ELAINE APARECIDA LIMA

PERSEU CONTRA MEDUSA:

UMA DESCONSTRUÇÃO DO OLHAR PETRIFICANTE SOBRE *A BAGACEIRA*

Londrina
2011

ELAINE APARECIDA LIMA

PERSEU CONTRA MEDUSA:

UMA DESCONSTRUÇÃO DO OLHAR PETRIFICANTE SOBRE *A BAGACEIRA*

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof. Dra. Regina Célia dos Santos Alves

Londrina
2011

Catalogação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L732p Lima, Elaine Aparecida.
Perseu contra Medusa : uma desconstrução do olhar petrificante sobre *A bagaceira* / Elaine Aparecida Lima. – Londrina, 2011.
395 f. : il.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.
Inclui bibliografia.

1. Almeida, José Américo de, 1887-1980 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Crítica literária – Teses. I. Alves, Regina Célia dos Santos. II.Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

ELAINE APARECIDA LIMA

PERSEU CONTRA MEDUSA:

UMA DESCONSTRUÇÃO DO OLHAR PETRIFICANTE SOBRE *A BAGACEIRA*

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof. Dra. Regina Célia dos Santos Alves

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Odalice de Castro Silva
UFC - Fortaleza - CE

_____
Prof. Dr. Kelcilene Grácia-Rodrigues
UFMS - Campo Grande - MS

_____
Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL- Londrina - PR

_____
Prof. Dr. André Luiz Joanilho
UEL- Londrina - PR

_____
Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
UEL- Londrina - PR

Londrina, 15 de março de 2011.

A meus pais pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves, agradeço o apoio, mesmo nos maiores obstáculos, a leitura cuidadosa e os caminhos sugeridos.

Ao professor Idemburgo Pereira Frazão Félix, pelos primeiros incentivos, ainda no início da graduação.

À professora Mirhiane Mendes de Abreu, pela confiança em uma aluna ainda pouco acostumada à pesquisa acadêmica. Agradeço a ela por ter guiado meus primeiros passos, ainda durante a especialização.

Ao professor Eduardo Vieira Martins, pela generosa indicação da temática de minha pesquisa e pelo pronto atendimento com sugestões de leitura.

Ao professor André Luiz Joanilho, pelas sugestões durante minha qualificação.

Ao professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, pelas sugestões e, principalmente, por sua valiosa contribuição em um momento no qual os caminhos deste trabalho pareciam obstruídos.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, especialmente ao professor Alamir Aquino Côrrea, pela confiança na presente pesquisa e pelas sugestões ao longo de minhas exposições nos Seminários de Teses e Dissertações Acadêmicas - SEDA.

Aos funcionários da Fundação Casa de José Américo, pelo auxílio, especialmente a Francisco de Assis Vilar, por sua dedicação nos meus dias de pesquisa naquela casa, pelos contatos fornecidos e pelas discussões propostas.

A meus pais, presenças carinhosas e constantes, que me forneceram apoio irrestrito. Sobretudo para minha mãe, quem chorou, rio, ouviu, auxiliou, protelou e compreendeu cada instante de meu percurso.

Fonte: Brasil (2010)

A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela sua justificativa [...]. Um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura latino-americana foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre a terra e a pátria [...].
Ora, dada esta ligação causal "terra bela – pátria grande", não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento [...]. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro [...]. (CANDIDO, 2003, p. 141-142).

LIMA, Elaine Aparecida. *Perseu contra Medusa*: uma desconstrução do olhar petrificante sobre *A bagaceira*. 2011. 395f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

O trabalho em questão objetiva a reavaliação da importância literária da obra *A bagaceira* de José Américo de Almeida, publicada em 1928 e convencionalmente dada como fundadora da geração de trinta. Discordando das repetidas avaliações críticas sobre o romance e, consequentemente, colocando em xeque julgamentos que afirmam a narrativa almeidiana como o romance da seca, de linguagem direta, repleto de realismo primário, marcado por alta dose de pitoresco, desenhado por preconceitos, com personagens sem humanidade e divididos enormemente entre bons e maus, a tese construirá sua própria visão sobre o objeto. Para tanto, seus capítulos serão organizados de forma a combinar teoria, crítica e literatura. A intenção é formular um trabalho no qual, na mesma medida em que os discursos críticos repetidos vão sendo questionados, haja a análise do objeto e, igualmente, a comparação com alguns romances expressivos, produzidos desde o Romantismo até a década de trinta. Todos os capítulos trarão à baila os aspectos mais controversos da crítica em torno da obra e, em seu interior, oportunizarão comparações com os romances de ambiente não urbano de José de Alencar, especialmente *O sertanejo*, *Til* e *O tronco do ipê*, com as produções de Franklin Távora, maiormente *O Cabeleira*, com a narrativa *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, com *Urupês*, de Monteiro Lobato, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com os romances mais expressivos de José Lins do Rego, sobretudo *Menino de engenho*, *Banguê* e *Fogo morto* e com as produções de Graciliano Ramos, *São Bernardo* e *Vidas secas*. Procedendo desta maneira, verificaremos como algumas características literárias que, ao longo da história da literatura brasileira, mereceram elogios da crítica em outras narrativas, acabaram avaliadas como defeitos no romance de Almeida ou como estas mesmas peculiaridades são ignoradas no romance objeto. Neste percurso, perceberemos *A bagaceira* como obra marcada por aspectos oriundos de diversos momentos da literatura nacional, sendo possível a consideração de que sua condenação seja decorrente da ausência de uma filiação incondicional ao movimento modernista de vinte e dois, de suas ligações com os romances de temática regional ou, ainda, prejudicada pela contínua relação que se constrói entre o político José Américo de Almeida, candidato à presidência da República, e sua produção literária, especialmente *A bagaceira*. Contrariando a afirmação de Costa Lima: “a obra não é mais apta a despertar, por si mesma, o interesse do crítico e do leitor” (LIMA, 1986, p. 338), procuraremos, em *A bagaceira*, qualidades capazes de comprovar sua importância para a história da literatura nacional.

