizava o ano de 1956, ocasião em que Guimarães Rosa lançou o romance *Gs.v* através da editora José Olympio. Naquele momento, a crise já se encontrava instalada e foi passando pelos anos seguintes. Somente entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970, houve um intervalo de crescimento econômico para o Brasil. Conforme pontua Hallewell, a indústria editorial brasileira sobreviveu e inclusive voltou a crescer (2012, p. 574). Porém, esse momento passou rápido, isso em função da crise econômica que se deu por causa dos altos preços do barril de petróleo nos países capitalistas centrais na Europa e nos Estados Unidos. Esse fato abalou sobremaneira o nosso país e conseqüentemente a nossa cultura.

De acordo com Sandra Reimão (1996, p. 57-58), no ano de 1972, o Brasil publicava aproximadamente um livro por habitante:

Segundo dados do IBGE, em 1972 ultrapassa-se no Brasil a barreira de um livro por habitante ao ano. A população nesse ano é de 98 milhões de habitantes e produzem-se 136 milhões de livros. Em 1972, editou-se 1,3 livro por habitante, contra 0,8 do ano anterior. Com algumas distorções, essa proporção se manterá crescente durante a década, atingindo o índice de 1,8 em 1979.

É notório o crescimento editorial naquele momento, no entanto percebe-se que o número de livros é muito superior ao de habitantes e ainda há de se considerar que, daquele total, poucos eram leitores.

Ainda segundo Reimão (1996), houve uma queda na taxa de analfabetismo de 10% no período que corresponde à década de 1970 a 1980. O que se pode inferir, de acordo com as considerações da autora acima, é que houve também, naquele íterim, uma espécie de mobilização nacional para o enfrentamento do analfabetismo. Algumas frentes fracassaram, é verdade, porém há registros da diminuição do número de pessoas iletradas no país.

O que se percebe é que ainda havia um número grande de pessoas que não tinham acesso a livros. A produção editorial crescia proporcionalmente à população, entretanto os livros editados ficavam nas mãos de poucos, os considerados privilegiados, porque dispunham de recursos financeiros para fomentar suas bibliotecas particulares. Os menos favorecidos, se tinham acesso à televisão, adotavam-na como instrumento principal de lazer e de informação.

Naquele momento, o aparelho explodia em programação e, como o país vivia um período relativamente bom (malgrado, o momento ditatorial da época), algumas famílias podiam ter em suas casas aquele tão cobiçado instrumento de entretenimento, fato que pode ter contribuído enfaticamente para que o livro ficasse cada vez mais sem leitores. Com televisão em casa, o livro foi se tornando ainda mais esquecido. Ainda com relação à década de 1980, no Brasil houve finalmente um investimento modesto no parque tecnológico da produção livreira, fato que fez melhorar a qualidade do livro, tornando-o mais competitivo. Conforme revelam Fábio Earp e George Kornis:

A grande transformação da década de 1980 foi operada, sobretudo por empresas paulistas o que consolidou a perda da hegemonia do parque gráfico do Rio de Janeiro. Esse processo se inicia em fins da década de 1960 (quando empresas como a AGGS e a Primor deixam de ser referência nacional na atividade gráfico-editorial), se afirma na década de 1970 (quando São Paulo incorpora de modo intenso inovações tecnológicas e inicia uma articulação com editoras emergentes) e, finalmente, se consolida nas décadas de 1980 e 1990, consagrando a hegemonia paulista no segmento gráfico-editorial brasileiro (EARP; KORNIS, 2005, p. 37).

Assim, nota-se que, embora tenha ocorrido um considerável esforço para qualificar o livro brasileiro, ainda havia muita dificuldade para vendê-lo, pois a população que expressava significativo interesse pelo livro era tímida. De acordo com a pesquisa de Reimão (1996), em 1980 a população brasileira

era de aproximadamente 121 milhões e a tiragem total de livros publicados ultrapassou a barreira dos 242 milhões.

Apesar do número considerável de habitantes sem acesso ao livro, enquanto bem de consumo cultural, a autora considera o mercado editorial brasileiro naquele momento em potencial crescimento:

Levando-se em conta esses obstáculos à expansão do mercado editorial brasileiro e refletindo-se que, apesar deles, o mercado já é bastante significativo, torna-se patente a potencialidade de seu crescimento [...] o Brasil ocupa o sétimo lugar no mercado mundial de livros (REIMÃO, 1996, p. 80).

Assim, nota-se que o Brasil de 1980 possuía um mercado editorial competitivo, embora o índice brasileiro de livro por habitante fosse baixo. Naquela mesma pesquisa, a autora relatou que na ficção nacional os escritores locais não eram os mais cotados na lista de preferência de leitura dos brasileiros. "O leitor, na década de 1980, podia buscar a reflexão e a informação em um escritor brasileiro, mas dava preferência a um escritor estrangeiro na hora da leitura de prazer ou de fruição estética" (REIMÃO, 1996, p. 82).

Neste sentido, é notável que a preferência do leitor brasileiro retoma aquela antes da crise econômica de 1930, a de importar seus livros, deixando à margem as produções locais.

Reimão (1996) constatou ainda que na lista dos dez títulos mais vendidos de cada ano entre os escritores brasileiros de ficção ocorreu variação entre dois a cinco livros, e somente no ano 1985 cinco títulos configuraram a relação. Ao passo que, nos anos de 1987 e 1988, não havia nenhuma obra de ficção brasileira na lista dos mais vendidos. As oscilações ocorridas na década de 1980, para Reimão (1996), foram influenciadas pelas mudanças econômicas que aconteceram no país naquela época. A autora atesta também que a vendagem de um livro se dá a partir do que ela denomina de "rompimento do círculo de desinformação que isola o potencial leitor do universo da literatura", ou seja, romper esse círculo de desinformação é aproximar o leitor e a literatura, ou ainda fazer com que o escritor se torne conhecido. Reimão (1996) afirma que elementos internos à obra são importantes na vendagem do livro, assim como a popularidade do escritor.

Notemos que vários dos autores, dos livros mais vendidos nesse período, especialmente brasileiros, desenvolviam atividades que, por torná-los conhecidos do público, reforçavam as vendas.

Paralelamente ao lançamento de seus textos iniciais, Marta Suplicy manteve um programa diário na televisão de maior audiência do país; Fernando Sabino e Luiz Fernando Veríssimo mantinham secções permanentes em jornais e revistas de circulação nacional (REIMÃO, 1996, p. 95-96).

Portanto, há uma necessidade de se fazer conhecer o escritor pelo público leitor, pois o conhecendo e tendo informações sobre o que ele escreve o leitor poderá manifestar interesse pela obra.

Nesta seção foi apresentada uma explanação dos caminhos percorridos pelo livro dentro do mercado editorial, começando pelos anos 1930 para compreensão do processo de evolução até a década de 1950 e consequentemente à década de 1980. No próximo segmento estão aduzidas as trajetórias muito distintas das obras *Cds* (1980), de Alvina Gameiro, e *Gs:v* (1956), de Guimarães Rosa.

2.2 Trajetórias distintas com identidades semelhantes

Em seus roteiros, as duas obras *Cds* (1980), de Alvina Gameiro, e *Gs:v* (1956), de Guimarães Rosa, versam sobre a temática sertaneja. Em ambas há um discurso melancólico repleto de uma espécie de saudosismo destinado a um interlocutor passivo, versando sobre um amor reprimido. Desponta ainda, um embate constante entre o bem e o mal; a maneira pela qual o sertanejo resolve os conflitos, sobretudo por meio da violência. Estes aspectos, assim como o misticismo religioso, são os pontos mais convergentes dessas duas obras. Há, também a descrição de um ato antropofágico; mais adiante faz-se exposição mais detalhada dessa ocorrência. Embora haja semelhança no percurso do enredo, os finais de cada conflito tomam rumos equidistantes.

Ao analisar o contexto amoroso dos dois romances é perceptível que os desfechos seguem trajetórias diferenciadas. Em *Grande sertão: veredas* (1956), o fim do romance se dá com a morte de Diadorim. Já em *Cds* (1980) não há morte de nenhum dos protagonistas, eles apenas se afastam, ou melhor, o protagonista-narrador foge de sua amada por acreditar que não conseguirá ser feliz ao lado dela devido ao fato de haver entre eles uma questão não resolvida. Este assunto será explanado com mais detalhes na seção posterior.

Neste subtópico, o propósito é buscar trilhar os rumos tomados por essas duas obras, uma vez que ocorrem algumas semelhanças entre elas do

ponto de vista de suas respectivas realizações estilísticas, no entanto, considerando que há uma distância temporal entre ambas de vinte e quatro anos, observa-se que uma tomou o rumo da consagração - esta é *Gs:v* (1956), pois, ao ser lançada, de imediato fez grande sucesso e até hoje pode ser encontrada nas livrarias. A outra, *Cds* (1980), embora tendo sido elogiada por alguns críticos em nível local e nacional no momento de seu lançamento; e por algum tempo continuou sendo notada pela crítica, a tiragem das duas edições encontra-se esgotada. Apesar dos desfavorecimentos, Moraes (1991, p. 118), ressalta que se trata de um "romance de estilo vigoroso, ao nível linguístico de Guimarães Rosa. Retoma a origem latina da palavra para recriar ambiência ruralista na sua narrativa". O autor se manifesta, sobretudo sobre a linguagem utilizada pela romancista. Já acerca da estilística gameiriana Lima e Dias asseveram:

A estilística gameiriana balança entre três pilares da sua arquitetura verbal: a liberalizante, dialógica e integrada. Exemplificando: a liberalizante, em *Curral de serras*, é a manifestação linguística predominante no que chamáramos de regionalistas finisseculares; a dialógica é a que outorga na expressividade psíquica da narradora a fala do matuto; a integrada é a que nota as minudências da região no seu rico vocabulário, muitas vezes estilizado nas criações verbais, nas imagens, nas analogias e, notadamente, na projeção visualizada da composição do solo, dos campos, dos chapadões e ermos distantes (LIMA e DIAS, 2001, p. 07).

Percebe-se, então, que a estilística de Gameiro não atrai o leitor principiante. Os exemplares saíram das livrarias para as mãos de poucos leitores, os intelectuais. Dessa maneira faltou procura, fato que pode ter contribuído para a carência de motivação em reeditar a obra após as duas edições se esgotarem. Apesar da aceitação pela crítica, a obra saiu de circulação do mercado editorial em sua segunda edição, e exemplares do livro só podem ser encontrados em sebos⁹. Neste sentido, observa-se que de 1980, ano da publicação até o ano de 2004, não foi localizado nenhum estudo sobre a obra. Dessa maneira, considerando o período de suposto esquecimento, é possível inferir que a obra tenha tomado o rumo da maldição.

⁹Até o momento desta escrita foi feita uma busca na internet, e foram encontrados apenas três exemplares da obra, todos eles usados. O sítio pesquisado é considerado o maior do país em termos de venda de livros usados, uma vez que associa vários vendedores de todo o país. Essas informações foram colhidas na mesma página da internet que reúne os livreiros.

2.3 Grande sertão: veredas (1956) e suas instâncias de consagração

Pertencente ao Modernismo, especificamente à geração de 45, Guimarães Rosa publicou em 1956 o romance *Grande sertão: Veredas*. No momento de seu lançamento teve boa recepção e por esse motivo se tornou importante para a Literatura Brasileira daquela época. Em 1961 a obra recebeu três prêmios nacionais e logo passou a ser traduzida em outros países.

Guimarães Rosa, como médico do interior, percorria o sertão mineiro no exercício da profissão e aproveitava as andanças para tirar notas sobre suas observações a respeito do povo sertanejo, sobretudo no que diz respeito à linguagem, com vistas a enriquecer o seu gênio criativo. Esse convívio direto com o povo sertanejo contribuiu para aumentar seu vocabulário, além disso, era um poliglota, fato que aponta a sua familiaridade com a língua. Entre os cargos públicos que exerceu, o de diplomata contribuiu para ampliar sua rede de relações internacionais, assim possuía abertura para dialogar, já que era um polígrafo, com os agentes do campo onde sua obra era traduzida e editada.

Antes da publicação de *Gs:v* (1956), o escritor mineiro já havia publicado *Sagarana* (1946), pela Editora Universal, um livro de contos que é considerado um marco na literatura brasileira, mas foi *Grande sertão: veredas*, publicado dez anos depois, que o consagrou como escritor. O livro foi publicado por uma editora de grande porte, a José Olympio. Essa editora tinha se tornado, desde os anos 1930, uma referência no segmento livreiro ao publicar obras de um grande número de romancistas da época. Outras editoras também surgiram no mesmo período:

Os anos 30 assistiram ao aparecimento de importantes firmas editoriais tais como Ariel, Schmidt, Companhia Editora Nacional, Globo e, especialmente, a José Olympio, que acabou por se tornar a editora literária mais importante do período (JOHNSON, 1995, p. 172).

Muitas editoras surgiram naquele ano, porém para um livro com o selo da José Olympio já era possível se pensar na obra trilhando o rumo da consagração, pois a editora trabalhava no sentido de enriquecer o mercado livreiro e também abrir espaço para escritores não consagrados. A permanência desses escritores no campo literário estava relacionada ao que Johnson definiu

como "sanções positivas" advindas de editores e leitores.

A posição desses escritores no campo intelectual derivava, em grande parte, das "sanções positivas" dos editores e do público leitor, materializadas em vendas, resenhas e prêmio literário. Embora o campo literário fosse altamente politizado e sujeito a inúmeras estratégias de legitimação baseadas em afinidades ideológicas, mesmo aqueles escritores explicitamente alinhados com o credo político específico conseguiam manter sua posição no campo apenas por causa de um certo grau de reconhecimento positivo vindo dos críticos e do público [...] (JOHNSON, 1995, p. 173-174).

Essas sanções positivas estão muito próximas do que Bourdieu (1996 p. 384) denominou de instâncias de consagração, na verdade era a resposta em forma de vendas, críticas e prêmios literários, publicações em revistas especializadas; enfim, qualquer bem simbólico era representativo para a consagração dos escritores. Guimarães Rosa possuía essa afinidade ideológica e esse reconhecimento oriundo dos críticos, pois participava das rodas sociais dos agentes do campo literário.

Toda essa explanação sobre a José Olympio é necessária para esclarecer em que contexto Guimarães Rosa lançou seu romance *Gs:v* (1956). A editora José Olympio atravessou os anos 1950 e 1960, se não mantendo o mesmo ritmo de publicações, ao menos conseguindo se sustentar, pois o processo de decadência da editora só se tornou público no início da década de 1970. De acordo com Hallewell (2012, p. 531) "[...] a situação piorou ainda mais no restante de 1974. A inflação produzida pela crise do petróleo estava reduzindo todas as vendas [...]". Embora muito relutante meio a crise e apostando em altos investimentos a "Casa", como era conhecida pelos seus agentes sociais, "já com seis mil títulos no catálogo, foi comprada em 2001 pela Record" (HALLEWELL, 2012, p. 535).

No início dos anos 1960, quando eclodiu o boom latino-americano nos Estados Unidos, Guimarães Rosa seguiu as veredas dos escritores que compunham aquele movimento literário no sentido de se mobilizar para que a sua obra atingisse algumas instâncias de consagração. Ele fez isso através de uma tradutora, a senhora Harriet de Onís, que procurava publicações brasileiras para traduzir. Em uma viagem ao Brasil, ela conhece o escritor Guimarães Rosa, e quando retorna ao seu país mantém correspondências com ele e passa a traduzir suas obras. O romance *Gs:v* foi a segunda obra do mineiro a ser traduzida por ela. A publicação nos Estados Unidos ocorreu em

1963, mas não logrou receptividade semelhante à que obteve no Brasil. Com as obras sendo traduzidas em outros países, o autor permaneceu fazendo contato com os tradutores:

Vários críticos, brasileiros e americanos, tinham notado o quanto Guimarães Rosa se entremetia no processo de tradução e recepção em alemão, italiano e inglês, "mantendo prolongada e minuciosa correspondência" com seus tradutores (KRAUSE, 2013, p. 219).

O fato de autor e tradutor manterem correspondências é um indício da atuação do escritor dentro do campo literário para definir o seu *habitus*.

No Brasil, GR cumpriu, se não todas, a maioria das regras para consolidar sua obra, Gs:v, mediante as instâncias de consagração daquela época, considerando-se que a primeira entre essas regras tenha sido a escolha de uma editora de grande porte que apostava em pequenos escritores sem, contudo, menosprezar aqueles já consagrados.

Rosa mantinha contato com a elite da crítica literária do momento, pois na condição de intelectual renomado possuía acesso às rodas sociais dos intelectuais. Outra providência foi a de fixar residência no Rio de Janeiro, onde se localizava a editora que lançou seu livro e esta era um dos principais lugares de dominação do campo de produção literária no país.

Fato é que Guimarães Rosa dispunha de um capital social relevante e isso foi essencial para que ele jogasse o jogo existente no campo, a *illusio*, traçando, assim, o marco inicial para deslanchar seu *habitus*, ou seja, a sua trajetória no campo literário, e atingir o ápice que foi a consagração e/ou legitimação de sua obra. Caso um livro, passe pelas duas instâncias principais: a indústria editorial e a crítica literária, o reconhecimento e a legitimação provavelmente acontecerão. Uma vez estando no mercado e recebendo crítica positiva há grandes possibilidades de o leitor ser convencido e passar a manifestar interesse pela obra.

2.4 Curral de serras (1980): estagnação e possibilidades

Para conhecer melhor o percurso de *Cds* (1980) foi importante investigar o mercado editorial local, no entanto não foram encontradas informações relevantes sobre ele a não ser o tolhimento de se tentar estabilizar um espaço livreiro no Estado. A dificuldade em editar e comercializar livros na seara piauiense alonga-se desde os tempos em que se iniciou a imprensa

no Estado, no início do século passado. Os escritores mais abastados fomentaram os custos de produção de suas obras em outras regiões, porém alguns que não dispunham de capital para investir em viagens e custos editoriais tiveram seus trabalhos perdidos. Celso Pinheiro Filho (1972) comenta:

Vários dos nossos escritores ilustres que, em vida, nunca puderam publicar suas obras, têm hoje de ser procurados em velhas coleções de jornais e revistas. Clodoaldo Freitas, que demonstrou expresso desejo de publicar mais de 20 obras, já prontas, só publicou três [...] (PINHEIRO FILHO, 1972, p. 45).

Possivelmente devido a essa dificuldade para editar livros no Estado é que boa parte da literatura local tenha se perdido. O autor acrescenta ainda que outros escritores morreram sem conseguir publicar seus livros e os escritos ficaram "espalhados em revistas e jornais de seu tempo" (1972, p. 45). Neste sentido, nota-se que muito da Literatura piauiense é desconhecida, pois só pesquisadores se interessam em buscar esse material para consulta.

Para corroborar a afirmação sobre a existência da imprensa local desde o século passado, Magalhães (1998) afirma que *Vultos piauienses*: apontamentos biográficos foi lançado em Teresina em 1903, cuja autoria é de Clodoaldo Freitas.

Essa obra, que até o presente momento não teve uma segunda edição¹⁰, não se trata especificamente de temas literários, mas pode ser considerada como o primeiro livro de reflexão sobre a literatura piauiense (MAGALHÃES, 1998, p. 163).

Ainda segundo a pesquisadora, o livro de Clodoaldo Freitas não contempla um estudo de crítica literária, trata-se de "apontamentos biográficos de poetas de relevância para a história do estado" (1998, p. 163). Com isso, nota-se que a edição de livros no Piauí teve seu marco ainda no início do século XX.

A evolução até a década de 1980 foi demasiadamente lenta e até hoje o campo literário local ainda é pouco favorável, com poucas editoras e uma população que, em sua maioria, não é compradora de livros assiduamente, seja por questões financeiras ou apenas pela falta de hábito. Dessa maneira,

¹⁰ A primeira edição foi publicada em 1903 pela tipografia do jornal O Estado; a segunda foi lançada em 1998 pela Fundação Monsenhor Chaves e em 2014 saiu a quarta edição pela Academia Piauiense de Letras.

o mercado editorial em Teresina continua com pouca expressividade no sentido de apresentar estatísticas relevantes de produção e edição. Embora a Constituição estadual determine a obrigatoriedade do ensino de literatura piauiense nas escolas públicas e particulares¹¹, nota-se que essa determinação não é seguida com o rigor da lei, isso se confirma pelo relato de professores e de alunos da rede pública e particular de ensino¹².

Em 1999, o *Jornal Meio Norte*¹³ fez uma pesquisa sobre as dez melhores obras literárias do Piauí. Para essa investigação foram convidados professores, escritores e acadêmicos locais, os quais deveriam apresentar uma lista na qual contemplassem os dez melhores livros de autores piauienses. Na conclusão, dos dez participantes, quatro indicaram o romance *Cds* (1980), em uma escala variante entre a 4ª e a 10ª posição. Desse modo, nota-se que o romance possui características que fizeram prender a atenção daqueles leitores intelectuais.

Alvina Gameiro publicou a maioria de seus trabalhos fora do Piauí; a autora tem livros editados em Teresina, Fortaleza, Rio de Janeiro e Brasília, contudo não passou por instâncias de consagração relevantes. Reiterando, a segunda edição do romance *Cds* (1980) foi publicado em 1989 pelo selo da Nórdica, cuja sede fica no Rio de Janeiro. A editora foi fundada em 1970 pelo editor Jaime Bernardes, que é também jornalista, escritor e tradutor. De acordo com Hallewell (2012), Bernardes migrou de Estocolmo para o Rio de Janeiro, e o primeiro objetivo dele era capitalizar o interesse brasileiro pelo modelo sueco (democracia e prosperidade econômicas iguais às vigentes nos EUA, com bem-estar social e liberdade sexual).

Bernardes também edita autores brasileiros em Portugal e no seu catálogo possui mais de seiscentos títulos. Publicou biografias de vários artistas renomados, obras de escritores consagrados como Millôr Fernandes e Assis Brasil, contemporâneo de Alvina Gameiro. No entanto, ao fazer uma pesquisa nas livrarias da cidade percebe-se que não é comum encontrar o selo da

¹¹ Art. 226. IV - ao conhecimento da realidade piauiense, através de sua literatura, história e geografia. § 1º Será obrigatório, nas escolas públicas e particulares, o ensino de literatura piauiense e a promoção, no âmbito de disciplina pertinente, do aprendizado de meio ambiente, saúde, ética, educação sexual, direito do consumidor, pluralidade cultural e legislação de trânsito.

¹² Essa informação foi colhida pela autora desta dissertação informalmente entre alguns professores e alunos tanto da rede pública como da rede particular de ensino de Teresina.

¹³ *Meio norte*, caderno Alternativo, publicado em: 24 jan.1999.

¹⁴ No sítio da editora encontramos na página principal uma pequena nota sobre a instituição, da qual foram colhidas as informações repassadas acima, e ao tentar entrar no link de compras ou no de contatos vê-se a informação de que o sítio fora desativado e convida o internauta a entrar no novo espaço, o <editoras.com>, que é uma espécie de conglomerado de editores atuando em um único ambiente virtual.

Nórdica¹⁴ nas prateleiras.

Conforme já exposto nesta pesquisa, o trabalho de Gameiro foi bem recebido pela crítica literária local, mas isso não bastou para que a obra fosse reeditada ao ponto de ser encontrada facilmente em livrarias e bibliotecas; assim também como de ser (re)conhecida por estudantes, professores e leitores de modo geral. Com todas as dificuldades vistas sobre o mercado editorial local (e nacional também) não foi possível conhecer concretamente os motivos pessoais que fizeram a autora de *Cds* (1980) não ter participado ativamente da luta no campo literário, nem localmente, quando saiu a primeira edição, tampouco em nível nacional ao lançar a segunda edição no Rio de Janeiro para lograr uma posição nos "espaços dos possíveis" (BOURDIEU, 1996, p. 268), ou espaço de tomada de posições ou de "coisas a fazer".

Porém, na APL foram vistos esforços no sentido de fazer contato com a família da autora em busca de autorização para reeditar o romance. Neste sentido, infere-se que a academia reconhece na obra certa importância para a cultura do Estado, assim como nos demais títulos escolhidos para reedição. Nas palavras do Presidente da APL, Nelson Nery Costa, em entrevista concedida à autora desta pesquisa, ressalta:

[a] comissão editorial da APL [...] está procurando abranger os mais significativos autores, em boa parte de acadêmicos, mas não restritos a eles, do século XIX ao século XXI. No caso da Alvina Gameiro, ainda pouco conhecida no Piauí, não obstante sua dimensão internacional, pela sua formação cultural e acadêmica, foram escolhidos dois dos seus mais representativos romances - *Curral de serras* e *A vela e o temporal* [...] ¹⁵.

Ainda segundo o presidente da APL, os romances devem ser lançados em 2016.

Esse trabalho de reedição de obras de autores locais faz parte de um projeto intitulado "Coleção centenário" em comemoração aos cem anos da Academia Piauiense de Letras. No entanto,

¹⁵Em resposta ao rol de questionamentos feitos pela autora da dissertação. Enviado por e-mail em 17 de agosto de 2015.

[...] seu principal objetivo vai ser dar uma sobrevida ao pensamento cultural, histórico, geográfico e literário piauiense aos leitores do século XXI, não só para o meio acadêmico, mas também para os intelectuais e consumidores literários.

Com essa iniciativa, algumas obras, consideradas pela APL expressivas para a literatura piauiense serão reeditadas para o enriquecimento da cultura do Estado.

O capítulo a seguir enceta um diálogo, em linhas gerais, com o modernismo e o regionalismo localistas; também apresenta um estudo topoanalítico do romance *Cds* (1980) e aponta algumas possíveis evidências sobre a opção da permanência localista em Alvina Gameiro.

3

A REFORMULAÇÃO LOCALISTA EM DOIS TEMPOS

Temos de amar a Arte pela própria Arte; de outro modo, qualquer outro ofício vale mais do que ela.

Gustave Flaubert

O Modernismo, movimento artístico e literário existente na Europa, surge na América do Sul no final do século XIX e início do século XX. Para esta pesquisa importa que se comece a observar esse movimento no Brasil, cuja eclosão se deu a partir da Semana de Arte Moderna na capital paulista em 1922, momento em que os artistas daquela cidade romperam com o modelo tradicional de Arte, tomando como referencial as vanguardas europeias para consolidar uma nova estética na cultura nacional.

Assim, Moreira (2012) define o Modernismo:

Ao romper com as regras estabelecidas da representação literária e linguística, o modernismo também rompia com as regras estabelecidas de interpretação cultural, abrindo novos campos de investigação e novos olhares que permitiam ver conflitos da modernidade ali onde antes então reinava apenas a alteridade arcaica (MOREIRA, 2012, p. 259).

Uma ruptura de regras e inserção de novos conceitos para a literatura e para a Arte de modo geral. Entendido assim o Modernismo, abre-se espaço para então procurar entender o significado da ambivalência que existe entre localismo e cosmopolitismo na seara brasileira a partir do olhar de Antonio Candido (2006).

O termo localismo se contrapõe a cosmopolitismo, conforme Antonio Candido (2006 p. 118-119), assim, infere-se que o crítico se refere ao termo localismo se reportando ao Brasil recém-independente; e cosmopolitismo ao centro de onde emanava toda a cultura estrangeira que aqui se infiltrava, basicamente originada dos moldes europeus. Ou seja, o que havia de mais eminente em termos de aspectos culturais em terras brasileiras naquela época era reflexo da cultura europeia.

E ainda segundo Candido, o regionalismo "constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local" (2006, p.120). A partir desta contextualização compreende-se que os termos regionalismo e localismo são mais ou menos sinônimos ou que o segundo está intrinsecamente ligado ao primeiro. Moreira (2012) em sua pesquisa sobre a contística do estadunidense William Faulkner, do brasileiro João Guimarães Rosa e do mexicano Juan Rulfo denominando-a de "modernismo localista", afirma:

O modernismo localista de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo pode ser entendido como faceta do que Gumbrecht chama de "modernismo de periferia": prática literária que pode ser tão inovadora, experimental e, às vezes, tão chocante quanto nas sociedades do centro cultural - mas (...) nunca rompe com a função de representação", constituindo-se assim em uma resposta menos claustrofóbica aos desafios da modernidade que o rompimento radical com a representação defendida, por exemplo, por Ortega Y Gasset em "La deshumanización del arte", e problematizando, mas não tentando romper, a relação com o mundo e com a experiência (MOREIRA, 2012, p. 260, sem grifos no original).

Seguindo o raciocínio de Gumbrecht, Moreira (2012) alude ao localismo dos três autores como "modernismo de periferia", uma prática literária que não se encontra centrada em si mesma, mas que se relaciona com o mundo. Essa relação com o mundo e com a experiência é que chamou de "localismo". A permanência "local" dos três escritores deu uma contribuição valiosa à "literatura das Américas de língua inglesa, portuguesa e espanhola, respectivamente, no século XX" [...] (MOREIRA, 2012, p. 262).

A consciência local tem sua definição pautada no regionalismo, marcada pelo apego às brasilidades. Na visão de Antonio Candido o cosmopolita procurava:

[...] um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o "tonto sertanejo", que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético (CANDIDO, 2006, p. 120).

Refere-se, portanto, a um regionalismo que buscava mostrar da forma mais genuína possível a natureza, o homem e o meio.

A partir da segunda metade do século XIX no Brasil, como foi descrito por Albuquerque Jr. (2006), desponta um novo Regionalismo:

[...] esse novo regionalismo nasce da mudança mais geral na disposição dos saberes, a qual provoca, inclusive, a mudança nas posições recíprocas e o jogo mútuo entre aquele que deve conhecer e aquilo que é objeto do conhecimento. Mudança esta não apenas na forma de olhar para o referente, este espaço fixo, mas a emergência de um novo modo de olhar e um novo objeto a ser visto. A esta mudança geral na disposição dos saberes chamamos de emergência de uma nova formação discursiva (ALBUQUEQUE JR, 2006, p. 48).

Essa nova formação discursiva advém da consciência regional pertencente à coletividade, mas antes de chegar ao coletivo esteve arraigada no imaginário individual que instaura a realidade circundante, inclusive a histórica, a intelectual e a econômica.

Ademais, é fato que havia ainda no país uma relação de dependência com o Ocidente em termos culturais, mas também havia um desejo no seio do povo brasileiro de constituir uma identidade independente. Com isso, o espaço geográfico brasileiro, já dividido em regiões, e cada uma com seus costumes, crenças e tradições, tinha como propósito extrair do seu interior um modelo representativo nacional. Em cada região buscavam-se formas de intensificar aquilo que já existia de mais forte para eleger como parâmetro nacional.

Assim, ao invés de fortalecer o país a partir de um modelo padronizado e único, ocorre o processo inverso, pois em cada região existiam (e ainda existem) particularidades e por essas mesmas é que lutavam os povos. Dessa forma surgem fortemente os elementos caracterizadores das regiões.

Determinadas práticas diferenciadoras dos diversos espaços são trazidas à luz, para dar materialidade a cada região. A escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região. A escolha não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões (ALBUQUERQUE JR, 2006, p. 49).

Além dos aspectos culturais que mais expressivamente representam a região Nordeste, Albuquerque Jr. (2006) toca em um ponto interessante para esta pesquisa que é uma analogia, não se sabe se intencionalmente ou não, com as disputas ocorridas no campo de produção cultural apresentadas por Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996). Isto se dá, sobretudo, quando o historiador brasileiro relata os interesses que entram no jogo que existe no interior das regiões e nas relações com as demais regiões do país, que é muito semelhante ao jogo que ocorre dentro do campo de produção cultural e os interesses fora dele.

Nesse contexto de lutas regionais surge, em meados século XIX, a literatura regionalista fortemente caracterizada por um paisagismo social arraigado ao local, pela diversidade de personagens e, sobretudo, pelos elementos estilizadores do espaço local. Essa literatura tinha os moldes do naturalismo realista, ou seja, seguia a linha da representação descritiva do meio, mas com o passar do tempo e a incorporação da cultura burguesa esse naturalismo realista foi perdendo força e recebendo mais influências do meio e da raça.

O tópico a seguir trata do modernismo localista e do regionalismo localista, ao mesmo tempo em que se adentra na análise da obra *Cds* (1980), enquanto romance localista apontando algumas características que o faz ser visto como tal.

3.1 Modernismo localista e regionalismo localista

Em linhas gerais, apresentada a noção de modernismo e localismo, passa-se agora a discorrer sobre modernismo e regionalismo localistas no campo da literatura. Procura-se apontar teorias que expliquem essa ambivalência modernismo localista/regionalismo localista, pois o moderno nos remete ao que há de mais atual e como ponto concernente aos grandes centros

urbanos; enquanto que regionalismo nos aponta para o "local", para o interior, fazendo alusão a uma cultura do atraso; um local de pessoas incultas e marcadas pela dor e pela miséria. Todavia, Chiappini (1995, p. 155) revela que toda obra literária é regionalista, pois "expressa seu momento e seu lugar". E acrescenta ainda:

Historicamente, porém, a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas peculiaridades linguísticas (CHIAPPINI, 1995 p. 155).

Assim, na visão da autora, toda obra literária, independentemente de ser urbana ou rural é considerada regionalista, uma vez que o enredo se dá em um ponto geográfico específico.

A respeito do termo localista, Moreira (2012) o considera fundamental para melhor entendimento do modernismo enquanto fenômeno mundial, ao afirmar que:

Esse modernismo localista não é de forma alguma uma anomalia na literatura das Américas no século XX e, mais do que apenas o resultado de uma apressada adoção de modas literárias de origem europeia, é fundamental para a compreensão do modernismo como fenômeno mundial (MOREIRA, 2012, p. 262).

Desse modo o autor considera que os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo por ele analisados são modernos, embora sejam também localistas. Os escritores, por livre escolha, evidenciam em suas escritas modernas traços culturais e antropológicos particularmente latentes às regiões mais afastadas dos centros modernos.

[...] Os três são escritores de interesses eminentemente cosmopolitas que, entretanto, nunca evitam o local e, mais do que isso, dão um passo estético decisivo precisamente quando conseguem manter-se, ao mesmo tempo abertos ao experimentalismo mais avançado produzido fora de seus países e profundamente imersos na cultura local (MOREIRA, 2012, p. 261-262).

Dessa maneira, infere-se que a questão de a escrita desses três escritores voltar-se para determinado *locus* se deu possivelmente, para conservar o vínculo com suas raízes tentando aproximar o moderno e o rural.

Com esse mesmo olhar indaga-se sobre o posicionamento de Alvina Gameiro com relação à sua estética narrativa local, pois, já que se trata de uma intelectual que estudou fora do país, poderia ter aproveitado a oportunidade e direcionado a sua escrita ao mundo moderno. No entanto, ao que parece, adotou estratégias semelhantes às de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo ao retratar nas obras a cultura local.

Ao conceituar uma obra como regionalista, é comum levar em consideração seus aspectos mais peculiares: o lugar, a fala, o modo de vida dos personagens, entre outras características - sobretudo quando se retrata a temática sertaneja. O sujeito do sertão não goza das prerrogativas urbanas no sentido da aquisição de todo o aporte cultural inerente ao homem citadino; porém, ele não é um selvagem, está situado entre o urbano e o primitivo, e ocupa, portanto, uma posição intermediária, considerando o espaço geográfico.

É notório que a maioria dos escritores de Literatura brasileira deixa em suas obras algumas reminiscências de suas origens, pois:

[...] o enredo é um modo de dar forma aos acontecimentos para transformá-los numa história genuína: os escritores e leitores configuram os acontecimentos num enredo, em suas tentativas de buscar o sentido das coisas (CULLER, 1999, p. 86).

Ou entremeiam fatos do cotidiano mesclando ficção com realidade; ou ainda introduzem relatos reais ou fictícios contados por outrem, seja no ambiente urbano, seja no ambiente rural. Assim, nas memórias da humanidade, as histórias se perpetuam e de tempos em tempos resurgem em forma de Arte, principalmente no campo literário.

Conforme o próprio nome indica, Regionalismo refere-se à literatura cujo espaço narrativo, geograficamente, é uma região específica do país, mas que não contempla o nacional. A respeito dessa assertiva Brandão (2013) conclui:

Em linhas gerais, o regionalismo pode ser definido como o tipo de realismo voltado para o que há de particular em determinada região, entendida como circunscrição geográfica à qual se associam idiosincrasias socioculturais, políticas, econômicas (BRANDÃO, 2013, p. 168).

Essa circunscrição geográfica, embora apresente todos os requisitos, que por convenção pertencem ao Regionalismo, também é possível afirmar que é universal pela amplitude dos aspectos sociais envolvidos. O termo regionalismo não está relacionado apenas à Literatura brasileira, ele é amplamente usado em vários países para segregar as diferentes culturas através da Literatura. No Brasil, a situação se torna enfática devido ao processo de colonização europeu que chegou ao país e disseminou a sua cultura em diferentes pontos do território brasileiro, que gradativamente foi mesclada com a dos nativos e dos africanos escravizados.

Assim, no Brasil formou-se um grande celeiro de culturas, crenças, sotaques e dialetos. Pereira (1973, p. 175), assinala que "se considerarmos regionalista qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte da nossa ficção". Partindo desta assertiva deve-se considerar então que o nacional é tão somente uma junção de partes consideradas regionalistas: do Norte, do Sul, do Nordeste etc. Deve-se observar também que o regionalismo possui duas vertentes: o regionalismo rural e o regionalismo urbano. Quando ainda no século XIX surgiu a denominação de regionalismo, tratava-se tão somente de temas rurais, no entanto, por volta dos anos 1950, com o crescimento mais acelerado da população urbana em consequência, sobretudo, do êxodo rural, crescem também os conflitos sociais e, por conseguinte, a literatura chama para si esses conflitos sociais, principalmente os da periferia das cidades grandes. Na literatura regionalista o local é abordado de forma ampla e em seu bojo retrata o aspecto social e seus mais diversos problemas.

O Regionalismo, segundo Pereira (1973, p. 175), "se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo por principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de 'cor local'". Ao que parece, havia uma tendência em se considerar que o termo regionalismo se voltava especificamente para o interior, deixando o urbano de lado. Havia nesse contexto certo preconceito sobre a linguagem, pois esta, empregada pelos literatos para representar a fala do sujeito rural era sobrecarregada de artifícios próprios de quem não é familiarizado com os padrões gramaticais.

Contudo, a eclosão do romance urbano, cuja linguagem é mais aproximada daquela ditada pela norma culta, resultou na diminuição da distância que havia entre a obra e o leitor. Implica dizer que, se o leitor tinha dificuldade para ler os romances regionalistas por conta da linguagem, às vezes incompreensível para o leitor citadino, essa dificuldade foi minimizada

com os romances regionalistas urbanos, pois embora as personagens tenham uma linguagem coloquial, ela é semelhante àquela usada pelos habitantes urbanos, sobretudo da periferia e possíveis leitores.

Pensar em obras que estão fora do mercado e transformá-las em objeto de estudo para os pesquisadores de literatura pode ser um problema na concepção de Regina Dalcastagnè (2012). Primeiro, questiona ela, porque o estudioso precisa se autoafirmar enquanto estudioso e só depois disso é que poderá conseguir inserir a obra como objeto de estudo no universo acadêmico.

[...] e se ela [a obra] não estiver legitimada enquanto objeto de estudo, um mestrando, por exemplo, não terá como incluí-la em sua dissertação. É o contrário do que acontece com um autor consagrado como Guimarães Rosa [...] (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 9, sem interpolação no original).

Ao tentar obter uma comprovação sobre a afirmação acima, bastaria levantar a fortuna crítica de Guimarães Rosa, para encontrar uma infinidade de pesquisas acadêmicas sobre ele. Tal fato pode ser um facilitador para o trabalho de um pesquisador, pois as obras desse autor são legitimadas no campo literário. Dalcastagnè (2012, p. 10) considera o mundo acadêmico "um espaço importante para conferir legitimidade a uma obra ou a um autor [...]", julga ainda que do espaço de educação superior podem sair "novos agentes do campo literário".

Sem preconceitos ou louvação sobre a obra *Cds* (1980), de Alvina Gameiro, em análise nesta pesquisa, o propósito para esta subseção é tão somente apontar seu teor enquanto romance modernista, localista, contemporâneo. Ainda recorrendo à mesma autora, em sua base teórica, há dois caminhos para analisar uma obra:

Bem antes de optar por quaisquer das abordagens teóricas e metodológicas possíveis, é preciso decidir por dois caminhos: podemos desconsiderar o julgamento de valor estético sobre a obra e analisá-la a partir de sua especificidade, sem hierarquizá-la dentro de códigos ou convenções dominantes, ou, ao contrário, usar as convenções estéticas mais arraigadas no campo literário para referendar essa obra dissonante, mostrando que ela poderia, sim, fazer parte do conjunto de produções culturais e artísticas consagradas na sociedade, desde que olhada sem preconceito (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 10).

Seguindo esse raciocínio, é possível perceber, no campo literário, algumas atitudes preconceituosas em relação às obras de autores não consagrados; mas, independentemente disso, o intuito é insistir na decisão de analisar a obra em referência, sem querer forçar o encaixe da obra em quaisquer padrões hierárquicos.

Dando sequência à análise de *Cds* (1980), infere-se que o narrador gameiriano exige um leitor atento, pois constantemente a linearidade da narrativa é quebrada para inserir outra, e essa outra, sendo longa e complexa, pode deixar no leitor uma sensação de cansaço ou a não captação da inteligibilidade do enredo, dando a ele duas possibilidades: desistir da leitura e/ou repeti-la quantas vezes forem necessárias para não perder o fio condutor da narrativa-mestre.

Quando o narrador-personagem explicava ao seu interlocutor, o doutor, uma conversa que teve com Pulquério, na qual este falava da paixão de d. Isabela por ele, [Rogato] motivada, sobretudo por ela perceber semelhanças físicas entre o jovem recém-chegado à fazenda e o marido falecido, nesse momento pede permissão para uma digressão: "Seu doutor, vou delongar um tiquinho p'ra dar ciência ao senhor do caso duma cunhã que tentou me dar um laço adonde a morte se escondia [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 105). E prossegue justificando o porquê de haver feito a digressão:

[...] Me desviei um tiquinho foi p'ra dar prova ao Doutor das manhas que tem mulher. Mas vou pegar o rabo da estória, no ponto adonde eu tinha escutado o presumível da conversa de seu Pulquério [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 110).

Após apresentar os motivos do desvio do assunto ele relata vários outros casos e retoma a narrativa sobre sua vida: "Voltando a emendar de novo o fio de minha vida [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 142). Então é importante que o leitor esteja atento a essas passagens para compreender a tessitura do texto.

Na mesma sequência em que falava do regresso à sua casa e do trabalho já executado na revitalização da fazenda, ele prossegue: "P'ra encurtar a conversa, botei a fazendinha em ordem" (GAMEIRO, 1989, p. 142), ressaltou as qualidades de seu cavalo, o Brisa, e outra vez se desviou do assunto: "vou suspender a conversa do Brisa e tocar o caso p'ra frente: s'achava já dentro duns seis anos qu'eu tinha chegado aqui em casa, dadonde saí mais não [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 142). Nota-se que a narrativa é

composta de muitas digressões.

Dalcastagnè (2012, p. 81) referindo-se a outra obra por ela analisada, atesta que "o passado é organizado, de diferentes formas, para dar um sentido ao presente [...]". De forma semelhante é que o narrador-personagem de Cds (1980) tece o seu passado de vinte e cinco anos guardado em si, que foi narrado em uma noite a um desconhecido. Entretanto os motivos que o levaram a guardar o segredo por tanto tempo e lançá-lo fora em apenas uma noite serão abordados posteriormente.

O narrador-personagem em suas andanças vai descrevendo a paisagem típica de sertão: a seca, a vegetação, as chuvas, as nascentes que viram rios, os animais. Relata também casos de violência física: dois assassinatos ocorridos na fazenda de Isabela chamam a atenção pela forma como foram praticados. Um, foi a morte de Norberta, filha de Pulquério:

[...] a pois minha filha era noiva do Hilário, aquele que é sapateiro, seleiro, faz gibão [...] se a mulher virou serpente? Sim, senhor! Desmudou em bicho bruto; endoidou, se pôs em fúria, dando uma ordem p'ra seu Tarcílio e seu Auxêncio mor de matar um boi bem grande e mandou seu Corbiniano no encosto de seu Zebino e adjutório de seu Trifeno encourar minha mocinha, amarrada com seu Lino, na pele fresca do boi, que acabava de ser morto, inda correndo bem sangue. Em depois do embrulho cosido de cabo a rabo, sacudiram o fardo lá no meio do terreiro, debaixo de sol e sereno, na vista de todo mundo [...] p'ra morte agir sem pressa, sufocando bem aos tiquinhos, quando o couro fosse encolhendo ao passo que secasse, aqueles dois entes, vivinhos. Foi um dia domingueiro fabricado pelo meio da semana... Ninguém teve ânimo de botar pé fora de casa [...] só por acompanhar [...] a obra daquela maldade, sem nome algum que eu conheça. O suplício durou dias (GAMEIRO, 1989, p. 66-67).