Palavras-chave: A bagaceira. Julgamento literário. Valor literário. História da literatura nacional.

LIMA, Elaine Aparecida. *Perseu against Medusa*: a deconstruction of the petrifying gaze on *A bagaceira*. 2011. 395p. Thesis (Doctorate in Language) – State University of Londrina, 2011.

ABSTRACT

This work aims at reassessing the importance of the literary work *A bagaceira* by José Américo de Almeida, published in 1928 and conventionally given as the founder of the generation of thirty. Disagreeing with the repeated critical assessments about the novel and thus jeopardizing judgments that affirm the Almeidiana narrative as the novel of the dry, with a straightforward language and lots of early realism, marked by a high dose of picturesque, designed by prejudice, with characters without humanity and greatly divided between good and bad, the thesis will build its own vision on the object. For this, the chapters will be organized in order to combine theory, criticism and literature. The objective is to formulate a work in which, to the same extent that the repeated critical discourses are being questioned, there is an analysis of the object and also a comparison with some impressive novels published from the Romanticism to the thirties. All chapters will bring to the fore the most controversial aspects of the criticism surrounding the work, and inside it, will provide the opportunity for comparisons with the novels of non-urban environment of Jose de Alencar, especially *O sertanejo*, *Til* and *O tronco do ipê*, with productions of Franklin Tavora, keenly *O Cabeleira*, with the narrative *Luzia-Homem* by Domingos Olimpio, with *Urupês* by Monteiro Lobato, with *Macunaíma* by Mario de Andrade, with the most significant novels of José Lins do Rego, especially *Menino de engenho*, *Banguê* e *Fogo morto*, and with the productions of Graciliano Ramos, *Vidas secas and São Bernardo*. Following this way, we will see how some literary characteristics that got critical acclaim in other narratives throughout the history of Brazilian literature were evaluated as defects on the novel by Almeida or how these same features are ignored in the novel object. We will also see *A bagaceira* as a work marked by moments from various aspects of national literature, so we can consider that its condemnation is due to the absence of an unconditional membership to the modernist movement of twenty-two and to the connections with the novels of regional thematic. It is also possible to say that its condemnation is undermined by the continuing relationship that builds between the politician José Américo de Almeida, a candidate for the presidency, and his writings, especially the *A bagaceira*. Contrary to the assertion Costa Lima, "the work is no longer able to arouse by itself, the interest of the critic and reader" (LIMA, 1986, p. 338), we will seek in *A bagaceira* qualities that can prove its importance for the national history of literature.

Key-words: *A bagaceira*. Literary judgment. Literary value. History of national literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
Algumas anotações 10
A proposta 17

1 COM A PALAVRA OS CRÍTICOS 25
1.1 O(S) JULGAMENTO(S) DA CRÍTICA UNIVERSITÁRIA 26
1.2 O(S) JULGAMENTO(S) DA CRÍTICA JORNALÍSTICA 76

2 O CENÁRIO E SUAS IMPLICAÇÕES 85
2.1 A SECA EM SEGUNDO PLANO 85
2.*2* *A BAGACEIRA*: QUAL BRASIL? 112
2.3 *A BAGACEIRA*: GRITO EM DEFESA DO PROGRESSO? BRADO AO PASSADO DE GLÓRIA? 134

3 PERCURSOS LINGUÍSTICOS DE *A BAGACEIRA* 160
3.1 MISCELÂNEA: O POPULAR E A NORMA PADRÃO EM PROL DA LINGUAGEM BRASILEIRA 160
3.2 DITADOS POPULARES EM *A BAGACEIRA* 186
3.3 MUITOS RECURSOS PARA SE DIZER A VERDADE 193
3.4 A CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA 223

4 PERSONAGENS SEM HUMANIDADE? MANIQUEÍSMO? 237
4.1 A SUBALTERNIDADE COMO ELEMENTO DE HUMANIZAÇÃO E DE RUPTURA DO MANIQUEÍSMO 237
4.2 O PODER E O SABER FORMAL NA HUMANIZAÇÃO E NO ANTIMANIQUEÍSMO DAS PERSONAGENS 396
4.3 PERSONAGENS DE *A BAGACEIRA*: SIMULTANEAMENTE BOAS E MÁS, HUMANAS 309

5 A BAGACEIRA: ROMANCE DE TESE? 315

CONCLUSÃO 352

BIBLIOGRAFIA 364
De José Américo de Almeida 364
Sobre José Américo de Almeida 365
Geral 371

INTRODUÇÃO

Algumas anotações

Uma leitura atenta de *A bagaceira* pode nos mostrar como este romance, à maneira do próprio regionalismo, ao qual se interliga, está absorvido pela história literária brasileira. Escrito por José Américo de Almeida, em 1928, ele traz consigo marcas de vários momentos de nossa literatura. Por outro lado, frutifica de um forte sentimento de sua época, cuja característica maior era o anseio de nossa independência cultural, social e econômica. Ao final dos anos vinte e durante os anos trinta, ser independente implicava, dentre outros fatores, realizar um trabalho intelectual-literário fundado na luta do ser humano contra sua degradação.

Para seus sucessores, o romance de Almeida abrirá as portas de algo que se tornará ponto comum: o entrelaçamento entre o discurso literário e o discurso sociopolítico. Não que até o momento nenhuma tentativa desta estirpe houvesse ocorrido. Em verdade, a ligação sociedade-literatura sempre fora uma marca das produções brasileiras, contudo, com *A bagaceira* a inquietude oposicionista parece angariar forças em um discurso de defesa social que, em menor grau, somente houvera sido praticado por alguns elementos isolados do Pré-Modernismo.

No Brasil do começo do século XX, Lima Barreto[1] parece ser aquele que mais se aproximou da ideologia literária a ser defendida em trinta. O autor cunha, em suas crônicas, contos e romances, a insatisfação para com o Brasil de seu tempo. Em suas elaborações, igualmente ao ocorrido em *A bagaceira*, o oprimido emerge como o centro das atenções e o trabalho experimentalista que encantaria, pelos primeiros anos de vinte, aos idealizadores da Semana de Arte Moderna fica posto em segundo plano. Beatriz Resende, ao comentar as construções barretianas do início do século XX, ressalta a recusa do autor à construção ornamental e descreve, com destreza, sua obstinação pelo desmascaramento do ufanismo ingênuo que assolava o Rio de Janeiro e, por conseguinte, o Brasil da *belle époque*. De acordo com ela, a inspiração de Barreto, seja em suas crônicas ou em outros escritos, geralmente é formada de fatos externos que lhe servem para “desenvolver uma argumentação

[1] Não nos referimos, aqui, ao caso de Euclides da Cunha, pois, conforme tentaremos comprovar ao longo de nosso estudo, apesar de sua crítica social à situação sertaneja, consideramos que a afeição do autor por concepções de cunho evolucionista o afasta de José Américo de Almeida.

sobre a vida pública, a ética-antiética dos governantes, o comportamento popular ou o que mais possa ser recortado de uma reflexão maior" (RESENDE, 1987, p. 94).

É preciso ressaltar que o abandono do experimentalismo apregoado nos primeiros anos do Modernismo não ocorre do dia para a noite. Desde meados de 1924, as sementes para esta mudança haviam sido plantadas. Os modernistas que, a partir de 1917, importaram práticas de vanguardas da Europa, fornecem novos contornos às suas atitudes. A percepção de que a Europa, tendo passado pelos grandes abalos da Primeira Guerra Mundial, compunha-se de características grandiosamente distantes do Brasil de domínio oligárquico, levava intelectuais como Oswald e Mário de Andrade a, de certo modo, recuarem diante da transposição direta das inovações europeias, reavivando uma literatura preocupada com a realidade popular brasileira. Embora ainda não se note o sentimento de indignação classista-social, ou seja, a contestação dos processos de dominação a que está submetida parte da população, os trabalhos produzidos a partir de 1924 trazem a lume, para além da inovação estética dos primeiros anos modernistas, preocupações nacionais, marcadas principalmente por um nacionalismo de cunho crítico.

Longe dos fortes abalos da Primeira Guerra e, ainda, com bases rurais a se contraporem a uma indústria incipiente, o Brasil, no início dos anos vinte, ganhara contornos literários que, segundo Nelson Werneck Sodré (1964), davam ao País uma face pitoresca, dificultando o apreço de boa parcela da população e de muitos intelectuais[2] pelas pregações de princípios de vinte. Nesta conjuntura, o romance de trinta fortifica-se sob uma imprescindível tomada de novos rumos, esta encetada a partir de 1924 e enriquecida pelas colaborações crítico-sociais oriundas dos pré-modernistas. No final da década de 1920 e durante a década de 1930, surge uma geração de intelectuais e de literatos cada vez mais preocupada em explicar o Brasil por meio do afastamento de esclarecimentos intrincados às ciências naturais. Na mesma medida, os literatos da geração de *A bagaceira* procuram um contorno próprio para a literatura nacional, desenvolvem obras nas quais a realidade brasileira é expressada pelos aspectos políticos, sociais e econômicos.

[2] Exemplo clássico sobre o assunto é o debate público entre Monteiro Lobato e os modernsitas da Semana, por ocasião da famosa exposição de Anita Malfatti. Dizia Lobato: "[...] seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador" (LOBATO, 1948, p. 61).

Conquanto, como veremos no decorrer deste trabalho, não concordemos com Candido a respeito da classificação temática ofertada por ele a *A bagaceira*[3], sua percepção sobre o modo como o romance de trinta se afasta da reprodução naturalista do século XIX, ensejando, em meio à explicação do País, a questão humana nas obras, parece extremamente válida. Para o autor, a prosa brasileira na década de trinta passa a objetivar:

> [...] dramas contidos em aspectos característicos do País: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado e Amando Fontes); cangaço, êxodo rural (José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). (CANDIDO, 1980, p. 147).