Tal ato de violência contra seres humanos causou grande comoção aos demais moradores da fazenda, inclusive ao narrador-protagonista. O outro ato de violência praticado no terreiro da fazenda foi a morte de Corbiniano:

[...] num átimo, reentei o cabra e em antes dele brandir o punhal, eu prendia o pulso do braço, adonde os dedos apertavam a arma; atravancava minha outra mão por debaixo da queixada dele, focando quanto podia um sojigado p'ra trás; passei rasteira de pressa e estalei o homem no chão. Que já tinha deferido chave

de braço e jogado o punhal na distância. Obrei no bruto de zás-trás, em tanto gasto de força, que parti o braço do homem. Ele, de papo p'r'o ar, me passou tranca de rins pela frente, querendo, desesperado, segurar meu ombro coma mão esquerda, com tenção d'alcançar minha garganta, mas finquei cotovelada no músculo da coxa do valentão e soquei o homem de costas umas três vezes na terra. Mas vi que o bicho era sarrudo, deu chave de rins de novo. Aí com um de meus braços enfiado entre as minhas costas e a tranca dos pés dele, consegui rodar meu corpo e, passando uma perna no cabra, revirei ele de bruço e, forcejando com toda minha sustança, fui quebrando a espinha dele. Já não tinha mais recurso. Tava quase liquidado. E p'ra não encompridar sofrimento, amontei logo pro riba, com o braço esquerdo dele, debaixo de minhas pernas. Com minhas mãos despachadas, cruzei lá nas goelas do homem as pontas do colarinho da camisa dele, fabricando um xis de pano, qu'era nem ver uma forca sem obra de corda e, num cospe-e-seca de baba, estrangulei o sujeito. // Quando me capacitei qu'ele amolecia corpo e se pés em esticação da pessoa inteira, conheci qu'era finado (GAMEIRO, 1989, p. 94-95).

O crime foi praticado por Rogato, e, ao contrário do anterior, causou um sentimento de alívio nos demais moradores. Além dos crimes cometidos havia também muitas ameaças, como a seguinte: "[...] mando tirar o soventre de vosmecê, do pé da goela até o cacho e empurro o senhor no buraco" (GAMEIRO, 1989, p. 24). Outra: "se quer morrer em assossego, sem estirão de suplício, não me dê mais nem um piu! [...] porque vai cortado vivo, miúdo, esfareladinho no igual a carne-seca p'ra fazer Maria-isabel..." (GAMEIRO, 1989, p. 25). Contudo, essas duas narrativas sobre morte violenta não se consumaram, permaneceram apenas no plano da ameaça. Fora da ficção é comum, no sertão, casos de violência semelhantes aos relatados na obra de Alvina Gameiro.

O romance da oeirense embora sendo contemporâneo, apresenta características típicas de narrativas de tempos passados como as dos escritores que compunham o chamado Romance de 30¹⁶, por exemplo. Essas características são tanto do espaço local sertanejo, quanto do homem, enquanto produto social do meio.

A identificação dessas peculiaridades locais se dá, sobretudo, por meio

¹⁶Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Érico Veríssimo são alguns dos romancistas que compunham a geração dos romancistas de 30.

da descrição paisagística e através da linguagem especificamente sertaneja e nordestina sem os preceitos da norma culta, e também pelo modo como os personagens buscam resolver as intrigas, ou seja, através de atos de violência como forma de reparar um malfeito, situação corriqueira no sertão.

- Quero este homem bem morto. Entendido seu Rogato? // - Isto já 'tava decidido, senhora d. Isabela. Só faltava era pretesto e consentimento de vosmecê. Agora não tem demora, que a ocasião aparece é já. // [...] Mato o homem, d. Isabela, dentro de todo o direito dele defender a vida, se p'ra tanto tiver fôlego [...] // A pois não é que matei mesmo? Coisa triste, na vida em obra de se fazer, é matar uma pessoa, mesmo que o desgraçado não tenha valimento dum juá podre ou carregue todo o veneno que foi feito pra serpente (GAMEIRO, 1989, p. 90-91).

Nota-se, na passagem acima, uma característica do localismo sertanejo representada pelas marcas de oralidade na fala das personagens, e outra que consiste em resolver as situações conflituosas eliminando vidas humanas fazendo valer a lei da "justiça com as próprias mãos", prática muito comum que se alastrou pelo Nordeste com o banditismo, mais especificamente o cangaço.

Além da violência praticada pelos cangaceiros nos sertões nordestinos com assaltos, saqueamentos, invasões de fazendas e mortes de pessoas inocentes, ainda havia os "coronéis", esses eram grandes latifundiários que praticavam muitas atrocidades em nome de uma justiça cuja lei particular era praticada em suas fazendas e tinha como castigos penas cruéis, dependendo da gravidade do ocorrido. Conforme assevera Barbosa

O coronelismo tornou-se, em alguns aspectos, mais potente do que a força institucionalizada de prefeitos ou mesmo de governadores. Em sua fazenda, o coronel era dono da terra, de sua família de seus empregados, incluindo as suas famílias também. Crimes cometidos nessas terras pelo próprio coronel, ou por alguns de seus capangas sob seu comando, eram visto como naturais, e a polícia local não era citada (BARBOSA, 2014, p. 49).

Vidas eram ceifadas, o que significava que tais castigos eram resquícios do regime escravocrata, o qual não fora totalmente banido do país com a Abolição da escravidão em 1888, pois os negros, embora livres, não tinham

condições de trabalho adequadas e acabavam aceitando as regras impostas pelos patrões. Dentre essas regras, citam-se um regime de trabalho exaustivo e salários baixíssimos. Todas essas marcas eram vistas comumente no sertão brasileiro.

Outro aspecto do sertão apresentado na obra é a religiosidade, sobretudo o sincretismo religioso. As personagens se identificam como cristãos católicos, no entanto, o que se percebe é que elas absorvem outras culturas sem preconceitos, pois participam de rituais de outras religiões sem resistência como se confirma na passagem a seguir: "[...] na fazenda tinha um preto metido a fazer mandinga, que o bicho era bruxo [...] confeioava meizinha" (GAMEIRO, 1989, p. 71).

O bruxo em referência é pai-Manequinho, afrodescendente, morador antigo da fazenda, a linguagem dele é uma mistura de português com alguma língua africana, no entanto se expressa mais no seu idioma vernáculo. É ele o responsável por curar os doentes; realizar os sacramentos de batismo e casamento, e ainda cuidar até de quem estivesse à beira da morte, para que tivesse uma boa morte. Além dessas funções, pai-Manequinho também tinha a incumbência de analisar as pessoas e dar diagnóstico sobre o caráter delas, como fez com Rogato a pedido de Isabela, uma vez que a jovem queria saber se o rapaz seria um bom partido para casamento.

Pai-Manequinho, ao ver Rogato, assevera:

- O moço é bem assistido. **Vi-cê-yi-gaju-lohontan-cê**. Traz benzedura **nikpara**. Quem fechou o corpo dele fez serviço competente, por não deixar unha de fora, nem um fio de cabelo, brecha que seja p'ra ninguém poder com ele. Esse moço d. Isabela, minha filha, tomou o sal de batismo, os santos óleos do crisma e o pão da eucarestia. Ele anda no acompanhamento dum ente desencarnado, que 'ta'í, bem no pé dele e me olha de través. Eu nada tenho de dizer e nem quero tá metido no mistério deste rapaz. O que posso adiantar é que é gente de valor [...] (GAMEIRO, 1989, p. 72, grifos no texto original).

Rogato fica intrigado com a revelação do ancião:

O certo é que se calou, sem dar palpite qualquer e me deixou intrigado dando fê do invisível qu'eu trazia de acompanhamento. Já tinha topado pai-de-terreiro, mãe-de-santo nos meus caminhos de andejo, que me adiantaram muita coisa, mas porém com aquele acerto falado por pai-Manequinho, ninguém tinha se saído

não... 'Inda mais, afirmando qu'enxergava o espírito do cunhambira atrevido, companheiro que o pajé duma maloca, em depois de me curar contra toda perseguição, me deu p'ra ir fazendo guarda até o fim dos meus dias (GAMEIRO, 1989, p. 72).

O narrador-protagonista, como ele próprio revela, recebeu curas de negros, índios e ciganos e acredita que todas as "benzeduras" recebidas são do bem, pois afirma: "chamando a força de Deus, que do Diabo não é, seu Doutor, por razão d'eu não ter ruindade, nem ser herege nos atos" (GAMEIRO, 1989, p. 73).

Outro fato que representa a religiosidade é o casamento de Isabela e Rogato, o qual foi celebrado no terreiro da casa-grande por pai-Manequinho, visto que na fazenda não havia igreja e nem padre. A cerimônia foi realizada em um longo ritual cujo os nubentes receberam sinais de cruz com sangue.

Lá por umas tantas horas, depois de sinal que o homem fez, trouxeram bacia de sangue, dalgum bichinho inocente, e o feiticeiro, atolando mão no vermelho, distribuiu cruces de sangue por minha testa, minha boca [...] Arrematando o mesmo serviço com D. Isabela (GAMEIRO, 1989, p. 123).

A questão do sincretismo religioso no sertão não é bem aceita, sobretudo no Nordeste, visto que possui tradição ainda dos tempos da colonização, momento em que houve a mistura das crenças do branco colonizador, do africano colonizado e dos ameríndios. A resistência em relação à crença do outro foi grande e vem se alongando até hoje, embora existam algumas facções em luta pelo respeito à cultura e à religião alheia.

Não é difícil concluir que as manifestações da religiosidade sertaneja são frutos da junção das três raças já mencionadas. Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902) descreve: A sua religião é, como ele - mestiça. (p. 58), referindo-se, primeiramente, ao misto de crenças do homem sertanejo e em sequência ao habitante do sertão, cujas raízes são oriundas da mistura de raças.

A obra euclidiana não contempla somente o aspecto religioso, mas também a genealogia do povo, uma raça em formação. Albuquerque Jr. (2006) considera a obra de Euclides da Cunha, um marco da produção nacional, ao afirmar que:

Os Sertões de Euclides da Cunha, [...] é sempre tomado como um marco dessa produção nacional, tropical, naturalista. Nas décadas seguintes, os críticos vão atribuir a este livro o início da procura pelo verdadeiro país, pelo seu povo, tendo posto por terra a ilusão de nos proclamarmos uma nação europeia e mostrado a importância de sermos americanos. Com ele teríamos iniciado a busca da nossa origem, do nosso passado, da nossa gente, da nossa terra, dos nossos costumes, das nossas tradições. Teríamos ficado conhecendo, com ele, a influência do ambiente sobre nosso caráter e a nossa raça em formação (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 53).

Nessa obra é possível encontrar elementos com os quais se torna possível perceber o problema da identidade nacional, a partir das imagens e enunciações. O sertão baiano de Canudos, aquele espaço geográfico brasileiro, era até então desconhecido ou ignorado pelos governantes e pelas elites; era, no entanto, um espaço de lutas composto por uma miscigenação de povos: negros, índios, caboclos, mulatos, brancos. Todos aqueles que ali habitavam representavam o país através da cultura, dos costumes e das tradições de modo particular e ao mesmo tempo de modo generalizante.

Por esta ótica, nota-se que de fato a obra euclidiana mostrou para as demais regiões brasileiras essa brasilidade apartada do Brasil elitizado aos moldes europeus. O sertão faz oposição ao litoral até hoje, mas é também um espaço que representa a interiorização, o latifundiário, o coronelismo, a seca, o êxodo rural e outras manifestações que surgiram a partir do interior. Albuquerque Jr. (2006, p. 54) declara: "O sertão [...] é uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes". É, portanto, o sertão que dá base à literatura regionalista.

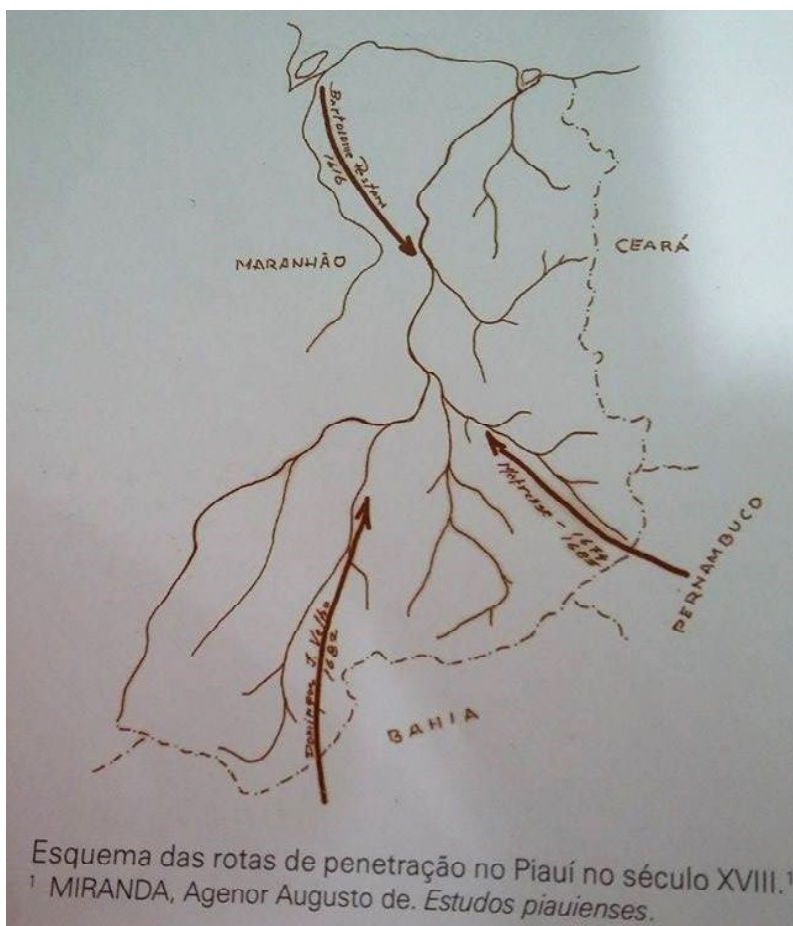
No sertão do Piauí, onde acontece parte da narrativa de *Cds* (1980), a população elitizada era formada basicamente por grandes fazendeiros, e predominava a criação de gado bovino. De acordo com o historiador Odilon Nunes,

Ao tempo em que a tribo paulista se convertia em colonizadora, de caráter pastoril, no planalto parnaibano, donde escorraçados fugiram os índios, **chegavam os vaqueiros da Casa da Torre e seus associados para dar início à obra de colonização**. Entre esses elementos, estava Domingos Afonso Sertão, também conhecido por Mafrense, que viria ocupar posição de relevo na história do

Nordeste, e mui especialmente na do Piauí. Fora ele um dos que seguiram na batida dos Gueguês, alguns anos antes, e penetraram no Gurguéia, cujas terras seriam pedidas em sesmarias. **O objetivo máximo desses povoadores seria a criação. [...] Assim foram estabelecidos os primeiros currais** (NUNES, 2001, p. 36-37, sem grifos no original).

Percebe-se que o solo piauiense teve sua base na pecuária, pois os desbravadores encontraram neste chão as condições necessárias para a criação de gado. No mapa apresentado na figura 2, vê-se quando e de onde vieram os primeiros colonizadores:

Figura 2: Esquema das rotas de penetração no Piauí no século XVIII



Esquema das rotas de penetração no Piauí no século XVIII.¹

¹ MIRANDA, Agenor Augusto de. *Estudos piauienses*.

Fonte: Silva Filho (2007, p. 34).

Em tom nostálgico a autora de Cds faz referência a essa entrada de negociantes de bois no sertão piauiense:

[...] Dei adeus ao caminho velho, dos antigos tresvelhorros, 'inda dos tempos dos reis, quando homens da Bahia, do planalto, das Gerais entravam no Piauí, por via de comprar boiadas nas feiras e fazendas da Capitania (GAMEIRO, 1989, p. 52).

O Piauí se forma, então, a partir dessas entradas de desbravadores e criadores de gado que aqui instalaram fazendas de criação, conforme versa o historiador:

[...] a história econômica do Piauí, [...] até a independência, é a história de sua pecuária. A economia, as finanças, tudo emanava do curral. O comércio vivia do boi, ou de seus derivados (NUNES apud SILVA FILHO, 2007, p. 30).

Silva Filho acrescenta que a agricultura explorada servia como sustento doméstico e suprimento para as tropas com farinha e milho (2007, p. 31). Isso confirma que a base da economia era mesmo a pecuária. Barbosa (2015, s.p.) afirma que "esta terra, fértil e propícia para a lavoura e criação de gado, contraria o estereótipo de um Nordeste seco e miserável". No romance a autora faz alusão à realidade da época:

[...] daqueles tempos de trás, quando o Piauí inteirinho era um lote com magote de fazendas sem fronteiras, nem cerca, nem porteira, tinha dizer deste dito: "Bicho que mija p'ra trás e com fartura estruma o chão, é que bota o homem p'ra frente e empina capim p'ra riba (GAMEIRO, 1989, p. 133)".

Há certa tendência da autora em retratar na obra de forma verossímil a realidade sertaneja local, considerando o tempo e o espaço. Ela usou a geografia física da época e a lançou na ficção; assim como traços da história, que, por sua vez, é uma metáfora da colonização do Estado, sobretudo da pecuária. Uma vez que com a entrada de gado bovino no Estado, motivada por interesses econômicos formaram-se grandes fazendas de criação, e a partir delas, as primeiras povoações e vilas. A carne e o couro bovino garantiam a alimentação e o vestuário dos desbravadores do sertão e primeiros habitantes

do terreno piauiense.

Sobre a geografia espacial da obra, ao nomear lugares, rios e serras a autora não utilizou nomes fictícios. Esse fato, assim como outros de caráter espacial abre caminhos para um estudo topoanalítico. A seguir, estão abordados com mais detalhes alguns fatos acerca do espaço literário da obra.

3.2 Topoanálise: o espaço regionalista em foco

Em alguns dicionários da língua portuguesa identifica-se que topo vem do grego τόπος e significa lugar. Segundo Borges Filho (2007) a topoanálise é o estudo de um determinado espaço na literatura. Brandão (2013) adverte:

Nos estudos literários, um breve levantamento indica que em geral não há a presença do verbete espaço em obras de referência editadas anteriormente - ou em contextos refratários - à difusão dos debates estruturalistas, ou seja, a partir do final dos anos 1960. A exceção é, sobretudo em ambiente anglófono, a menção à "forma espacial", conceito seminal proposto por Joseph Frank em 1945 (BRANDÃO, 2013, p. 51).

Neste sentido, a contextualização da palavra espaço na literatura é quase tão recente quanto o Modernismo. A princípio, observando a origem da palavra é possível pensar o conceito apenas do ponto de vista geográfico. No entanto, de acordo com Borges Filho (2007), o estudo do espaço na literatura é interdisciplinar, posto que abrange outras áreas do conhecimento. Brandão (2013), por sua vez, apregoa que o verbete espaço consta de obras de referência sejam em dicionários, enciclopédias, glossários das mais diversas áreas do conhecimento, ou seja, vai muito além da geografia; pode também engendrar na história, na arquitetura e outras áreas afins.

O Dicionário de Teoria da Narrativa distingue uma "primeira instância", na qual o espaço integra "os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens", de uma "segunda instância", na qual "o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translató, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até psicológicas (espaço psicológico)" (BRANDÃO, 2013, p. 50).

Os pressupostos de Borges Filho (2007) quanto os de Brandão (2013) são afins no sentido de evocar o espaço enquanto múltiplas possibilidades de

estudo. "Esses estudos oferecerão ao topoanalista uma compreensão maior da problemática do espaço [...]" (BORGES FILHO, 2007, p. 13). Ainda sobre espaço no sentido da variabilidade do termo:

Em seu poder de se derivar em noções correlatas, igualmente caracterizadas pela oscilação entre rigor e imprecisão: lugar, campo, ambiente, região, setor, universo, paisagem, sítio, extensão, área, faixa, domínio, zona, território etc. A noção de "campo", por exemplo, [...] é também utilizada em áreas como etnologia, sociolinguística, sociologia (na "teoria dos campos", de Pierre Bourdieu) [...] (BRANDÃO, 2013, p. 50).

O aporte interdisciplinar contribui para a compreensão do espaço na literatura. Também poderia se pensar que através dos estudos topoanalíticos só seria possível fazer análise literária do espaço geográfico. No entanto, é possível ir muito além, devendo considerar que a Topoanálise é multidisciplinar, conforme apregoam os teóricos. Segundo Borges Filho (2007 p. 33), enquanto Gaston Bachelard sugere um estudo psicológico, ele, Borges Filho, sugere uma dimensão maior:

Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais etc, fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

E acrescenta ainda:

Portanto, a topoanálise, tal qual a entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentidos criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

Nesse sentido, enfatiza-se, nesta seção, o estudo literário do romance *Cds* (1980), sob essa perspectiva topoanalítica. Primeiramente focamos o lugar, enquanto espaço geográfico onde se passa a narrativa. O narrador-protagonista é o observador do espaço, pois Borges Filho (2007) nos adverte que nos estudos de topoanálise, como parte integrante, deve haver continente,

conteúdo e observador que "são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço" (BORGES FILHO, 2007, p. 17).

Nesta visão analisa-se a fazenda onde ocorre a maior parte da narrativa. Localizada em território pernambucano, tal fazenda foi encontrada em completo estado de abandono pelo avô de Isabela.

Trazia as portas arreganhadas, fornecendo entrada p'ra camaleão, lagartixas, rabo-de-couro e também peçonhas muitas [...]. Nhor Elpídio e o povo de acompanhamento se mudaram pra fazenda quando ficou comprovado que ali não morava ninguém (GAMEIRO, 1989, p. 77).

Ali o avô de Isabela refez sua vida. O filho casou e do casamento nasceram Isabela e o menino Doroteu. Depois da morte do pai e do irmão, e o avô sem condições de conduzir a fazenda, Isabela se torna a administradora do lugar. E administra com rigor exercendo a autonomia do poder. Segundo a ótica de Brandão

O espaço configurado/apreendido pela visão é aquele que, em princípio, exige a distância entre o observador e o observado. É essa distância que define a própria nitidez da visibilidade resultante. Tal espaço é prioritariamente o espaço das formas, aparentes ou supostas, e não das matérias, pois um forte componente de abstração (em muitos casos, de idealização) necessariamente está presente (BRANDÃO, 2013, p. 179).