Além da já mencionada influência contestatória dos pré-modernistas, três eventos merecem atenção no contexto histórico do romance de trinta: o Movimento Tenentista, a fundação do Partido Comunista e, por fim, a já aludida Semana de Arte Moderna. Tais ocorrências condensam aquilo que podemos ter como baliza da linhagem literária iniciada por *A bagaceira*, ou seja, a negação do *status quo* vigente naquele início de século. A preocupação com a identidade nacional e com as distinções regionais, a atenção à renovação linguística da literatura e a pesquisa da cultura e da expressão popular são os principais pontos provenientes da Semana e, de certo modo, de nossa história literária. A consciência do subdesenvolvimento e o espírito de contestação são embalados pelo Partido Comunista e pelo Movimento Tenentista.

A literatura quando da queda da República Velha, diante da nova configuração política instaurada pelos liberais, bem como da radicalização contestatória advinda dos confrontos entre comunismo e fascismo pelo mundo, tomará o rumo da inconformidade. Movendo-se dentro da indiscutível atmosfera de ardor político, *A bagaceira* surge influenciada concomitantemente pela (re)descoberta brasileira, atributo marcante de nossa literatura; pelo aproveitamento das conquistas modernistas e pela preocupação com as condições desumanas sob as quais vive quantia considerável da população. Uma análise mais detida do romance objeto deste trabalho e um olhar atento sobre a gama de romances produzidos no período de trinta revelam o quanto se perde na evocação destas produções como romances de importância meramente documental, obras que somente são ficção "porque a montagem literária inventa personagens e diálogos" (MADEIRA, 1978, p. 74). Em

[3] Antonio Candido (1977; 1980) entende *A bagaceira* como um romance da seca, no qual estão discutidas as mazelas da ausência de chuvas a partir do êxodo rural da população nordestina.

verdade, uma boa análise de *A bagaceira* deveria verificar no romance o quanto e como, neste período, em termos estéticos, para usar palavras de Cornejo-Polar, o "discurso hegemônico se abre a outros discursos, os marginais e subterrâneos", (CORNEJO-POLAR, 2000, p. 22), deveria analisar como e quanto a obra objeto se forma como parte de "uma zona de ambiguidade e conflito" (CORNEJO-POLAR, 2000, p. 162), na qual a tentativa de representação da realidade está conjugada com o tratamento literário de um microcosmo, de uma região.

No caso de José Américo de Almeida, todo o reportado alicerce contestatório da literatura ganha ainda mais significação, pois na vida daquele paraibano sempre estiveram lado a lado política e literatura. Se, como afirmou o próprio romancista, vinte e dois lhe trouxe as ferramentas com as quais trabalharia, desde o tratamento adequado da linguagem popular até a pesquisa cultural (esta também oriunda do Congresso Regionalista de 1926), se seus laços com a história literária brasileira são inegáveis, o arremate crítico-social que dá para sua produção não seria possível sem a influência dos últimos acontecimentos históricos mencionados, das produções pré-modernistas e, igualmente, de sua experiência como homem público.

Político renomado, José Américo de Almeida desenvolveu seu percurso, segundo impunham os novos rumos dados à política a partir do final da década de 1920, sobre a plataforma da defesa de soluções dos problemas nordestinos. Advogado, bacharelou-se em 1908, sendo, em 1911, nomeado, por influência de seu tio, então presidente da província[4], promotor-geral do estado da Paraíba. Neste período, em consonância com depoimentos seus, estudou a História e a Geografia do estado para confeccionar um relatório encomendado pelo governo[5]. Foi neste tempo, em contato com as famílias interioranas e com base em suas leituras, que a intervenção política tomou fôlego. O discurso em prol da resolução de problemas marcantes da região e o favorecimento de obras para solucioná-los nortearam suas duas gestões como governador do estado da Paraíba, suas duas performances como ministro de Estado, seu discurso de apoio a Getúlio Vargas, em 1930, seus exercícios como deputado federal e como senador, seu rompimento com o presidente Vargas. Igualmente influenciaram sua permanência no Tribunal de Contas da União e, conforme ele mesmo confessa, sua preocupação em gestar uma produção literária que debatesse os problemas brasileiros, especialmente nordestinos.

---

[4] José Américo de Almeida cortara relações com o tio Valfredo Leal para apoiar o primo, também político, Antônio Simeão Leal, na candidatura à Câmara. Não obstante, o irmão de sua mãe não titubeou em indicá-lo para a promotoria.

[5] Anos após, o relatório daria origem ao livro *A Paraíba e seus problemas*.

Abdicando-nos de avaliar o mérito das defesas e das obras do político, permanece em nós a sensação de que Américo de Almeida realiza uma literatura, na qual a realidade conhecida por ele surge com toda sua força. Aspásia Camargo, Eduardo Raposo e Sérgio Flasksman (1984) salientam que o autor opta por um posicionamento político coerente com o momento vivido, explicação, a nosso ver, também aplicável a sua literatura. De acordo com eles, após a Revolução Russa e a fundação do Partido Comunista, tornara-se impossível o desenrolar da política sem a adoção de um discurso de apoio à transgressão das desigualdades sociais e sem a demonstração do conhecimento de particularidades da vida cotidiana dos mais pobres. Assim, como homem de seu tempo, Almeida adota a estratégia referida, embora, possamos salientar, jamais esqueça, na produção literária, de laborar pela faceta estética de seus escritos.