Assim, se vê a fazenda como o continente; as pessoas, animais e bens representando o conteúdo e o observador é o narrador-protagonista. Sob essa perspectiva entendemos que o protagonista-narrador através da visão observa o espaço, no caso a fazenda de Isabela, e conclui:

Sozinho, emendei meu pensamento naquela misteriosa usança; esquisita até no jeito: gente poupando fala, de certo, poupando vida [...] Seria que 'tavam me tomando por pacóvio? Entences, enxergar não devia de, o todo daquela senzala, arrebanhando escravidão? [...] tava mais que visto [...] preço alto com estampa de sangue, deviam de cobrar era na saída. Tinha assuntado tudo antes de meter o pé naquele buraco (GAMEIRO, 1989, p. 17).

Recém-chegado à fazenda, ele infere sobre os fatos que ali ocorriam e sobre o passado dos donos, sobre os quais o vaqueiro Pulquério deixava escapar alguns detalhes.

No trecho a seguir, que faz imbricação com a história, Pulquério revela ao protagonista que o avô de Isabela participou da guerra de Canudos: "Tomei o conhecimento do avô de d. Isabela ter pertencido à milícia do Bom Jesus Conselheiro" (GAMEIRO, 1989, p. 74). O avô era um foragido da guerra de Canudos. Pulquério nomeia alguns dos moradores mais antigos que conhecem os detalhes da história da fazenda desde a sua posse, sobremaneira o velho Conegundes, que a propósito, destacava-se também como sobrevivente da guerra:

[...] tem outro caixa de segredo, conhecedor dos causos inteiros daqueles remotos tempos [...] é o velho Conegundes, que deve de 'tar girando pela volta dos noventa e muitos, de marcha batida p'r'os cem anos. O homem ainda foi dos jagunços que seguiram o avô da patroa [...] na guerra do conselheiro [...] (GAMEIRO, 1989, p. 74).

O narrador discorre sobre a maneira como os ancestrais de Isabela chegaram à fazenda Vão-da-Cumbuca: "eles vinham se escondendo dos federais, qu'era como se chamavam os soldados do Exército, por estes confins de mundo" (GAMEIRO, 1989, p. 74). Sobreviventes da guerra chegaram à fazenda em forma de fuga. Em referência a Antônio Conselheiro e ao modo como ele conseguiu atrair pessoas para o seu convívio:

[...] lá no meio das caatingas, num saco de morraria, no rumo dum tal de rio chamado Vasa-Barris, no estado da Bahia, apareceu homem, igualmente a Jesus Cristo, pregando as tantas coisas e condenando os malfeitos. [...] atendia pelo nome de **Bom Jesus Conselheiro**, ou também por beato conselheiro (GAMEIRO, 1989, p. 74-75, sem grifos no original).

Os grifos são para destacar uma referência sobre o modo pelo qual o povo via a figura de Antônio Conselheiro na narrativa, modo semelhante

¹⁷BOVO. Ana Paula Martins. Antonio Conselheiro - os vários. Dissertação de mestrado. UNICAMP. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/ojs34/index.php/sinteses/article/view/823/574>>. Acesso em: 20 out. 2015.

ocorreu fora da ficção, conforme versa a História¹⁷.

O avô de Isabela, Elpídio Abaraíba, era homem branco de muitas posses, fazendeiro das proximidades do rio Curaçá, resolveu, juntamente com a família e agregados, seguir para Canudos e lá no meio da guerra parte de sua família foi dizimada.

[...] era sobrevivente da guerra de Canudos. Dos três filhos somente o mais jovem sobreviveu. [...] lá pelo restinho do século derradeiro que se passou, ali nos dias entrantes de mil oitocentos e noventa e sete, do ano da graça de Nossenhör Jesus Cristo, nhör Elpídio Abaraíba, dentro duns cinquenta e poucos anos, roteou junto com mais três filhos machos, lá p'r'as terras de Canudos, no fito de receber a benção do conselheiro e botar às ordens do Santo a vida dele e dos filhos [...] Era que se dava o começo d'ensangrenta guerra santa (GAMEIRO, 1989, p. 75).

Reforçando o imbricamento da História na Literatura, também observamos o espaço de Canudos como um território demarcado por Antônio Conselheiro para legitimar o poder que exercia sobre as pessoas, pois de acordo com Borges Filho (2007, p. 28) "Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço enfocado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação". Corroborado por Foucault, segundo Borges Filho.

Pois bem, vejamos o que são essas metáforas geográficas. Território é sem dúvida uma noção geográfica, mas é, antes de tudo, uma noção jurídico?política: aquilo que é controlado por um certo tipo de poder (FOUCAULT apud BORGES FILHO, 2007, p. 28).

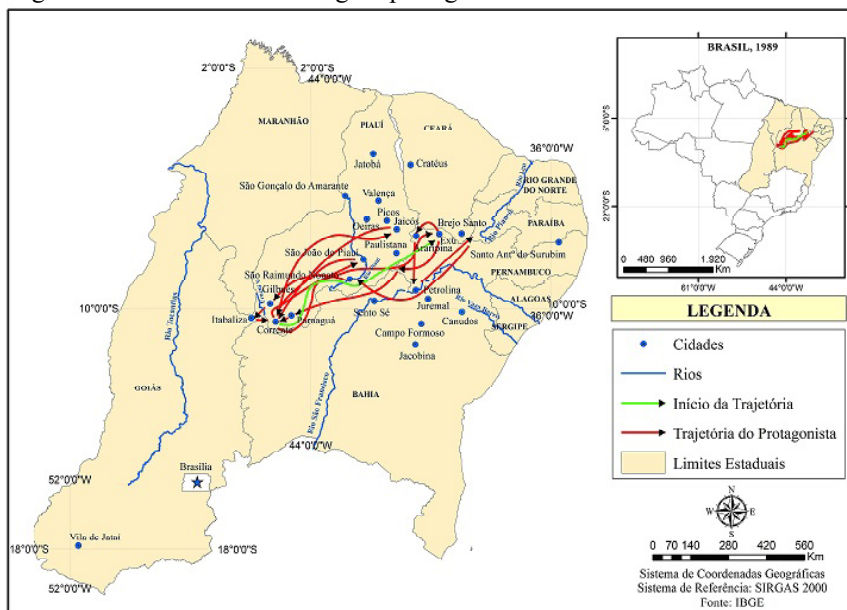
No romance, assim como no relato real da guerra de Canudos, há uma relação de poder do dono do espaço exercida sobre os demais moradores, onde estes, em situação subjugada, lhe são subservientes. Na narrativa de Gameiro o relato da guerra é relativamente longo, findada com a morte de Antônio Conselheiro: "morreu e subiu p'r'o céu" (GAMEIRO, 1989, p. 76). A história foi contada por Conegundes, um dos sobreviventes, a Pulquério, que a repassou ao protagonista. Infere-se que todos eles acreditavam na santidade do beato.

Ainda sob a ótica da Topoanálise, apropriando-se de três conceitos utilizados por Borges Filho (2007) para aplicar na análise de *Cds* (1980):

Percepção, fronteira e toponímia. Sobre o estudo da percepção, Borges Filho (2007, p. 100) adverte que "pela movimentação, contato e manipulação, a personagem apreende a realidade dos objetos e a estruturação do espaço".

Observando o aspecto perceptivo de Rogato, dentre os personagens da obra ele desponta como escolhido em virtude de ser o que mais se movimenta no espaço da narrativa. Como ele mesmo relata, viaja por boa parte do sertão nordestino, atravessando as fronteiras dos Estados do Piauí, Ceará, Pernambuco e Bahia, ultrapassando os limites do Nordeste indo até Goiás. Não bastando isto, as situações que envolvem também contato e manipulação giram em torno dele, isto procede porque ele é o narrador de facto. No mapa da figura três é destacada a sua intensa movimentação. Ele saiu de sua casa no município de Corrente no sul do Piauí e já em sertão pernambucano passou por Exú e partiu rumo a Araripina.

Figura 3: Percurso do Personagem-protagonista.



Fonte: ARAÚJO, 2015

Vendendo medicamentos entrei no sertão vizinho, Estado de Pernambuco. Subindo ramo de serra. Fiz pouca demora em Exú, donde fui cavaleando no rumo de Araripina [...]. Daquele ponto, ganhei chão, em rumo que vai bater na vila de Jataí [...] a depois ia cortar por desvio e entrar na estrada mestra a caminho de

Petrolina, cidade adonde eu fazia tenção de renovar meu estoque. Entonces, eu passava o São Francisco e metia o cavalo a dentro, neste mundão de meu Deus. Bebia água num veio, quando topei o portador com encomenda de agregado (GAMEIRO, 1989, p. 21).

O narrador-personagem descreve seu percurso e o ponto onde se encontrava quando chegou o portador [Pulquério].

Observando o mapa vê-se a intensa movimentação do personagem, porque é um vendedor ambulante e, sobretudo porque faz uso da profissão para procurar o irmão. São muitas as idas e vindas, porém nem todas são em busca do irmão. Por exemplo, o percurso de Corrente a Jaicós "eu tinha de dezessete p'ra dezoito anos e passei bem nove meses labutando na botica do meu padrinho [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 84), relata Rogato. Mais à frente na passagem: "Seu Sezisnando botou botica lá na cidade de Jaicós, adonde vosmecê passou tempo" (GAMEIRO, 1989, p. 158), é Conrado quem afirma que o jovem passou uma temporada em Jaicós.

Quando o personagem Rogato foi à nascente tomar seu primeiro banho depois de chegar à fazenda de Isabela, ele faz sua observação do lugar:

Com lindeza caprichosa, dessas coisas afermosadas, que só a mão de Deus sabe afeitar, se mostrava o banhado. Desencontro sem termo a natureza fazia ali: secura de rachar pé, campeando duma banda da terra, doutro lado a fresca por molhado da corrente, alargada de muito naquele ponto. [...] Fui metendo devagarzinho a mão no riacho e, mesmo assim, com todo jeito, amassei a cara d'água. Tomei banho demorado, naquele morno que tem colo de mulher amorosa (GAMEIRO, 1989, p. 18).

Nessa passagem ele observa o espaço e nota que, em meio à terra seca, há uma nascente de água tão fina, mas que se transforma em grande riacho. Assim, depois de feita a observação do território é que, então, ele se movimenta, confirmando a teoria de Borges Filho (2007).

Ao regressar à casa e dar-se com a imagem de siá Gorgonha dispara:

Lá no reservado adonde me arrancharam, siá Gorgonha, negra velha, das grandonhas trubufu, com mamadeiras arriadas e traseiros entronchados, em gordos de rego aberto, e dança tremelicada, brincando de sobe e desce, abancava um tamborete, abandejando café, leite, cuscuz e beju, com tudo de prontidão,

aguardando minha chegada. // Relampeei de alto a baixo olhada naquela negra, recolhendo mais que depressa o qu'ela queria dizer com olhos de peixe morto e embalo de cabeça: - "pobrezinho! Atraído com astúscia, veio cair na arapuca..." Fiz descaso da compaixão da mulher [...] O tipo de mulher tal não me trazia enganado. Era chavão d'alcoviteira, cachorra dos pés da Branca, que tinha vindo assuntar cumprindo ofício de leva-e-traz (GAMEIRO, 1989, p. 18-19).

Percebe-se, assim, que na movimentação do personagem e por meio de seu olhar perspicaz, ele observa pormenores e os descreve sem receios, seja na percepção visual ou na percepção psicológica.

Sobre a topologia da fronteira, de acordo com a teoria disposta por Borges Filho (2007), essa subdivisão da topoanálise tem duas divisões básicas, "quando o espaço é dividido em dois subespaços por uma fronteira, temos uma **bitopia** dentro da obra" (BORGES FILHO, 2007, p. 103, grifos do autor). Em Cds (1980), identificam-se duas fazendas: uma, a Vão-da-Cumbuca, grande fazenda pertencente à jovem Isabela localizada no sertão de Pernambuco, onde ocorre maior parte da narrativa; a outra, de menor porte, a fazenda Muçambê que ficava no sul do Estado do Piauí, no município de Corrente e pertence ao narrador-protagonista, o jovem Rogato.

Segundo Borges Filho, é importante ao topoanalista observar duas características significativas da fronteira. A primeira é a divisão do texto em dois espaços. A segunda remete ao fato da "impenetrabilidade", ou seja, há neste caso uma espécie de dificuldade em relação ao movimento dos personagens. O ponto mais relevante reflete-se na estrutura interna dos subespaços:

Se há fronteira, ela existe porque as características, a "estrutura interna" desses dois subespaços são diferentes. Essas diferenças internas dos subespaços podem ser de variada ordem: social, psicológica, ideológica, física, econômica, etc. São para os valores que estão em jogo nessa divisão que é importante atentar (BORGES FILHO, 2007, p. 103).

Todas as esferas acima citadas: social, psicológica, ideológica etc, podem ser vistas nas duas fazendas. Nos estudos dos eixos axiológicos algumas dessas diferenças estão apontadas. Conforme assevera Borges Filho (2007, p. 105) "É comum, por exemplo, a divisão entre bom e mau ser

representada em cada um desses espaços [...]". A fazenda Vão-da-Cumbuca quando foi encontrada pelo avô de Isabela apresentava aspectos de que uma chacina havia acontecido ali há muito tempo:

Ossama era com fartura, s'espalhando na casa inteira: pela sala de jantar, socada dentro dos quartos, lá pelas alturas da torre [...] E lá dentro do curral [...] branqueava em rumas altas a caveirama do gadão, que morreu no represado. [...] das duas uma: tinha sido obra de uma peste [...] ou a mão de qualquer vingança [...], porém dentro da lei d'honra, que em nada tocaram não (GAMEIRO, 1989, p. 77).

Nesse espaço identifica-se a representação do mau, conforme a teoria de Borges Filho (2007), obviamente vê-se que, independentemente do motivo, algo terrível ali aconteceu. E depois que a família de Isabela tomou posse daquela fazenda, regida por lei própria, houve assassinatos e outras violências. Os empregados eram tristes e cabisbaixos; trabalhavam arduamente e sob vigilância severa eram proibidos de ultrapassar os limites daquele espaço.

Já na fazenda Muçambê, do outro lado da fronteira, ou seja, no Estado do Piauí, o clima era de paz e sossego; não havia empregados em regime de semiescravidão e a propriedade era cuidada pelos donos com muito zelo. "por vezes, depois da janta, adergava bem aqui, no pé do fogão, dando de aquecer o corpo e me pôr chupitando meu cigarrinho, quando lá se vinha meu compadre Conrado por me fornecer companhia" (GAMEIRO, 1989, p. 132). Pela declaração do personagem, dono da fazenda, compreende-se que o clima do local era de tranquilidade. Nessa outra fazenda está a representação do bem.

Com relação à possibilidade de um personagem ultrapassar a fronteira e chegar ao espaço do outro, Borges Filho (2007, p. 109) classifica os personagens em homotópico e heterotópico. O primeiro vive em seu próprio espaço sem ultrapassá-lo e o segundo, embora tendo também seu espaço pode transpor a fronteira e chegar ao espaço do outro. Rogato entrou na fazenda de Isabela e, mesmo proibido de sair conseguiu fugir, portanto, é uma personagem heterotópica e Isabela que nunca saiu de sua fazenda é considerada homotópica.

Nos estudos topoanalíticos também é possível investigar a toponímia que, segundo Borges Filho (2007, p. 161) é "o estudo dos nomes próprios ou não, dos espaços que aparecem no texto literário". Com base nesse

conceito foram investigados os nomes próprios dos lugares citados na obra, porém, além disso, foram analisados também os nomes de acidentes geográficos e ainda de alguns rios:

[...] e já transmontado a serra do Piauí, n'altura do município de São Raimundo Nonato, por via de ouvir dizer que um rapaz apessoado [...] tinha pendido p'ra fazenda pedra fina, plantada lá pelos pés da serra das confusões, bem ali, adonde é que nasce um rio grande e possante chamado de Piauí (GAMEIRO, 1989, p. 51).

Sobre o citado rio Piauí:

Piauí- Rio, afluente do rio Canindé. Nasce na serra das Confusões no município de Caracol, a 600m de altitude. Banha, no seu curso de 400 km os municípios de Caracol, [...] São Raimundo Nonato [...] São João do Piauí, Socorro do Piauí [...] Nazaré do Piauí (onde forma e travessa a lagoa de Nazaré e Francisco Aires) (BARROS, 2008, p. 292).

Com base nas informações acima, entende-se que o Rio Piauí é representativo, pois seu percurso passa por vários municípios do sul piauiense. Constata-se a existência real não só do Rio Piauí, como também do município de São Raimundo Nonato e da Serra das Confusões apontados pelo narrador. Em outras passagens do texto, foram encontradas também algumas referências a lugares e rios cujos nomes são reais, como, por exemplo, o da cidade de Canudos, na Bahia.

O narrador pode se valer de um topônimo realmente existente na realidade extraliterária ou pode inventar um. Ao utilizar um nome real, o narrador provoca um efeito de sentido de realidade, tornando a obra mais verossimilhante (BORGES FILHO, 2007, p. 162).

O autor nos apresenta uma constatação de que, na ficção, o narrador pode usar topônimos reais ou fictícios. No caso desta obra em análise, até onde foi possível investigar, não foi detectado nenhum nome de lugar cujo nome, fora da ficção, não seja o original. Há ainda, uma variedade substancial de espaços a serem analisados à luz da topoanálise.

Em se tratando de espaço, nosso próximo tópico é sobre a permanência

localista da autora, uma vez que entendemos sua opção em escrever *Cds* (1980) dando-lhe um caráter pictórico como uma necessidade de conservar os laços afetivos com a "cor local", ainda que, por opção, estivesse vivendo em outro Estado.

3.3 A permanência localista

O ano 1980 foi marcado por muitos acontecimentos de repercussão mundial. Era um momento em que eclodia uma série de programas televisivos, incluindo telenovelas, programas de auditórios, programação infantil e outros. Os jogos eletrônicos começaram a se estender às classes populares. O cinema também chegava a cidades distantes dos grandes centros urbanos, assim também como o esporte passou a ser mais difundido e praticado por crianças e adolescentes das periferias e zonas rurais, pois a influência dos jogos olímpicos televisionados estimulava jovens a praticá-los, pois havia, e ainda há, uma tendência a copiar aquilo que a televisão mostra.

No campo de produção literária, os romancistas contemporâneos de 1980¹⁸ priorizaram os romances urbanos, também a exemplo do que fazia a televisão brasileira, passaram a enfatizar os problemas do cotidiano urbano conforme era mostrado nas novelas, seriados e filmes. Isso de certa forma prendia a atenção do leitor, sobretudo do leitor jovem, pois encontrava afinidades entre a ficção e realidade.

Alvina Gameiro fez o inverso ao lançar um romance com temática sertaneja, cujo enredo retoma o ano de 1930, ano do início da narrativa e faz seu percurso até o ano de 1956 (coincidentemente o mesmo ano em que *Grande sertão: veredas* foi lançado), porém a história é narrada em forma de rememoração. Além disso, há outro fator determinante que é o fato de a linguagem utilizada em *Cds* não possuir o rebuscamento formal da língua, mas ser de *facto* típica de um habitante sertanejo, com muitos termos do português arcaico, palavras indígenas e africanas, que dificultam a compreensão.

Em depoimento o professor Dílson Lages verbalizou, à autora desta dissertação, que não adota o livro em estudo como leitura obrigatória para seus alunos de ensino médio. Isso porque o livro não circula no mercado,

¹⁸ De acordo com Sandra Reimão (1996) no ano de 1980 foram publicados O grande mentecapto de Fernando Sabino e Farda, fardão, camisola de dormir de Jorge Amado.

consequentemente não há como os alunos o adquirirem. E acrescentou ainda:

O texto dela não é um texto fácil. Ela não apenas estiliza a oralidade, mas, sobretudo ela faz isso valorizando a retórica. Textos que valorizam de maneira excessiva os tropos, as figuras, às vezes, de certa forma acabam afastando os leitores medianos e aqueles que fazem da literatura uma forma exclusiva de entretenimento. Esse livro é não adotado em escolas, eu não indico porque não circula. [...] é para um leitor de literatura ou então a leitura de imposição que se faz por meio da escola sob orientação de um leitor¹⁹.

Conforme já exposto, a estilística de Gameiro não atrai o leitor principiante. Com isso é possível inferir que esse foi o motivo pelo qual a autora fez um glossário no final da obra, uma vez que isso poderia ajudar o leitor pouco familiarizado com tais termos, sem pretender afastar o leitor potencial: o intelectual.

Ainda em referência ao posicionamento do professor Dílson Lages, além da ausência do livro no mercado apontada por ele, bem como a dificuldade de leitura, há outro ponto considerado relevante: a temática do romance produzido por Alvina Gameiro não estava em voga no sistema literário no momento de sua publicação. É uma obra regionalista, e tem elementos neorrealistas, pondera. Considera também que *Cds* (1980) "é uma obra moderna, regionalista, mas que tem a sua base na tradição, além de ser uma obra canônica da nossa literatura [piauiense], embora não esteja em circulação". Com base nesse depoimento fica o questionamento: Alvina Gameiro fez questão de permanecer na seara localista? A pergunta serve de base para observar aspectos que vão além do romance *Cds* (1980), visto que essa não é a única obra da autora que retrata a temática sertaneja.

É conveniente também lançar um olhar sobre as vivências da autora, no, ou do sertão. No seu discurso de posse na APL, ela afirmou que, mesmo morando fora do seu local de nascimento, ainda mantinha raízes fincadas no sertão e é o sentimento de nostalgia que a faz escrever enfatizando a temática sertaneja. Na mesma oportunidade, a acadêmica revelou também que apesar do afastamento geográfico, mantinha uma relação intensamente afetuosamente com

¹⁹ Em entrevista concedida à autora desta dissertação em: 29 jul. 2015, em Teresina-PI.

a terra na qual nasceu.

[...] Porque, vos asseguro: foi a tenacidade, contumácia e influência de um bem-querer iname, metamorfoseado de amor em modelo, e a certeza de não me ser possível reduzir um sentimento de tal envergadura, que me levaram a decidir pela motivação da escrita pictórica, a fim de que, na distância, ela me proporcionasse a imagem da terra querida. Asseguro-vos: ao me desarraigar do Piauí, fi-lo apenas em termo de presença física, pois, em espírito, jamais me apartei de minha Província, mantendo-me integrada a tudo que se lhe diz respeito. Tanto que levei nas veias o sangue dos velhos pastores patriarcais, nos olhos a policromia paisagística e n'alma o inflexível elo telúrico que acorrenta o homem ao solo. [...] E foi assim, enfocando além do aspecto bionômico, da geografia física e humana, acrescidos do documentário folclórico colhido nas estradas dispostas em toda direção, que me dei ao labor da escrita (GAMEIRO, 1990, p. 21-22).