Inseridas neste contexto, as acusações de populismo, sejam elas direcionadas ao político ou ao literato, ficam enfraquecidas. Sobre aquelas dedicadas ao homem público, mesmo sem nos aprofundarmos nas obras do governador, do deputado, do senador ou do ministro, resta-nos a impressão de que os discursos de José Américo de Almeida não seriam distantes dos discursos e dos feitos de seus adversários e, portanto, a avaliação negativa de apenas um dos lados parece pouco viável[6]. Camargo, Flaskman e Raposo, ao pesquisarem o período em xeque, lembram que naquela temporada a maioria dos políticos mantinham um discurso único[7] e, muitas vezes, contraditoriamente, Américo de Almeida era apoiado por "[..] representantes do poder instituído", e pela "[...] maioria dos partidos oposicionistas" (CAMARGO; FLASKMAN; RAPOSO, 1984, p. 38).

Por outro lado, em termos literários, a acusação de uma produção populista, demagógica emerge com uma fragilidade ainda mais evidente, pois coloca na avaliação de um objeto estético um parâmetro externo. Não cabe à crítica literária julgar os méritos ou deméritos de uma obra pela correspondência entre seu discurso e as ações de seu autor. A incriminação em pauta possui fragilidade similar àquela presente nas alocuções que verificam em *A bagaceira* a defesa incondicional de um posicionamento social ou a condição de reprodutora direta da realidade de uma região. Em todos os casos, o romance surge avaliado como um documento, ora representativo de uma contradição, ora defensor de estratégias a serem aplicadas na resolução de problemáticas da sociedade brasileira. Em ambas as

[6] Denúncias de José Américo de Almeida como demagogo e esquerdista estão registradas em cartas disponíveis na Fundação Getúlio Vargas.

[7] Em discurso escrito para a campanha à presidência da República, Almeida apresenta a tonalidade política de sua época. Uma leitura do mesmo nos remete à atualidade de suas palavras: casas aos pobres, trabalho aos desempregados, portas do gabinete abertas a todos, escolas, ações direcionadas ao bem da coletividade, preços menores para a luz, água e gás (ALMEIDA, 1965).

situações, exige-se da produção a cópia da realidade, o registro dela para gerações futuras, sem análise das características literárias.

O alheamento de *A bagaceira* de sua condição de objeto estético, literário parece levar em conta também a repulsa da crítica brasileira, especialmente após o Modernismo, ao Realismo e, por conseguinte, ao regionalismo. Para Flora Süssekind, trinta constitui mais um dos retornos da literatura brasileira ao tom realista de narrar. Descontado, em nossa opinião, o impróprio tom negativo pelo qual a estudiosa toma esta característica, devemos concordar com ela que o resgate realista é uma tônica de nossa literatura e condiz com a aberta necessidade brasileira de afirmação identitária, em um País considerado pouco desenvolvido e de história recente. Em suas palavras, os vários retornos realistas/naturalistas, na ficção brasileira, repetem um ponto em comum: a "observação cuidadosa dos fatos" (SÜSSEKIND, 1984, p. 87). No caso de trinta, ele se forma quando os romancistas se voltam para "as explicações predominantemente econômicas da realidade social brasileira", abandonando "a caracterização patológica do homem" (SÜSSEKIND, 1984, p. 85).

A ambição do romance de trinta não é mais colocar a si no mesmo patamar da ciência. Como ocorrera nos primórdios de nossa literatura, a partir de vinte e quatro e, principalmente, em trinta, há a ânsia de forjar uma identidade nacional e humana capaz de mapear o Brasil espacial e temporalmente, abarcando regiões com traços culturais e históricos específicos. Como ocorrera outrora, porém de maneira diversificada em seu modo, a literatura que servirá para colocar em pauta o Brasil estará "presa ao fato, a serviço da 'verdade', da pátria ou da 'realidade'" (LIMA, 1984, p. 12). Nas crônicas, do século XV, os escritos tentaram seduzir, pelo detalhe, os olhos estrangeiros de quem vê uma cultura totalmente diversa da europeia, de quem a enxerga como fonte de exploração e riqueza. No Romantismo, os ares documentais cederam lugar à idealização, mas, é importante lembrar, uma maneira idealizada que também objetivou o mapeamento brasileiro. Preocupada com a representação do País, a literatura brasileira prosseguiu e, durante o Realismo, almejou um discurso, brasileiro sim, entretanto pautado na verdade científica que fazia a Europa majoritária. Os discursos basilados na existência de raças inferiores e superiores, na influência climática sob os comportamentos dominaram várias páginas importantes, contudo preconceituosas. No Modernismo, principalmente a partir de vinte e quatro, o nacionalismo de uma nação dominada pelas grandes potências surge como um grito de desespero. Nesta difícil tentativa de estabelecimento de nossa identidade nacional, caminhará a literatura de trinta, tentando apagar dúvidas quanto às peculiaridades que este País tropical ostentava e que deveriam fazê-lo forte, frente às mazelas tão realisticamente retratadas na literatura:

> O poeta não fotografa: cria. Ainda mais; não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. E da escolha dos valores faz nascer euritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele, poeta, competia descobrir e aproximar. Nisto consiste seu papel de artista. (ANDRADE, 1970, p. 237).

Dentro de tal contexto, a visão será fator marcante nas produções da época, visto estarem elas preocupadas com a proximidade com a realidade. O apelo visual, entretanto, terá moldes diferentes de 22, não será o aspecto momentâneo, instantâneo o perseguido, o objetivo será a visão da totalidade de um problema ou de uma região. Neste sentido, explica-se a tendência do romance da época em desbravar historicamente a origem de certos espaços, bem como suas características e população. Estas são peculiaridades capazes de encaminhar parte significativa da crítica ao desabono da condição literária das produções do período, apontando-lhes como escritos muito mais próximos aos documentos e esquecendo-se de que, como lembra Edilberto Coutinho, ao dissertar sobre Gilberto Freyre, nos romances da época "a imaginação e o real se conjuminam de modo artisticamente harmônico, através de soluções literárias originais, próprias [...]" (COUTINHO, 1981, p. 04). Com suas personagens de traços simbólicos, os romances de trinta não apenas foram sucesso na época de lançamento. Suas personagens são grandes sínteses dos aspectos regionais, estes, por vezes, também nacionais e universais.

Em relação ao Romantismo, o romance de trinta abandonará a mitificação das personagens e da natureza. No caso de *A bagaceira*, sem perceber a totalidade da estrutura da obra, a crítica costuma afiançar na coloração da natureza brejeira do romance uma exaltação em termos românticos. Aos estudiosos, passa desapercebida a estrutura antitética da obra que, opondo a natureza exuberante do local à estrutura social desumana, retira a aura de exaltação daquele espaço, contrapondo-se à seca do sertão e reforçando a denúncia social. Ao colocar os sertanejos a exaltarem a terra da qual se originaram, mesmo com as limitações climáticas dela, o narrador igualmente expõe a inutilidade da beleza natural do brejo. Por este caminho, a natureza que, em uma leitura apressada, poderia ser entendida em termos românticos, passa a inexistir e as próprias personagens, bem como o narrador, a veem marcada pela lama, palavra, como veremos neste trabalho, portadora de forte significação na narrativa almeidiana.

Talvez fosse conveniente notar, ainda, no romance de trinta, a quase maciça presença do narrador em terceira pessoa. Ela decorre da obstinação pelo efeito óptico, cuja pretensão é narrar os fatos como uma realidade social e cultural a ser analisada. Apesar do memorialismo, ilustrativo da inclusão da experiência pessoal, presente em certas ocasiões, ou

mesmo da primeira pessoa tão bem elaborada, artística e linguisticamente, em obras como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, no romance de trinta prepondera a terceira pessoa que, nas boas obras, como *A bagaceira*, passa à mercê do tom doutrinário, professoral e da mitificação de determinada região e seus membros.

Em suma, relacionada à tradição realista de nossa literatura, ao regionalismo, ao momento turbulento de nossa história; recatada em relação ao experimentalismo linguístico dos primeiros anos modernistas e escrita por um político de carreira, *A bagaceira* sofre grandes preconceitos dos críticos. É quase exclusivamente[8] avaliada como produção retrógrada, com excessiva cor local e demagógica. Desconsidera-se, concorde à lembrança de José Aderaldo Castello (1961), como o regionalismo de trinta, a modelo do Modernismo, teve por bases a contrariedade ao academicismo da literatura brasileira. A despeito de não podermos negar o quanto o calor do momento acirrava os ânimos entre modernistas paulistas e representantes da literatura nordestina, principalmente Gilberto Freyre e José Lins do Rego, o fato é que uma análise mais profunda percebe como os dois grupos partilhavam o afã de revisões temáticas e estilísticas das letras nacionais, todas elas patentes na narrativa de Almeida.

A proposta

Uma breve observação da condição outorgada pela crítica literária a *A bagaceira* nos revela um contrassenso. A começar pelo número mínimo de estudos sistemáticos e abrangentes dedicados a um romance a que todos são unânimes em afirmar como precursor de uma nova fase na prosa nacional, alcançando o elevado número de defeitos localizados pela maioria dos avaliadores na narrativa, tudo surge estabelecido incoerentemente.

Passados mais de oitenta anos de sua publicação, o romance continua a ser contraditoriamente lembrado como marco de nossa historiografia da literatura, porém imperfeito. Sem uma análise mais contida de suas características literárias, ignora-se a produção ora com o pretexto de que se está a defender uma continuidade estética do Modernismo resultante da Semana de Arte Moderna, ora com a premissa de que a obra retrocederia ao Realismo-Naturalismo e/ou ao regionalismo do século XIX, ora porque seu autor utilizar-se-ia da literatura como meio para expressar seu populismo político.

[8] As exceções ora pecam pela superficialidade, ora pelo desapego ao texto literário.

Tentar empreender uma leitura que alcance o porquê de cada uma das utilizações estéticas de *A bagaceira* fará parte de nosso escopo ao desbravar a novela almeidiana. Nosso objetivo será encontrar, na obra, qualidades capazes de justificar os motivos pelos quais, sem este romance dito extremamente "defeituoso", "seria tão difícil conceber a trajetória de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Amando Fontes, Graciliano Ramos" (LIMA, 1986, p. 340). Para tanto, estaremos atentos às peculiaridades da produção e de seu contexto, bem como traçaremos comparações com narrativas de diferentes momentos da literatura brasileira.