É comum o sentimento saudoso do espaço onde se viveu, sobretudo no que se refere à infância, e mais ainda quando essa fase da vida ocorreu em ambientes rurais. Na literatura é possível encontrar muitas obras que retratam esse tipo saudade. Albuquerque Jr. assim define saudade:

[...] é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo espaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente sua posição [...] (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 65)

Esse sentimento deixa no ser um vazio, de fato uma sensação de perda. Em Cds (1980), AG demonstra lembranças da infância no sertão através de Rogato:

A lua chegou mais tarde, deixando um pedaço por onde andou, chamando nembranças velhas dum tempo perdido nos longes, quando eu começava a tomar entendimento das coisas do mundo e, certa noite, reparando o devalante, espantado, perguntei a minha mãe: "Quem foi que quebrou a cara da lua?" esta e outras passagens de minha vida aberaram meu sentido, me dando saudade danada de casa (GAMEIRO, 1989, p. 12).

Em outra passagem expressa esse sentimento quando o personagem Rogato exprime a saudade que sente por Isabela. Já não se trata mais de uma saudade da infância, mas de amor maduro, sem medidas e, até aquele momento, considerado impossível para ele.

Sabe, Doutor? Desne que mundo é mundo, capim é cabelo da terra, cobertor do chão, esperança dos vivos e, quando cai a chuva e ele verdece, é nem ver um bilhete da saudade... agora aqui eu apago. [...] Se avexe não, doutor. Quando nem bem vosmecê esperando 'teja, esbarro no mesmo ponto e emendo na saudade que acabo de suspender (GAMEIRO, 1989, p.9).

Nesta passagem o personagem dá os primeiros sinais da saudade que traz em si de sua amada. Sempre se recusou a tocar no assunto, porém encontrou no Doutor a motivação para falar.

A autora aponta no romance algumas situações que remetem a fatos reais, demonstra interesse pela História, Antropologia, pela Geografia daquela região e ainda pelas histórias e cantigas locais que se perpetuam através da oralidade dos nativos sertanejos, ou seja, ela dialoga com a tradição local. Moreira (2012), no estudo acerca da contística de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo, percebe, nos três autores, fatos semelhantes:

Esses diálogos criativos com a tradição local não se limitaram ao literário [...] tinha interesse pela antropologia e a história local, e um amplo conhecimento resultado da dedicação de uma vida à leitura, por exemplo, das crônicas coloniais e de todo tipo de relato histórico [...] havia também uma rica base de tradições orais populares que esses autores conheciam profunda e intimamente. A partir do conhecimento profundo [...] buscam relatos, motivos, frases, temas e detalhes com que infundem energia vital em seus mundos literários [...] (MOREIRA, 2012, p. 21).

Considerando essa assertiva, entende-se que é situação corriqueira para alguns escritores escreverem seus romances a partir de observações de temas e fatos do cotidiano ou da leitura de outras obras como fonte de enriquecimento da capacidade criativa, sem, contudo, ser considerado pela crítica como emulação. A autora de Cds (1980) entremeia a narrativa com

fatos comuns no sertão:

[...] às vezes eu escuitava, quando ia tomar banho, ponto do riacho, chamado poço dos homens, a voz de siá Fredesvinda cantando toada de minha terra, qu'eu ouvi desne menino e era bem por aqui assim: // "sericora 'ta cantando / Três potes, três potes... / P'ras bandas de meu amor, / Três potes, três potes... / Preguntando s'inda vivo, / Três potes, três potes... / Ou se já morri de dor, / Três potes, três potes... (GAMEIRO, 1989, p. 46).

Em tempos atuais, na vida real, nas comunidades rurais aonde não chega o sistema de abastecimento de água canalizada, ainda se vê nos riachos ou outras fontes de água a divisão de locais para banho comumente chamados de "poço dos homens" e "poço das mulheres" e ainda há um local específico para lavagem de roupas, de onde normalmente se ouvem vozes de mulheres entoando cantigas folclóricas como a citada acima.

Quando Moreira (2012) se propôs a fazer um estudo sobre a contística localista de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo denominou sugestivamente a região específica de cada autor de localista.

Sugiro que chamemos localismo a esse compromisso literário de uma vida com regiões específicas [...]. No caso trata-se de um compromisso com regiões inequivocamente rurais e subdesenvolvidas localizadas nas margens de sub-regiões marginais dentro de regiões marginais na expansão capitalista nas Américas (MOREIRA, 2012, p. 21).

Esse localismo rural e consequentemente regionalista que Moreira (2012, p. 21) chama de "tradição literária", é na verdade uma espécie de coesão que esses três escritores mantinham com outras tradições, sem, contudo, perder a independência criativa e intelectual.

Todos esses diálogos criativos devem ser compreendidos como processos guiados por um forte sentido de independência intelectual e estética por parte de autores que não tomavam empréstimos, mas tornavam completamente seu o que buscavam em outras fontes (MOREIRA, 2012, p. 21).

Os três autores eram determinados nas suas escritas, embora

dialogassem com outras tradições, a capacidade criativa deles não dependia desses diálogos.

Ainda com base na pesquisa de Moreira (2012), na qual ele afirma que os três escritores são localistas, pois escreviam com convicção plena do espaço, com criatividade e originalidade atendiam aos parâmetros da estética narrativa moderna. Como ele próprio expressa, "decidi adotar o termo porque [...] localismo me permite integrar à minha reflexão a ficção centrada em um olhar atento e amoroso a ambientes urbanos e inclusive metropolitanos" (MOREIRA, 2012, p. 23). Ainda segundo o pesquisador, os três locais, embora distantes geograficamente, compartilham aspectos que são de extrema relevância de regiões rurais marginalizadas. A contística dos três autores vai além da simples leitura de entretenimento, ademais,

[...] serve para uma melhor compreensão da realidade em toda sua complexidade. A questão fundamental aqui não é a presença em si mesma desses lugares na obra, mas o modo excepcional com que esses três autores criam a partir da realidade peculiar de suas regiões. Com toda a intensidade de seu compromisso e sua atenção ao local, as obras [...] respondem criticamente ao regionalismo de aspecto nacionalista e romântico que buscava a afirmação da identidade nacional ou regional através da elevação e integração culturais [...] (MOREIRA, 2012, p. 25).

Infere-se, com isso, que as obras do trio permitem ao leitor uma leitura intertextualizada com aspectos sociais e históricos extraliterários.

Nesse sentido, ao se lançar um olhar crítico sobre a obra de AG é possível encontrar similitudes com as condições localistas dos três escritores de Moreira (2012), pois desse modo se compreende que o leitor pode encontrar em Cds (1980), além de uma leitura de entretenimento, também conhecimentos sobre a Geografia e a História local; sobre variação linguística, mas sem a imposição de retratar culturalmente e linguisticamente a identidade local.

Assim como Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo, infere-se que AG tinha convicção de sua escrita localista, moderna e atemporal, considerando os aspectos dos movimentos literários e suas respectivas épocas. É uma característica dos romances regionalistas apresentar situações que transitam entre o cômico e o trágico. Achou-se conveniente expor nesta seção um pouco da veia humorística do personagem Rogato de Cds (1980), pois em muitas passagens da narrativa, ele as constrói com um humor sério. Constam

do romance algumas explanações sobre o padre Heine, um alemão que não sabia falar português com fluência, e misturando português com alemão criava na mente dos fiéis alguns trocadilhos:

Em antes dele aprender a não trocar as letras umas e não dar de redobrar os rr, falava num embrulhado que o povo acabava era levando o palavrear do vigário só p'r'o lado qu'era feio, fabricando impurezas muitas, da inocência do padre, sem dar fé que nas palavras não mora qualquer lamaceiro se não passarem nos ouvidos e na boca de quem é sujo (GAMEIRO, 1989, p. 84).

E prossegue a narrativa na qual o padre explicava como seria a procissão:

- "Filos de Dieus, la procisson vai sali de la igreja com rala combostas de rombres e rala combosta de murreres. Los enfermados que non pueden acompanhar La procisson, enfeitan las janelas com sus coxas de fuera, las murreres muestan sues boquês de flores e los rombres pueden mustrar sues crotons de las bielas colores" (GAMEIRO, 1989, p. 84).

Conforme explica o narrador era assim que o padre Heine criava confusão e fazia o povo rir. Em outro momento:

Duma outra vez [...] em sermão de domingo, ele chamando 'tenção dos cavaleiros de lugares arredados, que entravam a igreja, cheia de bater chifres, sem tirar primeiro as esporas, falou por este sistema: "Senhorres cavaleros, qu'entran em la casa de Dieus com suas esporras, é favore desarmaren sues ferros, após las senhoras andan se queixando de las esporradas em sues pés, sues pérranas adonde las esporras alcançan (GAMEIRO, 1989, p. 84-85).

Há outras situações jocosas na obra, mas por não fazer parte dos objetivos desta pesquisa, limito-me ao que foi exposto, pois não é intento aqui aprofundar este assunto, apenas compartilhar alguns pontos interessantes da obra. O próximo capítulo possui como ideia primordial apontar as proximidades e os distanciamentos existentes entre Cds (1980) e Gs:v (1956), uma vez que essas duas obras confabulam sobre a mesma estética, algumas situações de uma e da outra são análogas, entretanto os desfechos de ambas tomam rumos diferentes.

4

PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS

Viver é muito perigoso... querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.

Guimarães Rosa

Até para quem já tem uma longa caminhada pelas estreitas veredas da Literatura Comparada percebe quão delicado é trilhar esse caminho, dada a sua estreiteza e sua complexidade. Ademais, quando há necessidade de conceituá-la torna-se ainda mais difícil. Entendo a Literatura Comparada como independente, no sentido de aproximar obras literárias sem necessariamente limitar suas épocas, os idiomas utilizados e seus autores, pode-se enxergar em uma obra situações contidas em outras sem consequências negativas. Nitrini (2010) reforça essa visada informando que

[c]omo disciplina autônoma, a literatura comparada tem seu objeto e método próprios. O objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo. Propõe-se a estudar tudo o que passou de uma literatura para outra, exercendo uma ação, de variada natureza (NITRINI, 2010, p. 24).

À luz desse raciocínio, Tania Carvalhal (2010) adverte que:

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras e autores. [...] Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais (CARVALHAL, 2010, p. 86).

Contudo, essa autonomia da Literatura Comparada de comparar obras não a dissocia da Teoria Literatura, uma vez que esta lida com fatos comuns a várias literaturas e aquela tem como objetivo estudar as relações entre duas ou mais literaturas.

Com o propósito de apontar proximidades e distanciamentos neste capítulo, traçamos um paralelo entre dois romances da literatura brasileira contemporânea que versam sobre temáticas semelhantes. Um, é o tema central desta pesquisa: *Cds* (1980), de Alvina Gameiro; o outro é *Gs:v* (1956), de Guimarães Rosa. Sobre *Gs:v* (1956), Willi Bolle (2004) faz um paralelo com a obra *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, assinalando que a primeira é uma reescrita da segunda.

Os argumentos do autor são para uma constatação de que a obra de Guimarães Rosa é superior à de Euclides da Cunha, embora assevere que não é pretensão diminuir a escrita euclidiana, mas considera "melhor" a do escritor mineiro. Importante ressaltar que embora seja considerada por alguns críticos uma obra pré-modernista, *Os sertões* (1902), era, a princípio, um relato jornalístico, fruto de uma cobertura da guerra de Canudos que passou a ensaio histórico-científico. É rico em termos técnicos e neologismos mesclados com a linguagem sertaneja e o rebuscamento poético. Em contraponto, *Gs:v* (1956) é todo lirismo em forma de romance.

Se a obra anterior [*Os sertões*] é às vezes apresentada neste estudo num tom de julgamento, isso se deve sobretudo a razões de contraste; não se trata de diminuí-la em nome da obra posterior "melhor", e sim de revelar como ambas as obras contribuem para o projeto da formação cultural brasileira (BOLLE, 2004, p. 32).

Neste contexto, conforme observa o autor de *Grandesertão.br*, a partir da leitura de *Os sertões*, Guimarães Rosa encontra subsídios para a escrita do romance que supostamente é uma releitura do ensaio histórico de Euclides da Cunha.

Guimarães Rosa releu devidamente a obra principal de Euclides da Cunha, como atestam as marcas de leitura em seu exemplar de *Os sertões*. Para um autor que se propunha, ele também, a vir a público com um livro sobre o Brasil a partir da perspectiva do sertão, o conhecimento exato da grande obra precursora era um pré-requisito indispensável (BOLLE, 2004, p. 27-28).

Bolle vê nas marcas deixadas por Guimarães Rosa em um exemplar da obra euclidiana a constatação de que o autor de *Gs:v* (1956) intentava escrever sobre o sertão a partir dos reflexos daquela obra primeira.

Não obstante, a respeito da obra piauiense, a proposta aqui não é comprovar que Alvina Gameiro tenha escrito *Cds* (1980) a partir da leitura da obra rosiana. Embora as duas obras pertençam ao mesmo gênero literário, há de se considerar que tanto uma obra como a outra apresenta o retrato da realidade do sertão brasileiro, cada uma na sua região, com suas peculiaridades. Alguns críticos locais, conforme já os apontamos, afirmam que *Cds* (1980) é uma (re)leitura de *Gs:v* (1956). O professor Paulo Nunes, em entrevista, afirmou que a escritora de Oeiras fez uma reconstituição do sertão piauiense, dos costumes e da linguagem através da obra em estudo; algo semelhante ao que Guimarães Rosa fez em Minas Gerais.

No entanto, o propósito para este capítulo é fazer uma leitura intertextualizada das duas obras já mencionadas. Neste sentido, é possível atribuir ao romance gameiriano uma reconstituição histórico-cultural para o Estado (mais precisamente para o sul, região mais inóspita), sopesando-se o resgate dos aspectos socioculturais destacados na obra. Para o presente estudo tenho por base os pressupostos de Nitrini (2010), que, por sua vez, buscou pautar-se nas teorias de Julia Kristeva e estas, reforçadas por estudos nas reflexões e proposições de Bakhtin. Isso confirma minha convicção de que um estudo sempre suscita outros, pois:

Segundo Bakhtin, que tinha saído de uma Rússia revolucionária, preocupada com problemas sociais, o diálogo não só é linguagem

assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro. Nesse momento, Kristeva ressalta que não se trata de nenhuma alusão à psicanálise. Disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade (NITRINI, 2010, p. 160).

Desse modo, infere-se que um texto pode dialogar com outro, ou com vários outros, uma vez que a palavra de um autor poderá ter uma ressignificação diferente para outrem.

Ainda segundo Nitrini (2010, p. 161), o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fator maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos). A respeito do posicionamento de Bakhtin sob a ótica de Kristeva, pode-se asseverar que:

Segundo Kristeva, Bakhtin não distingue claramente esses dois eixos, mas esta falta de rigor não minimiza uma importante descoberta para a teoria literária: **"todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto** é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos como *dupla*" [...]. Neste momento, Kristeva elabora o já famoso conceito de intertextualidade (NITRINI, 2010, p. 161, sem grifos no original).

O grifo é tão somente para dar vistas de que as conjecturas dos teóricos vão ao encontro da visão aqui apresentada sobre o espelho de Alvina Gameiro em Guimarães Rosa. Ademais, em se tratando de intertextualidade, convém expressar a possibilidade de Guimarães Rosa ter lido Goethe e nele buscado subsídios para seu romance, uma vez que em Fausto²⁰, assim como em *Gs:v* (1956), há pacto com o maligno, um forte sentimento de culpa e também acontecimentos metafísicos. Assim sendo, não se vê inconseqüências em Alvina Gameiro se ela leu o romance de Guimarães Rosa e o tomou como modelo,

²⁰ Obra publicada em 1808, considerada "universal", é uma tragédia em forma de poema do alemão Johann Wolfgang Von Goethe.

pois "[...] a história, de acordo com Goethe, tem de ser reescrita de tempo em tempo" (BOLLE, 2004, p. 44).

Retomando a questão das semelhanças entre as duas obras, até o momento da escrita desta dissertação não se havia encontrado ainda um estudo confrontando-as de maneira que sejam apontados os aspectos mais convergentes de ambas. Portanto, no presente estudo, a proposta como já informada não é comparar *Cds* (1980) com *Gs:v* (1956) no sentido de enaltecer uma obra e subjugar a outra. Mas, considerando que a obra da piauiense seja uma reescrita da de Guimarães Rosa, conforme atestam os críticos mencionados; busca apresentar alguns pontos nos quais esses dois romances se aproximam e onde se distanciam, pois ambos os autores, através de seus narradores-protagonistas, enfatizam a realidade sertaneja descrevendo lugares, rios, animais, informando condições climáticas e, sobretudo, as pessoas: o sertanejo em si, com seus valores, costumes, crenças, dores e amores.

Os romances versam, ainda, sobre temas universais e seus contrastes como o bem e o mal, o amor e o ódio, a guerra e a paz, o perdão e a vingança. E ainda sobre miscigenação religiosa e antropofagia, entre outros, mas conforme Brandão (2013, p. 173), "[n]enhuma obra, por mais grandiosa e penetrante, é genial - no sentido de autônoma em relação ao campo cultural onde é produzida e, sobretudo, lida -, e sim constitui síntese de possibilidades inerentemente históricas". Tal assertiva vem corroborar minha ideia de não enaltecer nem subjugar nenhum desses dois romances, apenas apontar características comuns em seus enredos.

4.1 Identificando paralelos, apontando dissonâncias

Apresentar as proximidades e distanciamentos entre os romances *Gs:v* (1956) e *Cds* (1980), como já assinaliei, não é mera pretensão colocar esses dois romances em uma escala e atribuir-lhes valores determinados; de forma que um seja privilegiado em detrimento do outro. Esta pesquisa, reitero, volta-se ao propósito de identificar os diálogos existentes entre os dois romances, cuja finalidade é apontar algumas semelhanças encontradas nas duas obras.

Conforme Todorov (2009, p. 47), "o que é exigido de cada um é a coerência de sua criação". Portanto, em literatura, existe a possibilidade de haver similaridades entre escritas de dois autores, pelo fato de um escritor buscar, propositamente, trilhar os mesmos caminhos de outro, pisando as

pegadas deixadas por ele para tecer seu texto. Assim como também há possibilidade de existirem obras muito semelhantes sem que o autor da segunda tenha traçado os mesmos passos do da primeira, a qual apresenta aspectos em conformidades com a sua.

Nesse sentido, serão apresentadas as similaridades e também algumas situações nas quais as obras se distanciam. Entre os dois romances em estudo é possível que o leitor possa identificar um exemplo de caixa chinesa, semelhante ao que Speller (2011) postula que existe na teoria sociológica de Bourdieu para análise de uma obra literária, fato já mencionado no segundo capítulo do presente trabalho. Após a leitura de ambos é perceptível a relação de proximidades entre as narrativas considerando estilo, tempo, espaço e trama; é como se um enredo estivesse contido no outro, porém lembrando que os desfechos são diferentes.

Marcados pela ausência de capítulos numerados, os dois romances em questão são iniciados com o relato do narrador-personagem a um interlocutor. Em seus relatos, cada um vai discorrendo sobre sua respectiva história de vida, que é rememorada com sentimentos que expressam melancolia e saudosismo. Affonso Romano de Sant'anna em *O canibalismo amoroso* (1993) adverte que melancolia é um estado de ânimo profundamente doloroso no qual o sujeito perde o interesse pelo mundo exterior, e a capacidade de amar, inclusive tem o amor-próprio reduzido. Nota-se que foi isso que aconteceu com os dois personagens sertanejos.

Em *Gs:v* (1956), Riobaldo é um intelectual e professor, após passar uma boa temporada numa escola aprendendo noções de leitura, escrita e cálculos, foi contratado por Zé Bebelo como professor para lhe dar aulas e lhe ensinar todo conhecimento adquirido. Conforme declara Riobaldo, "um senhor, no Palhão, na fazenda Nhanva, altas beiras do Jequitaí, para o ensino de todas as matérias estava encomendando um professor. Com urgência, era de sua situação, garantia boa paga [...] Aceitei" (ROSA, 2001, p. 142-143). Entusiasmado pelo desejo de exercer a profissão, Riobaldo segue seu destino, rumo ao ofício de magistério. Porém, deixa-o para trás: "Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro [...]" (ROSA, 2001, p. 30), e acaba por integrar-se ao sistema dos jagunços.

Além disso, embora sem formação específica, Riobaldo é um filósofo: "Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo" (ROSA, 2001, p. 31). O personagem faz muitas reflexões acerca da vida e procura solucionar os problemas de tal forma que não

prejudique outras pessoas, embora seja favorável à lei do sertão a qual quem mata deve morrer. Idealiza um sertão sem conflitos, sonha com o fim da jagunçagem, apesar de passar a atuar como jagunço. É um homem que acredita em Deus, embora tenha confessado pertencer à religião católica - "rezo cristão católico", diz ele (ROSA, 2001, p. 32) - aceitava todas as religiões: "Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só pra mim é pouca [...]" (ROSA, 2001, p. 32). Transitou pelo espiritismo, igreja metodista e encomendou orações a rezadeiras. Ainda que tenha demonstrado sua crença em Deus, vivia em um embate consigo mesmo acerca da existência do diabo e, mesmo na dúvida, fez pacto com ele.

O protagonista de Cds (1980), não é um intelectual como Riobaldo, é um vendedor ambulante de remédios de pouca instrução. O pouco conhecimento adquirido foi em sua própria casa, conforme prega: "[...] ensino de minha avó, uma santa que m'ensinou as primeiras letras e do um até o dez, em antes d'eu ter mestra, alugada por minha mãe" (GAMEIRO, 1989, p. 11), porém, em cada situação vivida, ele dá ao leitor lições de vida através de suas reflexões filosóficas, ademais é em tom poético que sua fala se manifesta. Há, também, demonstrações de ser um homem de fé, pois sempre reza nas situações mais embaraçosas "[...] e as sombras chegaram acoitando a noite. Rezei as ave-marias no rosário das estrelas [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 11). Além de professar a religião católica, também é adepto da miscigenação religiosa: recebeu uma espécie de bênção de uma cigana, de um bruxo e de um feiticeiro.

Diferentemente de Riobaldo, não fez pacto com o diabo, mas sentia-se protegido: "todo morto é meu amigo e vivo não pode comigo" (GAMEIRO, 1989, p. 12). Todavia, ao vencer uma luta corporal com o temido Corbiniano e dando fim à valentia daquele matando-o, alguns moradores da fazenda passaram a achar que aquele moço teria alguma espécie de acordo satânico: "ganhei certeza de vosmecê não ser gente que nem nós, e se é, deve ser por metade, que a outra metade é o capiroto, em trabalho feito de meia" (GAMEIRO, 1989, p. 98). Pelo modo da luta e por ter vencido aquele que era considerado invencível, as pessoas concluíram que ele não lutava sozinho. Aqui nota-se o aspecto religioso dos dois protagonistas, tanto a proximidade com Deus como também com o diabo.