Na procura pela afirmação das qualidades literárias de *A bagaceira*, enveredaremo-nos pelas comparações com os romances de ambiente não-urbanos de José de Alencar, especialmente *O sertanejo*, *Til* e *O tronco do ipê*, com as produções de Franklin Távora, maiormente *O Cabeleira*, com a narrativa *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, com *Urupês*, de Monteiro Lobato, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com os romances mais expressivos de José Lins do Rego, sobretudo *Menino de engenho*, *Banguê* e *Fogo morto* e com as produções de Graciliano Ramos, *São Bernardo* e *Vidas secas*. A finalidade é demonstrar que a produção de José Américo de Almeida guarda características literárias consagradas em seus sucessores, porém condenadas e/ou ignoradas no romance objeto do presente trabalho; é evidenciar como a narrativa almeidiana se relaciona com seus antecessores não como uma representante retrógrada dos mesmos, mas com determinada "evolução", retirando-se da palavra toda a carga negativa que ela possa ter.

Cabe ressaltar que a opção da comparação, como um dos elementos da análise literária realizada, surge como forma de elucidar e fundamentar nosso juízo de valor a respeito de *A bagaceira* e, neste sentido, não se sobrepõe à reflexão literária sobre o objeto central do estudo. As comparações que traçamos estão irregularmente espalhadas no interior do trabalho. Não há a obrigação de que todos os romances já mencionados compareçam em todos os capítulos. Em verdade, as comparações surgem na medida em que o romance de José Américo de Almeida parece exigi-las, na medida em que percebemos semelhanças ou diferenças entre ele e outros romances da literatura nacional, na medida em que percebemos que os julgamentos críticos sobre as referidas semelhanças ou diferenças nos ajudam a clarificar o julgamento injusto sofrido pela narrativa paraibana. Investigar as conexões das relações estabelecidas por *A bagaceira* com a história literária nacional, investigar como a crítica julgou as referidas relações, investigar se a crítica realmente percebeu as referidas vinculações nos ajudará a desvelar as características estéticas da produção fundadora da geração de trinta.

No que tange à seleção das obras a serem contrapostas a *A bagaceira*, a escolha dos títulos já mencionados pode ser justificada por alguns motivos. Em primeiro lugar, escolhemos textos pertencentes à literatura brasileira porque concebemos *A bagaceira* como uma produção artística intimamente ligada à história literária nacional. Em segundo lugar, selecionamos aqueles textos que, pertencentes ao cânone brasileiro, são corriqueiramente comparados à obra paraibana. Essa opção nos possibilita verificar como a crítica tem avaliado de maneira injusta determinadas características de *A bagaceira*, elogiando as mesmas em outros romances, mas condenando-as ou ignorando-as no romance de Américo de Almeida[9]. Em terceiro lugar, optamos pela não comparação com romances posteriores a autores da geração de trinta porque não avaliamos a escolha como necessária para a demonstração da fragilidade das interpretações sofridas por nosso objeto. Na medida em que a crítica, ao analisar *A bagaceira* ou a abordar romances posteriores à geração de Lins do Rego e Graciliano Ramos, não coteja as partes aludidas, não nos pareceu imprescindível a presença de novelas contemporâneas em nosso trabalho. Embora possamos admitir que as comparações com nomes recentes pudessem ser interessantes, elas não revelariam novos argumentos para nossa análise ou, ainda, não alterariam quaisquer um de nossos pressupostos ou de nossas conclusões.

A adoção do procedimento comparativo acarreta também a eleição de capítulos alongados nos quais apresentamos algumas poucas subdivisões. Conquanto tenhamos consciência da grande extensão de cada um deles, pareceu-nos inviável e, quiçá, impossível a remodelação dos mesmos sem a fratura da totalidade do estudo. Em verdade, a extensão de nossos capítulos não é explicável por um embaralhamento pouco proveitoso de informações, não é explicável pela apresentação de informações dispensáveis ou que possam ser apresentadas apartadamente. Ao longo dos capítulos, buscamos as falas dos próprios autores sobre suas produções e as alheias para comprovarem nossas afirmações, investigamos a trajetória de composição de algumas obras para demonstrar a existência de preocupações literárias ou extra-literárias de cada um dos casos, analisamos diferentes aspectos de *A bagaceira* e comparamo-os com os mesmos aspectos de outras obras. Resgatamos discursos, cartas, anotações de Américo de Almeida e comparamo-os, quando possível, com dados

[9] Temos a consciência de que, ao pesquisar uma obra pouco priorizada pelos estudiosos, ao trazer à superfície as características literárias de *A bagaceira*, interligando-as à história da literatura brasileira, fraturaremos o cânone das obras pesquisáveis. Contudo, nosso escopo não é fugir totalmente das produções canonizadas, pois, além de servirem exemplarmente para nossa argumentação, elas possuem, como veremos, algumas qualidades estéticas inegáveis. Não pretendemos que, ao final do presente estudo, tenhamos desprestigiado os romances elevados pelos críticos em favorecimento da produção almeidiana. Objetivamos, outrossim, o reconhecimento das qualidades artísticas da narrativa de José Américo de Almeida.

obtidos em relação a outros autores. Percorremos, portanto, uma trajetória argumentativa que torna inviável a construção de pequenos capítulos. Diminuí-los poderia quebrar a lógica dos argumentos de nosso texto, poderia ocasionar o empobrecimento de nosso trabalho. Destarte, mesmo correndo o risco de que nosso leitor julgue cansativa a leitura de nossa produção, optamos pela apresentação da pesquisa em cinco capítulos de grande porte.