Rogato, que vendia remédios sertões adentro passou por vários ofícios antes de se tornar vendedor ambulante: esteve no exército, trabalhou em lavoura, foi vaqueiro, domador de cavalos. Trabalhou na botica do padrinho

e com ele aprendeu sobre remédios e as devidas indicações de uso, além do trabalho de operador de caixa. Ajudou na igreja nos trabalhos de sacristia - inclusive foi com o padre Heine, já referido, que aprendeu luta livre e as boas maneiras. Rogato é um homem de estilo nobre, embora seja pobre e possua pouca instrução constitui um sertanejo com sua linguagem característica, é pobre e de pouca instrução. Além de todas essas qualidades se destacava, inclusive, na montaria de cavalos, neste ofício, ele era domador:

- Vosmecê monta bonito, seu Rogato! Sim, senhor... Gineteando espigado com tanta garbosidade, até parece um príncipe das estórias da vovó. Me abisimei com o cavalo de vosmecê [...]. Seleiro outro não vi desse modo nobrecente e tão galantes andaduras [...] (GAMEIRO, 1989, p. 49-50).

A praticidade com que montava a cavalos e os domava também foi aprendida com o padre. Entretanto, o rapaz que parece um príncipe montado a cavalo é também um assassino, pois quando, por ordem de Isabela é autorizado a matar seu Corbiniano, ele trama mentalmente a morte:

[...] lá fora, um caburé repetia de quando em vez: amanhã eu vou (...) amanhã eu vou (...) mas no fundo de minha cabeça o canto chegav'assim: amanhã eu mato (...) amanhã eu mato. // A pois não é que matei mesmo? Coisa triste, na vida em obra de se fazer é matar uma pessoa, mesmo que o desgraçado não tenha valimento dum juá podre ou carregue todo o veneno que foi feito p'ra serpente (GAMEIRO, 1989, p. 91).

O próprio confessa tê-lo matado, embora logo depois do ocorrido confesse um mal-estar, em pouco tempo o sentimento de culpa desaparece.

À medida que o leitor vai desfiando o romance, ele percebe a maneira descomunal com que o jovem consegue se safar das situações adversas nas quais se envolve. Isso revela o caráter heroico do protagonista-narrador, bem semelhante ao dos heróis medievais, uma vez que sempre vence todas as batalhas. Neste aspecto as atitudes dos dois também são afins.

Nota-se que os narradores, tanto Riobaldo quanto Rogato já atravessaram a linha da mocidade, e, portanto, seus relatos são de tempos distantes que denotam um saudosismo muito característico de um estado

mais senil de suas respectivas vidas. Em Gs:v (1956), conforme Garbuglio:

[...] o contador de histórias que temos diante de nós é um homem de ação aposentado, desfilando suas experiências e inventando a vida. Nesta situação de meio-dia para tarde, surge a necessidade premente de fazer balanço da vida para tentar entender as artimanhas em que se envolveu, assim como compreender os fatos vividos (GARBUGLIO, 2005, p. 29).

Neste contexto, o crítico acima assevera a senectude de Riobaldo enquanto narrador, como também aponta o tempo gasto para fazer a narrativa "de meio-dia pra tarde". E o próprio narrador afirma: "Mas minha velhice já principiou" (ROSA, 2001, p. 31). Em outra situação: "O senhor avista meus cabelos brancos" (ROSA, 2001, p. 601). Em Cds (1980) toda a narrativa é contada durante uma noite

Eu falei a noite inteira (...). Dê espiada, seu doutor, ali, na extrema do céu, p'ra ver se não são as barras do dia que já vêm arrastando a saia da luz por riba da escuridão? Isto quer dizer que se passou a noite toda quentando pé de borralho em reconto de minha vida (GAMEIRO, 1989, p. 160).

Fica evidente que toda a narrativa foi descrita em uma noite.

Já em relação à idade de Rogato não consta na narrativa sua idade atual, nem aspectos de um homem de meia idade, porém infere-se que ele seja um senhor de aproximadamente quarenta e quatro anos, visto que os fatos narrados se deram há vinte e cinco anos e em certo momento da narrativa ele revela que quando chegou à fazenda de Isabela tinha apenas dezenove anos: "que venho dos dezenove anos, [...] entrei no recabedar com d. Isabela, [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 151). Para a idade cronológica, ele é um jovem senhor, porém deixou de considerar a contagem do tempo: "[...] acabei ficando sem idade... Devo de ter por volta de bem uns quarenta e mais anos, e só tomo conhecimento das marcas que o desgosto e a doença rastejaram na minha cara [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 160). Infere-se que para ele a idade era uma questão de somenos.

A respeito da descrição das fazendas dos protagonistas e do apego que ambos demonstram por elas também encontramos semelhanças. Sobre

a fazenda em Gs:v (1956):

A fazenda Santa Catarina era perto do céu - um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. A gente estava em maio. Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores do campo, os finos ventos maiozinhos. A frente da fazenda, num tombado, respeitava para o espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de onde descem borboletas brancas, que passam entre as régua da cerca. Ali a gente não vê o virar das horas (ROSA, 2001, p. 204-205).

Depois de descrever a fazenda Santa Catarina, Riobaldo confessa com nostalgia a vontade de ter sua fazenda e viver do trabalho. "Figuro que naquela ocasião Em Cds (1980), Rogato carrega em si um desejo saudoso de regressar à sua fazenda: "Queria voltar p'ra casa de minha fazendinha Muçambê e ficar o resto do tempo zelando por minha mãe [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 119.). tive curta saudade do São Gregório, com uma vontade vã de ser dono do meu chão, meu por posse e continuados trabalhos, trabalhos de segurar a alma e endurecer as mãos" (ROSA, 2001, p. 205). Depois da morte da mãe foi morar com o padrinho; assim, aquela fazenda passou a ser o ponto de referência e para onde tinha o desejo de retornar.

O protagonista expressa o apego ao local de origem. Na fazenda de Isabela as pessoas demonstravam um comportamento de cativos. Isso, possivelmente aguçava ainda mais em Rogato o desejo de voltar para a sua fazenda, onde a paz reinava.

É preciso identificar a diferença que existe entre o sertanejo rude, guerreiro, valente, que busca condições justas para um bem socialmente partilhado (ressalte-se aqui os personagens-protagonistas Riobaldo e Rogato) e aquele outro sertanejo igualmente bruto, mas cujas intenções são maldosas e egoístas que busca somente para si, a bel-prazer, o usufruto da situação. Interpreta a condição de ser valente com a de ser cruel, conforme assevera Bolle (2004, p. 240): "A falsa valentia, que se confunde com crueldade se faz ação e se dirige propositalmente contra vidas humanas [...] opera com a instauração do medo como meio para impor e exercer o poder". É assim mesmo que agem o Hermógenes - carrasco e traidor rosiano - como também Corbiniano, mentor das atrocidades ocorridas no romance gameiriano.

Eis aqui as semelhanças existentes entre os anti-heróis nos dois romances: observa-se que o primeiro usou sua crueldade para assumir o posto de chefe

do bando de jagunços e o segundo agia por ciúmes. Qualquer pessoa que se aproximasse de Isabela era atraído para uma rede de intrigas, às vezes, resultando em morte. Ademais, pela fama de valentão, foi o escolhido para aplicar os castigos, nos quais havia prazer em maltratar o apenado, indo além das ordens da patroa.

Encontramos semelhanças também nas esposas desses dois homens cruéis do sertão, que são penalizadas por causa da crueldade deles. Quando Riobaldo anuncia à mulher de Hermógenes que este estava morto, surpreende-se com a atitude da mulher: "Aquele mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. - Eu tinha ódio dele (...) - ela disse; me estremecendo (ROSA, 2001, p. 613). Tal foi a perplexidade do jagunço diante da atitude da mulher que foi sentar-se achando que não passava bem.

Em *Cds* (1980), fato semelhante ocorre. Refere-se à morte do Corbiniano, sujeito de atitudes ruins, fazia-se passar por bom funcionário levando intrigas à patroa, criando conflitos e fazendo receber castigos cruéis todos aqueles que se aproximassem dela. Após a morte de Corbiniano, Rogato se achou no dever de procurar a viúva dele para lhe prestar ajuda, pois essa tinha cinco crianças para alimentar, no entanto foi surpreendido com a reação da mulher:

-Vosmecê (...) só fez um bem, dando as parências dum mal. Obrou milagre, que figura até qu'ê sonho. Custa dar crença de me achar livre do Demônio em carne e osso (...). Batia em mim com fatura e esboucelava as criancinhas por um nada e até por causa qu'elas se punham chorando, quando o homem dava entrada em casa, por se acharem com medo dele. Gosto de ficar sozinha. Careço dele p'ra nada (...) Preciso d'ajuda de vosmecê não. Sei fiar, sei fazer pano. Sustento os meninos tudo com Deus na guia e a Virgem Maria no coice (GAMEIRO, 1989, p. 96).

A semelhança aqui não se limita apenas ao fato de as esposas de Hermógenes e Corbiniano expressarem reação de alívio após a morte dos maridos. Percebe-se que os dois algozes mortos compartilhavam características similares: perigosos, temidos e, sobretudo traçoeiros.

A questão da antropofagia foi identificada em cada romance um caso. Em *Gs:v* (1951) o fato se deu mais por necessidade, pois:

os homens tramavam zuretados de fome [...] até que tombaram à

bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. [...] enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano [...] Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus [...] Foi assombro. [...] Alguém disse: - "Agora, que está bem falecido, se come o que a alma não é, modo de não morremos todos [...]" (ROSA, 2001, p. 70)".

Aqui, na minha visão, há é um caso antropofágico, embora não seja um ritual da cultura deles [dos jagunços], tampouco o praticaram por um ato de selvageria, mas apenas por carência fisiológica. Neste trecho o autor retrata a frieza da reação humana diante da necessidade de sobrevivência. Fora da ficção, para suprir a escassez de alimento e se manter vivo, o homem assemelha-se a qualquer outro animal, ou seja, torna-se um predador voraz.

Em *Cds* (1980), enquanto o personagem-narrador viaja com destino a Goiás, ele se encontra com um homem de estranha aparência que o convida à sua casa para jantar e pernoitar. Aceita o convite, porém fica atento ao comportamento daquele homem e de sua família. Na madrugada do dia seguinte o casal sai em viagem e deixa somente a moça, filha do casal para distrair o jovem. Este, acha estranha aquela atitude e faz a moça confessar qual era a intenção deles. A moça que se insinuava para o rapaz reluta, mas depois de levar uma surra acaba confessando que os pais dela tinham ido avisar aos demais familiares, todos "caboclos abaporu" porque era:

Costume antigo deles tocaiar os "atassueras" (...) por oferecer pernoite ali na oca, indo avisar os parentes todos, que vinha se banquetear, a pois todo o povo dela apreciava carne de gente, 'inda mais sendo de branco. E a avó, qu'era tão velha à moda de nem se pôr de pé mais, vinha sempre carregada, que a megera se aprazia em ganhar os pés e as mãos dos mortos, por gosto de ficar o dia inteiro roendo tudo qu'era de ossinho (GAMEIRO, 1989, pág.109).

O caso antropofágico identificado em *Cds* (1980) se dá não por necessidade de alimentação, mas por um rito inerente à cultura daquele povo. Uma vez que sente prazer em comer carne humana, especialmente de gente branca. Em vista disso, para a velha, que gosta de roer ossos humanos, tal ação é como uma espécie de fetiche.

Outro ponto instigante e que causa maior interesse ao observar os

aspectos convergentes e divergentes das obras em questão é a linguagem. A obra de Guimarães Rosa possui características que a mostram como de caráter social, isso faz Bolle (2004) considerá-lo, a partir do título, como "romance de formação do Brasil". O autor do romance se infiltra na cultura do sertanejo através do personagem Riobaldo e praticamente cria gratuitamente para aquele povo um novo código da comunicação oral.

Ainda segundo Bolle: "a invenção rosiana do narrador e de uma nova linguagem corresponde assim plenamente ao verdadeiro desafio do romance de formação: ser um laboratório para o diálogo social" (BOLLE, 2004, p. 399). Antes de Bolle, vários críticos já haviam se manifestado a respeito desse "novo idioma" criado por GR, inclusive alguns são citados por Bolle (ver: BOLLE, 2004, p. 399). Em Daniel (1968), há uma explicação contundente sobre a dificuldade [quase que] generalizada dos leitores de Guimarães em apreender o conteúdo de suas obras:

[...] a abundância das fontes e recursos léxicos do autor [...]. O alto grau de conhecimento científico atingido por ele, as suas viagens de investigação, a sua erudição nas línguas e literaturas clássicas e modernas, na gramática, e na técnica da composição, todos estes fatores lhe proporcionam uma mina riquíssima de matéria-prima de tipo vocabular - muito mais rica do que a que dispõe o leitor típico (DANIEL, 1968, p. 19).

De fato, analisando a fortuna crítica de Guimarães Rosa, é possível corroborar o trabalho de Daniel (1968), pois o autor de *Gs:v* (1956) possuía conhecimento linguístico refinado para criar e recriar a linguagem. Ademais, ele próprio revela que "a língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente" (ROSA apud BOLLE, 2004 p. 404).

A linguagem que Alvina Gameiro coloca em expressão em *Cds* (1980) através do narrador-protagonista é pitoresca, rude, muito peculiar àquela do povo sertanejo. Contrariamente a Guimarães Rosa, Alvina Gameiro não criou uma linguagem "nova" para dar voz ao seu personagem, entretanto buscou reproduzir a fala coloquial do matuto sertanejo. De acordo com Nery:

Há de se considerar que a linguagem coloquial de Curral de serras não lhe subtrai o caráter de texto bem elaborado e nem gera uma contradição, pois a autora consegue transitar entre o oral e o escrito, demonstrando, com isso, uma sintonia entre as duas modalidades porque a autora dá a seus personagens e, em especial

ao narrador, a responsabilidade de reproduzir um discurso, através de frases feitas, expressões típicas do sertão nordestino. Para isso, transcreve a língua regional de lugares afastados da vida urbana [...] (NERY, 2011, p. 37).

Assim, observa-se que muitos termos encontrados em sua obra não são de uso exclusivo do sertanejo piauiense, mas também comumente usados por falantes de outros Estados. Conforme nos revela Aragão (2013), em uma pesquisa sobre os falares regionais registrados em dicionários específicos do Estado, como o "Piauiês", o "Cearensês" e outros, igualmente da região Nordeste. Além desses termos específicos há também termos e expressões típicas no Português arcaico, e há outros de origem africana assim como de origem indígena. Infere-se que o glossário com esses termos no final do livro tem por finalidade dar clareza ao material linguístico, no entanto, nenhum dos vocábulos apresentados é de criação da autora. Neste aspecto há um distanciamento entre sua obra e a de Guimarães Rosa, ou seja, neste ponto as duas obras tomam rumos divergentes, já que, enquanto ele cria neologismos, ela apenas resgata palavras e expressões do linguajar nordestino do sul do Piauí.

Na obra rosiana, a história de Riobaldo, o jagunço apaixonado, se finda com a morte de Diadorim e a consequente descoberta de que aquele jagunço-amigo na verdade era uma mulher, por quem ele [Riobaldo] nutria um sentimento muito forte, e segundo ele próprio dizia ser amor. Diante de tal descoberta e pelo choque com a realidade, o valente do sertão finda sua carreira: "- aí ultimei o jagunço Riobaldo! Disse adeus a todos sempremente" (ROSA, 2001, p. 616). Depois de se despedir dos amigos e companheiros de guerra segue para um lugar: Veredas-Mortas; segundo ele estava voltando para esse lugar, mas na verdade, depois ele tem confirmação de que o nome do lugar é Veredas-Altas - a confusão com o nome do lugar remete à morte de Diadorim, e tudo que ele queria era refazer o caminho de volta para, assim, repor Diadorim em sua vida. Nesse interim, além de adoecer fisicamente também perde a memória.

Mas, nessa parte, de muito mal de lembro, pelo revés de minha saúde. Ao que eu ia, de repente, me vinha um assombramento de espírito, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair; e, depois, durante muitos espaços, eu restava esquecido de tudo, de quem

eu era, de meu nome (ROSA, 2001, p. 617).

Sopese-se a condição mórbida, Riobaldo não sabe o tempo exato que passou fora de si, conforme explica a seguir:

O tempo que fiquei, deslembado, detido. O quanto foi? Mas quando dei acordo de mim, sarado e conferindo o juízo, a luz sem sol, mire e veja, meu senhor, que eu não estava mais no asilo daquela casinha pobre, mas em outra, numa grande fazenda, para onde sem eu saber tinha me levado (ROSA, 2001, p. 618).

Depois de longo tempo sendo muito bem cuidado, o herói do sertão mineiro recupera-se. Herói porque foi assim que passou a ser visto pelo povo jagunço: aquele que findou o terror da jagunçagem que atendia pelo nome de Hermógenes. Por tal feita é que Riobaldo foi aclamado pelo povo, motivo também pelo qual foi tão bem tratado durante sua enfermidade.

Em Cds (1980), depois que matou Corbiniano, Rogato passa a ser endeusado. "Na fazenda, acabei virando foi Deus, ou suspeita p'ra uns poucos, qu'eu podia ser o diabo" (GAMEIRO, 1989, p. 98). O rapaz passou a ser reverenciado por todos na fazenda, conforme discorre o personagem: "Dali por diante, seu Doutor, fiquei mais constrangido do que mesmo encomodado, foi enxergando crianças, moços e até velhos pedindo bênçãos p'ra mim, se dobrando em reverência, que só faltavam s'ajoelhar toda vez que davam comigo" (GAMEIRO, 1989, p. 99). Na dúvida do povo sobre a possibilidade de ser deus ou diabo, ganhou o respeito de todos pelo ato heroico que deu fim ao estado de assombramento e tristeza em que viviam todos os demais trabalhadores daquela fazenda.

Conforme já relatado, Rogato fugiu da fazenda de Isabela na noite de núpcias, porém pediu ao seu amigo [Pulquério]: "cuide de minha mulher" (GAMEIRO, 1989, p. 129). Desse modo, entrega ao comparsa as chaves de seus segredos: revelou a sua verdadeira identidade, onde morava, o que fazia e o motivo pelo qual deixava a fazenda em forma de fuga.

Participo que meu nome em real de ser é Marcelo dos Andrades Cajazeira e sou irmão gêmeo do finado Lino, que se acha no céu, amém! Sou do sul do Piauí. Moro perto da cidade de Corrente, em fazendinha qu'é nossa e se chama Muçambê. [...]. Sei que o senhor

se pôs cismado foi em desne o dia de minha chegada, mas porém só tomou meu pulso quando contou a miséria assucedida com a filha de vosmecê e mais o Lino. É por via desse particular que devo satisfação à pessoa do senhor, declarando qual foi o motivo d'eu sair desta fazenda, sem matar d. Isabela como era do meu direito (GAMEIRO, 1989, p. 128-129).

Decorridos vinte e cinco anos, ele se encontra em sua fazenda relatando seu passado (e presente) uma existência que envolveu dores de amor por uma mulher, aquela que foi a única de sua vida, a quem fez promessas de ser fiel mesmo à distância. O que motivou a fuga do rapaz, já mencionamos, foi ele inferir que a morte do irmão se deu naquela fazenda por ordem de Isabela. Não podendo tolerar tal afronta, e como é comum se fazer no sertão, sua concepção era vingar a morte do irmão matando Isabela, porém faltou-lhe coragem.

E por fim, depois de todo o relato, o protagonista-narrador assinala que o motivo de revelar toda a história foi por encontrar semelhanças físicas entre seu interlocutor, o doutor, e Isabela, a mulher amada, e com outra grande surpresa para Rogato, o "doutor" revela-se seu filho e pede-lhe a bênção. "Entonces vosmecê, um moço de luxo, puxado em educação e refinada sabença, e até homem formado, é meu filho de verdade?" (GAMEIRO, 1989, p. 161). Rogato, ou melhor, Marcelo, conclui que foi o amigo Pulquério que forneceu todas as informações necessárias para que o filho fosse ao encontro do pai no sul do Piauí, na fazenda Muçambê:

Ganhei certeza inteirinha, de qu'ê arte de seu Pulquério o todo fornecimento da rota que veio de tiro trazer o Doutor no meu piso, sem apresentar dificuldade p'r'o encontro de nós dois (GAMEIRO, 1989, p. 161).

Eis aqui o que diferencia o final deste romance do outro: neste nenhum dos protagonistas morre. A autora de Cds (1980) como que deixa ao leitor a possibilidade de dar um final de reencontro ao casal, visto que o romance se encerra com as portas abertas para a continuidade:

Repare bem, Doutor meu filho, o guadiante que amostrô ... E não é só agora, salabancado pelo arranco da verdade, eu me botei considerando que a enguienação da desdita, espernegada em minha vida, era nada mais de que a labuta de guardar pouso

alargado, p'ra fornecer acomodação ao comboio da grande fortuna, que já vinha, fazia tempo, de pé enfiado na estrada, dereitinho em meu rumo? [...] sou bento e tresbento, com pesponto de arremate [...] 'Inda tem mais um porém: ora, s'eu fui sempre bem-fadado, merecendo em todo aperto a proteção do destino, como entrei no esquecimento de que a sorte é minha madrinha?! (GAMEIRO, 1989, p. 161-162).

São essas as últimas palavras do protagonista-narrador finalizando a narrativa. Aqui o leitor pode inferir uma possível continuidade para o romance, ou a própria autora poderia ter criado outro romance a partir deste, como fez, por exemplo, José Lins do Rego com a obra *Menino de Engenho* (1932), a qual deu seguimento com *Doidinho* (1933); *Banguê* (1934); *Moleque Ricardo* (1935); *Usina* (1936); *Fogo Morto* (1943), fechando, com esse último, o afamado "Ciclo-da Cana-de-Açúcar".

4.2 Narradores sertanejos, interlocutores letrados

Uma história para se tornar conhecida deve ser contada, para isso é necessário que haja um ouvinte. Desse modo, de acordo com Carlos Reis (2003, p. 345), "a narrativa literária estrutura-se em dois planos fundamentais: o **plano da história** relatada e o **plano do discurso** que a relata, articulados num ato de enunciação que é a instância da narração". Assim, nessas duas narrativas, observa-se o papel dos sujeitos, e a importância do discurso para o interlocutor. Segundo Barthes (2008, p. 48), "sabe-se, na comunicação linguística, que *eu* e *tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro; da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte". Barthes ainda acrescenta que narradores e personagens são "seres de papel" e que autor é material; essas pessoas não devem ser confundidas.

Em *Gs:v* (1956), Riobaldo, o narrador-personagem, assim dá início a sua narrativa: "Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. [...] O senhor tolere, isto é o sertão" (ROSA, 2001, p. 23). Logo no início do romance e durante toda a narrativa, na fala do narrador-protagonista, o seu interlocutor é chamado de senhor, não identificamos quem seja ele, mas em outra passagem: "Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma *doutoração*" (ROSA, 2001, p. 30, grifo nosso). Explicitamente, então, o narrador declara, pela boca do protagonista que seu interlocutor é alguém com título de doutor.

Entretanto, Bolle (2004) adverte que "o pseudodiálogo entre o narrador sertanejo e o interlocutor letrado - que é na verdade um imenso monólogo - é uma encenação irônica, com papéis invertidos, da falta de diálogo entre as classes sociais" (BOLLE, 2004, p. 385). Nesse ponto o autor de *Grandesertão.br* interpreta como ironia a falta de atenção aos desvalidos por parte dos detentores do poder, ou seja, o povo humilde do sertão sofre com a falta de assistência social e política, e o autor critica isso na voz de Riobaldo através desse grande monólogo.

Em *Cds* (1980), Rogato inicia seu relato: "[...] Sabe, doutor? Desne que o mundo é mundo, capim é cabelo de terra, cobertor do chão, esperança dos vivos e, quando cai a chuva e ele verdece, é nem ver um bilhete de saudade [...] Se avexe não, doutor. [...]" (GAMEIRO, 1989, p. 9). O pronome de tratamento aqui empregado leva o leitor a inferir que o interlocutor é alguém importante. Somente no final da obra é que o leitor saberá quem é o doutor interlocutor de Rogato. Neste caso o interlocutor existe de facto.

Os trechos do início dos dois romances apresentados acima servem somente para uma breve noção de como e para quem a história de cada protagonista é narrada. No desabafo de Riobaldo, há tão somente a necessidade de externar a saudade do amor que nunca viveu - provavelmente fica no ar a expectativa de que a pessoa para quem a história é narrada seja, pelo menos hipoteticamente, o autor do romance, o próprio Guimarães Rosa, em suas andanças pelo sertão, ou quiçá às voltas com sua memória. Já Rogato, que também expressa saudades de seu amor, mas de um amor vivido brevemente e pelo qual ainda nutre a esperança de reencontro e de continuar sua história, narra a um interlocutor para o qual encontra motivação para falar minuciosamente tudo que viu e viveu.

A semelhança física existente entre o jovem que o ouve atentamente e sua amada Isabela é o que o motiva a expor seus segredos sem reservas. Em Riobaldo, há apenas a memória e a desimportância de para quem a história é contada, já que isso fica meio que em aberto; em Rogato, existe a chama novamente acesa do amor, a esperança de revivê-lo e, afinal, a importância da pessoa (seu próprio filho) a quem ele narra sua história.

4.3 Afetividade e sexualidade feminina: confrontando valores e quereres

Nos tempos passados, a mulher sertaneja, sobretudo aquela de família

abastada, devia primar pela moral e pelos "bons costumes", a fim de conservar intacto o nome da família. De acordo com Miridan Falci, referendo-se às nordestinas, "a elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também viveram o seu tempo e o carregaram dentro delas" (FALCI, 2015, p. 241). Até meados do século passado, a mulher, especialmente a sertaneja, era preparada desde muito cedo para o casamento. A partir de doze anos a menina começava a receber orientações da mãe

para que a moça tivesse um comportamento moderado e repleto de solicitude, "para poder casar", inculcavam na vida feminina a noção da valorização da vida matrimonial e, ao mesmo tempo, imprimiam-lhe uma profunda angústia, caso ela não viesse a contrair casamento antes dos 25 anos de idade (FALCI, 2015, p. 256).

No entanto, observa-se que essa imposição não se limita às mulheres do sertão do Nordeste, mas às brasileiras de modo geral, pois segundo Lygia Fagundes Telles, quando, na década de 1940, anunciou aos pais que queria cursar Direito na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, a mãe retrucou: "Todo homem tem medo de mulher inteligente, filha [...]". E ainda que isso "iria afastar os pretendentes, quem quer mulher que sabe latim?" (TELLES, 2015, p. 670). Dessa forma, infere-se que para a sociedade a mulher deveria colocar-se em situação inferior ao homem, sobretudo aquelas que pretendiam constituir família. Sob essa perspectiva de comportamentos, posturas e atitudes é que analisamos as personagens Diadorim e Isabela. Ambas são as mulheres sertanejas, protagonistas dos dois romances em estudo. São elas que despertam seus pares para o amor e também a causa do grande sofrimento dos rapazes.

A personagem feminina de *Gs.v* (1956) integra a jagunçagem disfarçada de homem. Forte, corajosa, valente, tão habilidosa no uso de uma faca, que se destaca entre os jagunços por causa dessa habilidade. Esse disfarce de homem ela o vive desde sua infância ou adolescência, quando Riobaldo, também criança ou adolescente, encontra pela primeira vez aquele que julga

ser um menino como ele, o qual o convida para juntos atravessarem o Rio São Francisco em uma canoa. A partir daquele momento começa a paixão de Riobaldo por Diadorim.

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições [...] O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado (ROSA, 2001, p. 119).

A inquietação de Riobaldo julga-se que seja pelo fato de que, sendo ele homem, desejar junto a si a companhia de outro homem não seria "normal". Além disso, parece que havia nele um sentimento dúbio sobre a identidade do menino Reinaldo. "a fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo?" (ROSA, 2001, p. 124). O amor de Riobaldo por Diadorim era tanto que chegou a sonhar que Diadorim passava por debaixo do arco-íris. De acordo com a crença popular quem passa por baixo do arco-íris muda de sexo.

É ela, Diadorim, a responsável pelo conflito emocional de Riobaldo, esse embate vivido por ele pode ser dividido em duas categorias: amor e preconceito. O amor é intenso e verdadeiro, Diadorim corresponde; porém, nenhum deles tem coragem para tomar qualquer iniciativa. O preconceito aqui entendido é a não aceitação de um homem ter liberdade para amar outro homem. Riobaldo reprime seus sentimentos, pois ele próprio não consegue se aceitar na condição de homoafetivo.

Enigmática e dona de uma valentia incomum para uma mulher (mesmo apenas disfarçada de homem), Diadorim conduz o jagunço Riobaldo ao perigo e motiva-o a ser corajoso "Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem" (ROSA, 2001, p. 124-125). Simultaneamente o rapaz sente prazer e medo deixando-se levar pela paixão avassaladora que o domina. Diadorim, por sua vez, demonstra corresponder aos sentimentos de Riobaldo através do olhar e de poucos e leves toques, porém, ao se sentir muito próxima dele, afasta-se fazendo o jogo de avançar e recuar, deixando o rapaz a ponto de enlouquecer por causa desse frenesi, dessa loucura aos seus olhos.

Mais ao norte, no outro sertão, está Isabela, a única herdeira e administradora de uma grande fazenda. Trata-se de uma jovem mulher que, com dureza e voz firme, administra a sua fazenda, mas também traz em si a delicadeza de uma mulher apaixonada. Dona Branca, conforme é chamada

por seus empregados, quando ainda muito jovem presenciou a morte trágica do pai, do único irmão ainda menor de idade, e de um funcionário da fazenda, consequência de um desentendimento grave entre dois empregados que envolveu os patrões e resultou em tragédia.

Conforme a narrativa feita por Pulquério a Rogato, a tragédia começa a partir da chegada de um novo funcionário que tinha a qualidade de ser excelente no trabalho, mas em contrapartida era um incorrigível criador de conflitos. Até que um dia se desentende gravemente com Evaristo, o ferreiro, um dos mais antigos moradores da fazenda. Isabela, que ainda era uma menina, assistiu sua família ser dizimada e desde então começa a fazer uso de arma:

Só sei que ia chegando e avistei a Branca, quase mocinha, abraçada com um trabuco, dando recado de balas desentaladas, com dança de sacolejo. No chão do terreiro, umas quinze braças em distante da varanda, semeados na sangueira, s'schava seu Servusdei; o velho Evaristo e o rapazinho seu Doroteu. Mais adiante, uns quinze passos, caía por terra o Corujão, debaixo de balas certas, qu'enquanto no pente teve carga, a moça fez a arma vomitar lampejo de fogo e fumaça. A pois não foi que o assassino do cafuz acabou três homens a faca e, vendo a moça aparecer d'arma em punho, marchou de carreira certa, p'ra liquidar também ela? Porém, topou mulher valente, despachada nem ver macho, e recebeu tanta bala que virou foi paliteiro[...] ninguém sobrou p'ra contar como se forjou a questão do causo (GAMEIRO, 1989, p. 100).

A história pregressa de Isabela, aqui mencionada, tem o propósito de expor os motivos que a levaram, tão jovem, a cometer um crime e a ser tão rígida nas suas decisões. Conforme afirma a narrativa, Isabela é muito severa com seus funcionários, tanto que todos eles são tristes, cabisbaixos e pouco falam. Esse fato é que incomodou Rogato ao chegar à fazenda.

E qu'estúrdias maneiras s'apresentavam os viventes encurralados no tal lugar (...). Todos de boca em surrão e olhares de travês, ou nas frestas encomendadas, por um tiquinho, nos baixos das capelas das vistas (...). E eu sem descobrir o mistério de que a dona fazia uso, por trazer o ror de homens em sistema de caparoeira. Labutavam era d'escravos, sem saídos de lamúria, mas sem gasto de alegria, o trabalho no firme correndo em marcha batida, sem engrazar divertimento (GAMEIRO, 1989, p. 45).

A rigidez de Isabela não se limita ao tratamento dado aos seus funcionários. A jovem viúva foi a mandante do assassinato de seu primeiro marido motivada por uma crise de ciúmes. Podemos reconhecer em Isabela dupla personalidade: uma, a caracteriza como decidida, destemida e repressora; de posse de uma arma de fogo é capaz de matar sem piedade para defender uma causa. A outra, frágil, delicada, recatada e apaixonada.

Até aqui, muita proximidade entre as sertanejas de Gameiro e de Rosa. Porém, elas se distanciam nos quesitos afetividade e sexualidade, sendo que Diadorim, embora apaixonada, não foi capaz de declarar seus sentimentos a Riobaldo, e tampouco permitiu que, por iniciativa dele, o amor fosse consumado. Então, em uma troca de tiros com Hermógenes, Diadorim é ferida de morte, dando fim ao sonho do jagunço de se unir a quem amava, embora sem aceitar bem o fato de estar apaixonado por outro igual a ele.

Já Isabela, uma vez apaixonada por Rogato, não só fez a corte, como também declarou seu amor, arrastou o rapaz para a realização do ato sexual e conseqüentemente ao casamento. Rogato, depois de muito relutar:

Caí nos braços de d. Isabela, tomei foi conta da boca e dali fui me perdendo, desenxergando tropeço, que pudesse me deter [...], queria era de todo o coração sucumbir naquele desfalecimento que me chamava p'ra vida e dava entrada p'ra morte (GAMEIRO, 1989, p. 88).

A partir desse momento Isabela começa os preparativos para o matrimônio, tudo isso sem perder o recato e o respeito de mulher sertaneja.

De acordo com Barbosa (2015, s.p.), "mesmo com toda a violência, Isabela não deixa de ser feminina, mulher, sabendo ser sedutora a ponto de fazer o novo capataz se apaixonar por ela [...]". A moça sabe o que quer e luta arduamente para conseguir seus intentos. Para marido, primeiro veio o Lino que ela fez o vaqueiro ir 'caçar'. Ele chegou aqui comigo, do mesmo sistema do senhor" (GAMEIRO, 1989, p. 65-66). Se com o primeiro não deu certo, mandou que o vaqueiro encontrasse outro. Dona de si e de sua lei, faz aquilo que acha conveniente para ser uma sertaneja digna de respeito.

Diadorim morre e leva consigo a possibilidade de um encontro carnal com Riobaldo. Já Isabela permanece viva e concebe outra vida sendo esta o fio de esperança de um possível reencontro com Rogato. As duas personagens são apenas ligeiramente semelhantes, embora o final se revele trágico para uma (com a morte de Diadorim) e esperançoso para a outra (Isabela) - tanto

aos olhos dos leitores como aos de seus co-protagonistas.

4.4 De um passado de lutas a um presente de sonhos

Santo Agostinho, em *Confissões* (2007, p. 95), designa memória de "vastos palácios onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie". Esse vasto palácio chamado memória é capaz de guardar os acontecimentos da vida desde o mais significativo ao de ínfima importância. Alguns deles podem levar o sujeito a um profundo estado de reflexão e de diálogo interior. Dialogar consigo mesmo é importante e necessário, pois isso pode conscientizar e contribuir para alguma espécie de aprendizado, sobretudo quando esse solilóquio é sobre a própria natureza do eu. A partir de um momento reflexivo o sujeito pode passar a se conhecer melhor e mudar suas atitudes.

Conforme assevera Charles Larmore (2008, p. 90) "nos tornamos conscientes de nós mesmos pela reflexão". Isso, especialmente, após uma experiência traumática, foi o que aconteceu com Riobaldo e Rogato. O primeiro se fechou em ostracismo ao se colocar em uma "condição de perda terminal", à qual Said (2003, p. 46) denominou de exílio. Isso, após a morte de Diadorim e a consequente descoberta de que ela era mulher. O segundo, quando chegou a sua casa após a fuga da fazenda de Isabela dividia-se entre o duro trabalho e os sonhos com sua amada. Na verdade, seus momentos de devaneio começaram ainda na fazenda de Isabela. Após findar seu dia de trabalho no embalo de uma rede, ou em seus passeios nos arredores da fazenda, Rogato vivia em sonhos, tanto que incomodou Isabela:

Não aprovo, seu Rogato, que vosmecê sacrifique tanto sono, p'ra ficar estruindo tempo por via destas ideias [...] pode é acabar desgovernando o miolo do senhor, que vive metido em jeito de mais sonho do que vida (GAMEIRO, 1989, p. 112).

Os sonhos eram, ora sobre o irmão, supostamente morto, ora saudade de casa e da mãe, ora de amor por Isabela, ou tão somente líricos, ao poetizar a vida através da natureza ou filosofar acerca dos acontecimentos da fazenda e das emoções ali vivenciadas. Assim, infere-se que o rapaz viva em exílio, pois Said (2003, p. 60) assevera que exílio é a vida levada fora da ordem habitual. Mas é importante frisar que daqueles momentos meio entorpecidos é que saíam respostas para as questões que ele próprio fazia sobre si, ou

sobre as situações da fazenda.

Riobaldo e Rogato ficaram doentes e desmemoriados. Sobre a semelhança que percebemos entre a enfermidade deles é o fato de que, em ambos os casos, a doença chegou depois de um duro golpe. O caso de Riobaldo, conforme vimos, foi pela descoberta da sexualidade feminina de Diadorim logo após a morte dela - cuja omissão da verdade impossibilitou a consumação do amor que sentia por ela. "ela tinha amor em mim" (ROSA, 2001, p. 616). Riobaldo tinha convicção de que seu amor era correspondido, mas não aceitava que ele, enquanto jagunço estivesse apaixonado por outro jagunço.

Carinho: minha repentina vontade era beijar aquele carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto...Beleza - o que é? [...] Ela fosse uma mulher, e à alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer- pegava, diminuía: ela nos meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar (ROSA, 2001, p. 592-593).

O sonho de Riobaldo era que Diadorim se transformasse em mulher para concretizar suas fantasias.

Agir pelo impulso da emoção pode ter um alto preço, assim também como não ter coragem de assumir seus sentimentos. A esse respeito, Charles Larmore assevera que:

ser plenamente nós-mesmos não exige que nos libertemos da marca das convenções sociais, coisa impossível sob qualquer aspecto, mas somente que deixemos de buscar nossos pontos de referência no que cremos ou imaginamos que um outro poderia esperar de nós (LARMORE, 2008, p. 12).

Nesse sentido, Riobaldo não foi capaz de se desvencilhar dos grilhões que o prendiam às convenções sociais da jagunçagem, ou a aquilo que esperavam dele: uma virilidade digna de um homem do sertão. Assim vive bom tempo entre os sonhos com seu amor e a reflexão sobre essa mudança

repentina que lhe ocorre.

A reflexão só surge em resposta a um problema, não há dúvida sobre isso. O certo é que os problemas que se apresentam e a forma pela qual são formuladas dependem daquilo que se espera da reflexão em geral (LARMORE, 2008, p.219).

O problema de Riobaldo parece ser sentir-se apaixonado por um homem, mas na verdade sua atração era voltada para a delicadeza feminina disfarçada atrás das vestes do "jagunço" Diadorim. Psicologicamente abalado e fisicamente enfermo, refugiou-se. Depois que se recuperou da enfermidade, quis ficar só por um bom tempo com sua dor, e pediu a Otacília, sua noiva, um tempo.

Declarei muito verdadeiro e grande o amor que eu tinha a ela; mas que, por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido. O que confessei. E eu, para nojo e emenda, carecia de uns tempos. Otacília me entendeu, aprovou o que eu quisesse (ROSA, 2001, p. 619).

Queria resguardar-se em seu luto, sofrendo muito pela morte de Diadorim, no entanto, sendo ainda noivo de Otacília, casou-se com ela.

Ela tinha certeza de que eu ia retornar à Santa Catarina, renovar; e trajar terno de sarjão, flor no peito, sendo o da festa de casamento. Eu fui, com o coração feliz, por Otacília eu estava apaixonado. Conforme me casei, não podia ter feito coisa melhor, como até hoje ela é minha companheira (ROSA, 2001, p. 619).

Conforme havia prometido, casa-se, como deve fazer o homem do sertão, segundo suas crenças.

Assim também faz Rogato, que, depois de ter relações sexuais com Isabela, achou que deveria se casar para fazer valer sua honra de sertanejo. Mas tal assunto já foi tratado com detalhes no tópico anterior.

A história de Riobaldo revela um desfecho que não é dos piores, posto que não teve um final feliz com Diadorim, mas conseguiu com Otacília. Com essa última, ele partilha o seu cotidiano, mas Diadorim é tema recorrente em suas memórias de homem velho. De seu passado de lutas, de um amor não vivido restaram-lhe ainda os sonhos.

Já a história de Rogato e Isabela, conforme já exposto, não se finda

com o término da narrativa. O casal não está junto fisicamente, mas ele alimenta o sonho de reencontrá-la. Ao regressar da fazenda de Isabela, se fecha em seu próprio mundo, mergulhado no trabalho e imerso em seus pensamentos nutrindo o amor que deixou fincado em rincão pernambucano. Por conseguinte, suas horas de folga do trabalho pesado são dedicadas aos devaneios cujo centro é Isabela. Reflete longamente sobre sua vida e seu amor, quer revê-la, mas ao lembrar da morte do irmão desfalece, visto que, na sua concepção, Isabela era a mandante do crime.

O ápice do sofrimento de Rogato, que o fez perder totalmente a sanidade mental, se deu no choque que sentiu ao ver seu irmão gêmeo, considerado morto, em casa depois de muitos anos desaparecido e sem mandar notícias. Gastou muito tempo à procura desse irmão e chegou até a fazenda de Isabela juntando as poucas informações dadas a ele com as conclusões feitas a partir das situações que ele próprio vivenciou. Considerou que o marido de Isabela assassinado sob sua ordem, possivelmente tenha sido seu irmão gêmeo, Lino. Tudo em decorrência de uma suposta de crise de ciúmes. Foi por esse motivo que Rogato abdicou de viver com Isabela, casados e apaixonados como demonstravam estar. O orgulho ferido foi maior; abandonou a esposa na noite de núpcias, no entanto não teve coragem suficiente para deixá-la morta, conforme sua intenção pedia. Apenas lhe deu remédio para dormir o tempo suficiente para que ele pudesse fugir. Acobertado por Pulquério, o mesmo que o fez chegar até aquela fazenda, o herói parte em retirada rumo a sua fazenda Muçambê.

Retomando o motivo de sua doença, ao ver o irmão com a família no átrio de sua fazenda, de imediato imaginou a injustiça que poderia ter cometido; se a mulher estivesse morta, teria matado seu grande amor injustamente. Agressivamente partiu para atacar o irmão; foi preciso a interferência de familiares para contê-lo. Assim foi que Rogato ficou quatro anos completamente insano; vagando pela mata, com cabelo e barba enormes, sem roupas, falando sozinho. Esse aspecto insensato de Rogato faz lembrar o jovem em *Gs:v* (1956) que foi confundido com um bugio.

O corpudo não era bugio não, não achavam o rabo [...] a mãe dele veio de aviso [...] era criaturo de Deus, que nu por falta de roupa...Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado (ROSA, 2001, p. 70, sem grifos no original).

Neste aspecto Rogato teve melhor sorte, apesar de sua aparência medonha, não foi confundido com nenhum animal da espécie simiesca.

Retomando ao assunto sobre o surto de Rogato, por ordens médicas foi necessário que Lino juntamente com a família partissem dali, pois a presença do irmão deixava-o mais agressivo. Transcorrido algum tempo, Rogato passa a ter flashbacks até o dia em que, em um desses insights, corre para casa ao se perceber quase nu:

Aí senti frio, que ia me arrepiando corpo inteiro duma vez. Entences, ao m'encolher, reparei no meu estado: quase nu é que me achava: tinha os cabelos assanhados, andando por riba dos ombros; minha barba tava crescida e tão por baixo descia, que aberava as vergonhas. Corri rumo de casa, ganhei meu quarto [...] mas acho que tornei a me perder, que desanembro do resto. Na calma fui me achando, renascendo de mim mesmo, dum escuro que, pouco a pouco, ia destilando clarão, pingando a luz do entendimento nas trevas de minha cabeça (GAMEIRO, 1989, p. 150).

Aos poucos recobra os sentidos e em seguida reconhece a mãe. Ricoeur (2007, p.110) afirma que "o reconhecimento de uma coisa rememorada é percebido como uma vitória sobre o esquecimento".

Duma vez, esbarrei cafungando a cara triste de uma velha, que sempre me fazia ronda e gritei ao reconhecer aquela imagem sagrada: // mamãe! Adonde é que a senhora s'achava? Em que lugar andou se metendo, que faz tanto tempo, eu não enxergo vosmecê, minha mãe querida. // Ah! Meu filho, minha riqueza! Eu nunca saí daqui mesmo. É que vosmecê rolou por tempos nas garras d'enfermidade malvada, que já vi doença comprida (GAMEIRO, 1989, p. 150).

A vitória sobre o esquecimento de Rogato foi o reconhecimento da mãe; um momento de epifania para ele. No diálogo com seu interlocutor relata como se deu sua recuperação: "e foi assim, como digo a seu doutor, o meu **reencontro comigo**" (GAMEIRO, 1989, p. 151, sem grifos no original). A recuperação da memória foi chegando lentamente até que um dia, conversando com seu vaqueiro (Conrado), que lhe conta alguns fatos ocorridos

durante a enfermidade:

Até os sapos das aguadas gasturavam vosmecê por causa que, Nhonhô, meu filho, vosmecê ficava repetindo num arranjo muito triste que devia de ser aquele gerado por imperfeição do juízo, o arremedo com os bichos: "Matei... não matei. Matei... não matei". Essa teima durava tempos. A gente dormia, acordava, escuitando o bate-boca de vosmecê com a saparia em atrabile de doer qualquer coração (GAMEIRO, 1989, p. 152).

Na medida em que escuta os relatos de Conrado, vai compreendendo o se que passou durante o tempo de completa ausência de memória. O próprio possui convicção de sua cura, pois relata suas lutas em detalhes mínimos em que somente um sujeito de mente sã é capaz de pormenorizar. Já os sonhos com Isabela ele faz questão de continuar com a esperança de um reencontro.

Considerando que "segundo Freud, no luto o mundo parece deserto, vazio, esvaziado, mas na melancolia é o sujeito que se sente empobrecido" (SANT'ANNA, 1993. p.125), desse modo, vê-se que Riobaldo experienciou o luto e a melancolia. Esta veio como consequência da perda de Diadorim; e Rogato, só a melancolia pela necessidade que sentiu de se afastar de seu amor. Assim ficou nesse estado doloroso por vinte e cinco anos.

Aqui findam as apresentações das proximidades e das semelhanças entre as duas obras. Não será por falta de conteúdo, pois, neste aspecto ainda há um campo vasto a explorar. Se o objeto central do presente trabalho de pesquisa fosse a Literatura Comparada haveria ainda muito a discorrer sobre o tema - e assim outros pontos semelhantes nas duas obras seriam apontados. No entanto, é preferível parar os estudos comparados por aqui. Deixar-se-á para outro momento, em outra pesquisa, a conclusão do presente estudo comparativo.

5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo foi apresentado brevemente o romance *Cds* (1980); deu alguns esclarecimentos sobre os personagens principais, bem como aduziu a relação existente entre eles e seus respectivos nomes; e ainda teceu informações sobre a fortuna crítica da autora e suas obras. Para atingir ao objetivo geral da pesquisa, no segundo capítulo tratou-se do campo literário brasileiro através da sociologia de Pierre Bourdieu (1996), com ênfase sobre o funcionamento do mercado editorial. Compreendeu-se o campo do poder como um espaço de lutas, sendo este o espaço macroscópico das produções artísticas. No interior desse há várias subdivisões determinadas pelo tipo de arte, nas quais os embates constantes são para consagrar o artista e sua produção. Do mesmo modo ocorre no campo intermediário ou literário. A partir da teoria bordieusiana foi possível inferir o *locus* do campo de produção cultural na Literatura brasileira, no qual impera a segregação de escritores e suas respectivas produções.

Para a Literatura, ou ciência das obras, conforme denominou Bourdieu (1996), esse campo é o mercado editorial. Trata-se do espaço das obras literárias, dos escritores e dos críticos literários. Sobre a postura do artista, em Bourdieu (1968) observou-se que, dependendo do êxito ou do insucesso de uma obra, esta pode ser consagrada ou maldita. Tomou-se como base Speller (2011), que ao resumir o trabalho do autor de *As Regras da arte*, informa que para a análise de uma obra literária, é necessário um modelo formado de três momentos extraídos de caixas chinesas: análise do campo do poder, análise do campo literário e análise do *habitus* dos agentes; semelhante trabalho foi objetivado nesta pesquisa sobre a obra de AG.

Assim, depois de uma rápida viagem pelo campo de produção cultural, enveredou-se pelos caminhos do livro no Brasil seguindo sua trajetória até chegar ao Piauí, e assim constatou-se que Cds (1980), no momento de seu lançamento, apesar de ter sido aclamado pela crítica e por alguns intelectuais teresinenses não atingiu instâncias de consagração relevantes que o fizessem permanecer no mercado. O que existe hoje, aproximadamente trinta e seis anos de seu lançamento, é a expectativa de reedição do romance pela APL.

A obra foi analisada também sob o ponto de vista da reformulação localista no qual se fez uma breve analogia entre os termos localismo e regionalismo. Assim, com o apoio teórico de Antonio Candido (2006), inferiu-se que localismo se contrapõe a cosmopolitismo e ainda que o regionalismo define a consciência local e busca retratar a natureza, o homem e o meio na sua originalidade. Desse modo, percebeu-se que há uma relação semântica entre os termos regionalismo e localismo - este foi (re) aproveitado por Moreira (2012), ao afirmar que decidiu adotar o termo [localismo] com um olhar atento e amoroso a ambientes urbanos e metropolitanos.

Em seu estudo sobre o Regionalismo brasileiro, Albuquerque Jr (2006), define-o como novo Regionalismo, isso a partir da segunda metade do século XIX, sobre o qual retrata as peculiaridades regionais, delas surgindo o cangaço, o messianismo, o coronelismo. Quando o autor argumenta que as divergências existentes entre as regiões, tratam-se, na verdade de jogos de interesses no interior de uma região em suas relações com outras; nisto percebeu-se certa analogia entre o jogo de interesse que o autor cita com o que ocorre no campo de produção cultural apresentado por Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996). Também se faz referências ao estudo de Moreira (2012) sobre a contística do estadunidense William Faulkner, do brasileiro João Guimarães Rosa e do mexicano Juan Rulfo, que denominou de "modernismo localista" (ou modernismo de periferia, ao de Rosa e de Rulfo). Assim, ficou entendido que a escrita desses três escritores tenha sido voltada para determinado *locus* se deu, possivelmente, para conservar o vínculo com suas raízes tentando aproximar o moderno e o rural.

Com esse mesmo olhar indagou-se sobre o posicionamento de Alvina Gameiro com relação à sua estética de narrativa local, pois já que se trata de uma intelectual que estudou fora do país, poderia ter aproveitado a oportunidade e direcionado a sua escrita para o mundo moderno. No entanto, constatou-se que a oeirense adotou estratégias semelhantes às de Faulkner, Rosa e Rulfo ao retratar na sua obra a cultura local, fato que foi comprovado

em um trecho de seu discurso de posse na APL. Do mesmo modo, pelo conhecimento interdisciplinar que a obra oferece quando transita por outras áreas do conhecimento, sobretudo a Geografia e a História, uma vez que a narrativa gameiriana configura uma metáfora da colonização do Estado do Piauí *per se*. De maneira que ela usou a Geografia física da época e a lançou na ficção; assim como traços da História para informar ao seu leitor como se deu o processo de colonização do Estado, especialmente ao ressaltar que o Piauí inteiro era um lote de fazendas sem cercas e sem porteiras e que o gado bovino era a principal fonte de riqueza do homem naquela época. Por esse motivo é que grandes pecuaristas investiram em fazendas suntuosas no sul do Estado.

Tal inferência encontrou suporte em Nunes (2001) e em Silva Filho (2007). As teorias desses dois historiadores são contíguas, pois afirmam que o solo piauiense era propício à criação de gado, uma vez que a qualidade das terras e da vegetação, somadas às reservas naturais de água, fazia o gado do sul piauiense se destacar entre os de outras regiões. Fato que motivou os altos investimentos, já informados, por partes dos desbravadores.

Para o estudo topoanalítico foram utilizados os pressupostos de Borges Filho (2007) e de Brandão (2013), os quais ressaltam que o espaço tem múltiplas possibilidades de estudo. Desse modo, evidenciou-se o *ethos* de *Cds* (1980) em consonância com o da Geografia, que por sua vez, imbrica-se com o da História, sem forçar, nem culturalmente tampouco linguisticamente a identidade local. Contudo, observou-se ainda, seguindo as teorias desses dois estudiosos, os espaços da obra, considerando o continente, conteúdo e observador; ou seja, a fazenda, seus pertences e o narrador, respectivamente.

Sobre a permanência localista da autora foi possível constatar que na obra estudada é possível encontrar similitudes com a condição "localista" observada nas obras dos três escritores analisados por Moreira (2012). Compreende-se que *Cds* (1980) pode proporcionar ao leitor uma leitura intertextualizada com aspectos sociais e históricos extraliterários, além de uma leitura de entretenimento, por se tratar de um romance romântico-regionalista, que entremeia conhecimentos de outras áreas, inclusive sobre variação linguística e/ou Análise do Discurso (AD).

Assim como em Faulkner, Rosa e Rulfo, viu-se que Alvina Gameiro tinha convicção sobre sua escrita localista e moderna. Ela, provavelmente também pretendia - além de dar continuidade à temática sertaneja - realizar ao mesmo tempo um resgate linguístico documental do tema já quase obsoleto

na época em que publicou o seu romance. Neste capítulo foi apresentado ainda, um pouco do humor de AG na voz do seu personagem-narrador, uma vez que se entende o cômico, assim como o trágico, características do romance regionalista.

Para esse estudo foi indispensável os contributos de Nitrini (2010) e Carvalhal (2010) que dispõem de teorias sobre estudos comparados. Neste sentido, não houve comparação das duas obras no sentido de mensurá-las conferindo-lhes valor literário ou outro atributo significativo de forma a enaltecer uma e subjugar a outra.

Foi tão somente para apontar alguns pontos em que elas se aproximam e outros em que se distanciam, pois apesar de a crítica local já ter manifestado que constata semelhanças entre as duas obras, até o início da presente pesquisa não se encontrou um estudo que apresente tais similaridades. Também não foi intento desta pesquisa comprovar que Alvina Gameiro leu Guimarães Rosa e de seu romance *Gs:v* fez emulação. Ao contrário de Bolle (2004) que, através do exemplar de *Os sertões* anotado por Rosa, comprovou que ele o leu e o tomou como referência para a escrita da obra que o consagrou.

Assim, se Rosa bebeu na fonte de Euclides da Cunha, consoante Bolle (2004), ou em Goethe, uma vez que o personagem Fausto fez pacto com o diabo, convém considerar inócuo se Gameiro tiver tomado a obra rosiana como espelho. Reforçando que isso são apenas conjecturas já que não foram encontrados dados comprobatórios. Se assim AG procedeu, provavelmente foi por ter encontrado naquela obra primeira teor literário digno de compartilhamento.

A partir dos estudos de intertextualidade foi analisada a postura dos protagonistas Riobaldo e Rogato, enquanto narradores, a narrativa em si, e os narratários, visto que seus discursos discorrem sobre suas vidas pregressas de lutas, violência, amores e dores para um ouvinte que não se manifesta. Nisto se aproximam, mas no final de cada enredo há distanciamentos.

Sobre as mulheres protagonistas no confronto entre as personagens Diadorim e Isabela, confrontando-as, viu-se as semelhanças em ambas: fortes, decididas, corajosas e apaixonadas. Também igualmente violentas, mas quando se trata de afetividade e de sexualidade elas se distanciam. Diadorim, apaixonada por Riobaldo, faz-se passar por homem, não permite aproximação mais íntima do rapaz, e morre sem a consumação do seu amor. Isabela, neste ponto é mais ousada, pois contrariando as normas de seu tempo e de seu espaço, é quem toma a iniciativa conduzindo Rogato ao ato sexual e ao

casamento. Quando, por um duro golpe os protagonistas resolvem fechar-se em si mesmo, encontrou-se suporte em Larmore (2008) para análise de tal situação, visto que eles se voltam para uma visão introspectiva, refletindo sobre os acontecimentos de suas respectivas vidas, e de seus amores impossíveis.

Considerou-se importante analisar *Cds* (1980), tanto no aspecto da topoanálise como também no da intertextualidade com *Gs:v* (1956), isto é, no seu aspecto interno, para se conhecer o teor literário do romance em si e por si mesmo. Porque concordando com a proposta sociológica de Bourdieu - que a propósito fez a análise interna de *A educação sentimental* (1869), de Gustave Flaubert - para análise de uma obra, se principia com uma reflexão a respeito do campo do poder; depois o campo literário observando a postura dos agentes na luta pela consagração da obra e do autor. E por fim, analisa a trajetória do autor e de suas relações interpessoais com os demais integrantes do campo.

Neste sentido, percebeu-se também a necessidade de conhecer a obra internamente, pois só assim é possível saber se um enredo apresenta atrativos suficientes para cativar o leitor, que por sua vez, também é fundamental para a consagração ou maldição de uma obra. Desse modo, referiu-se como a autora retratou o espaço sertanejo e o sujeito desse espaço nas suas relações amorosas e conflituosas; e, apesar de a linguagem pouco atrativa para um leitor principiante, esse pode ser conduzido para o desenlace da narrativa, através de outras características que o romance apresenta. Embora *Cds* (1980) se encontre fora do mercado desde que sua segunda edição se esgotou nas livrarias, e que por um bom tempo ficou no esquecimento, é notório que com pesquisas realizadas em cursos de pós-graduação e com a possibilidade de reedição da obra - já sinalizada pela APL - *Cds*(1980) está aos poucos sendo resgatado. Desse modo, no presente estudo compreende-se que a autora de *Cds* (1980) pode estar transitando entre a maldição e a consagração, conforme os postulados de Pierre Bourdieu.

A partir desse trabalho de pesquisa outros poderão surgir, uma vez que o assunto não se esgota aqui. E se, *par hazard*, um estudo suscita outros, quem sabe com isso, no futuro, *Cds* (1980) possa ocupar outras instâncias de consagração e/ou outros *media*, como o cinema e a televisão, por exemplo. Desse modo, resta, igualmente acreditar que, segundo coloca Regina Dalcastagnè (2012), o espaço do meio acadêmico pode conferir legitimidade a uma obra e/ou ao seu autor, e que ainda desse mesmo espaço podem surgir novos agentes do campo literário capazes de fazê-lo.

6

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. (Digitação: Lúcia Maria Csernik). 2007. Disponível em: <<http://img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537SantoAgostinho-Confissoes.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Prefácio: Margareth Rago. 3.ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALBUQUERQUE, Marleide Lins. et al. **Identidades e diversidade cultural**: etnia e gênero. Teresina: Fundação Quixote - CEIPHAR /ITM, 2014.

ANDRADE, Mirna Soares. **A recepção de Guimarães Rosa nos EUA**: processo tradutório e contexto cultural em foco. Disponível em: <www.celarg.org/int/arch_pub/>. Acesso em: 27 jun. 2015.

ARAÚJO, José Luis Lopes. **Atlas escolar do Piauí**: geo-histórico e cultural. João Pessoa: Grafset, 2010.

ARAÚJO, Jurema da Silva. **Itinerários de gênero e poder na ficção de Alvina Gameiro**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina. 2013.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. **A linguagem regional-popular no Nordeste do Brasil: aspectos léxicos**. Disponível em: <<http://profala.ufc.brTrabalho2.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BARBOSA, Maria do Socorro Baptista. **Terra e identidade feminina: Bildungsroman das mulheres de Alvina Gameiro**. Editora: Createspace Independent Publishing Platform, USA, 2015. Disponível em: <[http://www.A m a z o n . c o m / g p / a w / s / r e f = i s _ s _ s s _ i _ 0 _ 19 ? k = t e r r a + e + i d e n t i d a d e + f e m i n i n a & s p r e f i x = t e r r a + e + i d e n t i d a d e + >](http://www.Amazo n . c o m / g p / a w / s / r e f = i s _ s _ s s _ i _ 0 _ 19 ? k = t e r r a + e + i d e n t i d a d e + f e m i n i n a & s p r e f i x = t e r r a + e + i d e n t i d a d e + >)>. (Kindle Ed.). Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Oligarquia, Memória e violência nos romances de Alvina Gameiro in: **Identities e diversidade cultural: etnia e gênero**. Teresina: Fundação Quixote; CEIPHAR/ITM, 2014.

_____. **Violence in the Relationship between History and Literature: an Analysis of Alvina Gameiro's Novels**. Interdisciplinary.net, v.1 p. 116. 2014. Disponível em: <<http://www.interdisciplinary.net/prointheboundaries/wpcontent/uploads/2014/04/barbosaviopaper.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

BARROS, Jesualdo Cavalcanti. **Dicionário enciclopédico do Gurgueia**. Teresina, Halley, 2008.

BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BASTAZIN, Vera. José Saramago: **hibridismo e transformação dos gêneros literários**. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/481>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção: Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad.: M.L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Campo Intelectual e projeto criador. In: POUILLON, J. et al. (Orgs.). **Problemas do estruturalismo**. Tradução: R.M.R. Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BOVO, Ana Paula Martins. **Antonio Conselheiro - os vários**. Dissertação de mestrado. UNICAMP. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/ojs-234/index.php/sinteses/article/view/823/574>. Acesso em 20.out. 2015.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte; FAPEMIG, 2013. (Estudos, 314).

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, Isabel. As dez melhores obras do Piauí. **Meio Norte**, caderno Alternativo. Teresina, 24 jan. 1999.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.

COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. São Paulo. Beca, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DANIEL, M. L. **João Guimarães Rosa**: travessia literária. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

EAGLETON, Terry. **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra. 6 .ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EARP, Fábio Sá; KORNIS, George. **A economia da cadeia produtiva do livro**. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FOUCAULT, Michel. Sobre a geografia. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREITAS, Clodoaldo. **Vultos piauienses**: apontamentos biográficos. 4. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EdUFPI, 2014.

GAMEIRO, Alvina. **Curral de serras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

GARBUGLIO, José Carlos. **Rosa em dois tempos**. São Paulo: Nankin, 2005.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: Sua História. Tradução: Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: EdUSP, 2012.

_____. _____. 2.ed. São Paulo: EdUSP, 2005.

JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). **Revista USP**, São Paulo, n.26, jun/ago. 1995, p.164-181.

KRAUSE, James R. **Aspirações irrealizadas**: Influências literárias e extraliterárias na tradução "falhada" de Grande Sertão: Veredas. Disponível em: <WWW.academia.edu/6302417/2013>. Acesso em: 27 jun.2015.

LABANCA Gabriel. **Mercado brasileiro de livros em meados do século XX**: a conquista de uma nova mentalidade econômica. Disponível em <www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010>. Acesso em 25 jun.2015.

LARMORE, Charles. **As práticas do eu**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola. 2008.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Do beco ao belo**: dez teses sobre o regionalismo na Literatura. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153,159.

_____, Ligia Chiappini Moraes. Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana. **América latina**: palavra, literatura e cultura. Vol. 2: emancipação do discurso. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: EdUNICAMP, 1994. p. 665-702.

LIMA, Jorge Moura; DIAS, William Palha. Figuras notáveis do Piauí. **Meio norte**. Teresina, 27 maio 2001.

LIMA, Luiz Romero. **Presença da literatura piauiense**. 3. ed. Teresina: Halley, 2003.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. Um precursor da crítica literária. In: **Vultos piauienses**: apontamentos biográficos. 4. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras/EdUFPI, 2014.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. **Horizontes de leitura e crítica literária**: a recepção da literatura piauiense (1900 - 1930). Teresina: Fundação Cultural Mons. Chaves; 1998.

_____. **Horizontes de leitura e crítica literária**: a recepção da literatura piauiense (1900 - 1930). Tese de doutorado - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1997.

MOISÉS, Massaud. (Org). **Pequeno Dicionário de Literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo, Cultrix, 1999.

MORAES, Herculano. Mecenato: governo, empresa e cultura no Piauí. In: **Apontamentos para a História cultural do Piauí**. Teresina, FUNDAPI, 2003.

_____. **Visão histórica da literatura piauiense**. 3. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras; Hércules, 1991.

MOREIRA, Paulo. **Modernismo localista das Américas**: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo. Belo Horizonte: EdUFMG, 2012.

MOURA, Francisco M. de. **Literatura do Piauí**. Teresina: EdUFPI, 2013.

_____. **Literatura do Piauí: 1859-1999**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2001.

_____. **Posfácio a Literatura Piauiense de João Pinheiro**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2014.

NERY, Elenice Maria. **Entre córregos e faxinas: a identidade sertaneja em *Curral de serras***. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina. 2011.

NETO, Adrião. **Dicionário biográfico de escritores piauienses de todos os tempos**. Teresina: Halley, 1995.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2010. (Acadêmica, 16).

NUNES, M. Paulo. **Modernismo e vanguarda**: notas de leitura impressionista. Teresina: EDUFPI, 1996.

NUNES, Odilon. **Súmula da história do Piauí**. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Tradução: Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINHEIRO FILHO, Celso. **História da imprensa no Piauí**. Teresina: 1972.
_____. _____. 3. ed. Teresina: Zodíaco, 1997.

PINHEIRO, João. **Literatura piauiense**: esboço histórico. 3. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2014.

_____. _____. **Literatura piauiense**: esboço histórico. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.

PRIORE, Mary Del. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2015.

QUEIROZ, Rachel. Falando francamente sobre livros. **Diário de Notícias**. Suplemento Literário. Rio de Janeiro, 16 nov. 1952.

QUEIROZ, Teresinha. **Os literatos e a república**: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. 2. ed. Teresina: EdUFPI; João Pessoa: EdUFPB, 1998.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro**: 1960-1990. São Paulo: Com-Arte, 1996.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: Introdução aos Estudos Literários. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REVISTA DA ACADEMIA PIAUIENSE DE LETRAS. Org. Delci Maria Tito. Teresina, 1990.

RICOEUR. Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução: Alain François [et. al.]. Campinas: EdUNICAMP. 2007.

ROCHA. Rosa Edite da Silveira. **O Livro no Brasil**: Uma perspectiva histórica das editoras brasileiras. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Regiocom>. Acesso em 27 jun. 2015.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTANA, R. N. Monteiro de et al. **Apontamentos para a História cultural do Piauí**. Teresina, FUNDAPI, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. O desejo e a interdição. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista brasileira de educação**, n. 20, maio/jun./jul./ago., 2002.

SILVA FILHO, Olavo Pereira da. **Carnaúba, pedra e barro na capitania de São José do Piauí**. Belo Horizonte, Ed. do autor, 2007.

SPELLER, John R.W. **Bourdieu e a literatura**. Trad.: W.N. Frota. (Manuscrito. No prelo).

TELLES, Lygia Fagundes. Mulheres, mulheres. In: **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**; tradução: Caio Meira. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Sites:

<<http://www.bn.br>>. Acesso em 12 jan. 2016.

<<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>. Acesso em 19 jan. 2016.

<<http://www.editoras.com/nordica/edit051.htm>>. Acesso em: 20 jun.2015.