Para avalizar o intento literário de *A bagaceira*, obra gestada, de acordo com o autor, em três longos anos; invenção que, mesmo apartada do cânone de obras pesquisáveis, continuou, pelos tempos, a arrebanhar novas edições[10], desenvolvemos, essencialmente no decorrer dos anos dedicados ao mestrado e ao doutorado, investigações que resultaram em uma gama extensa e diversificada de materiais descobertos. Na sucessão de cerca de seis anos de dedicada pesquisa à principal obra almeidiana, estivemos na Fundação Casa de José Américo e na Fundação Getúlio Vargas; visitamos as bibliotecas da USP, da UNICAMP, da UFPB, da UEPB, da UFPR, da PUCRS, dentre outras; investigamos os arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros, do Jornal *O Globo*, do jornal *A União*, da *Folha de São Paulo*, do *Estado de São Paulo*, da *Revista Veja*, enfim, dos principais periódicos em circulação durante a vida adulta de José Américo de Almeida; contatamos e obtivemos materiais da Biblioteca Nacional, da Academia Brasileira da Letras, da Universidade Federal de Goiás e do Senado brasileiro; perambulamos por variados sebos pelo Brasil, desde Porto Alegre até João Pessoa[11] (para citarmos apenas os extremos pelos quais passamos). Com uma grande quantidade de materiais recolhidos, com variadas leituras feitas, obliterar dados descobertos, apresentá-los de maneira isolada ou, ainda, deslocá-los do contexto argumentativo no qual, neste trabalho, estão postos, parece-nos que enfraqueceria a qualidade da análise, sendo, então, mais um dos motivos pelos quais preferimos amplos capítulos para a tese.

Até que ponto *A bagaceira* é, verdadeiramente, o romance da seca? Como se aproxima ou se distancia de vinte e dois e de outros momentos de nossa literatura? Como se formam as antíteses entre brejo X sertão e natureza X estrutura social? Como estes paradigmas são comentados pela crítica? A questão social supera a questão regional na obra? Como a linguagem utilizada corrobora para o objetivo final do romance? Por que a crítica rechaça a brasilidade de José Américo de Almeida enquanto aplaude a de literatos como Mário de Andrade e Graciliano Ramos? *A bagaceira* é um romance de tese? Eis algumas

[10] Com um lançamento de sucesso grandioso, *A bagaceira*, já em 1928, possuía duas edições esgotadas. Hoje são quarenta e três, com milhares de exemplares vendidos no Brasil e no mundo. Adylla Rocha Rabello (1988) assegura que o livro de José Américo de Almeida foi traduzido para cinco idiomas: esperanto, espanhol, inglês, francês e alemão.

[11] Especialmente em João Pessoa, os sebos nos forneceram materiais imprescindíveis, quase sempre edições únicas, raras, cujo acesso não fora possível mesmo na Fundação Casa de José Américo.

questões a serem revisitadas na crítica e na obra, pois a intenção é, em meio ao compilamento e discussão das posições críticas, elaborar nossa própria leitura sobre o romance paraibano, uma leitura que se servirá de todos os impasses mencionados para provar apenas uma coisa: *A bagaceira* é mais do que um marco histórico de pouca ou nenhuma importância literária.

Os supra-referidos pontos abonam a estruturação de nosso trabalho. No primeiro deles, retomamos a fala dos críticos, universitários ou não, sobre *A bagaceira*. Já neste instante, indiciamos nossos posicionamentos diante da obra e das avaliações recebidas pela mesma, levamos em consideração o quanto o Modernismo, situado pela crítica como momento de ruptura e de fundação de uma nova literatura brasileira, influenciou no julgamento de *A bagaceira*, o quanto a temática ligada a uma região foi crucial neste ajuizamento e, o quanto a figura de Américo de Almeida, um político de carreira gloriosa, influenciou nas opiniões. Além disto, analisamos brevemente, a cada caso, a influência da opção teórica de cada crítico sobre suas palavras a respeito do romance objeto da presente tese.

Já no segundo capítulo, desenvolvemos os debates a partir da crença de que *A bagaceira* não é um romance da seca. Colocaremos em pauta a representação regional e nacional do espaço presente na narrativa, relacionando-a a diversos momentos de nossa literatura. Dentre outros polos de comparação, temos a presença significativa de *Os sertões*. Em relação a Euclides da Cunha, defendemos que Almeida aplica à literatura de espacialidade nordestina um evidente alargamento de perspectiva, seja porque o Nordeste não se vê reduzido ao sertão ou porque já na elaboração da metáfora "oásis" há uma diferença primordial. Apesar de em ambas as obras o vocábulo ser tomado como parte de processos linguísticos de contraste e de exprimirem redutos de natureza bucólica, o "oásis" de Américo de Almeida não é o "oásis" de Euclides da Cunha, como querem os críticos. No primeiro, a palavra abrolha como sinonímia do brejo, da bagaceira contrastante, concomitantemente, com a seca do sertão e com as mazelas sociais sofridas pelos habitantes de uma região de natureza excepcional. No segundo, a palavra descreve principalmente o próprio sertão, nos raros instantes em que a chuva se faz ver.

Durante as comparações do segundo capítulo, as obras de Franklin Domingos Távora e Olímpio emergem para a afirmação de diferenças. Lançando mão delas, tradicionais romances da seca, percebemos como *A bagaceira*, inserida na trajetória de desbravamento literário do espaço e da identidade brasileira, revela um Nordeste até então pouco explorado. Já em relação a *O sertanejo*, percebemos, em meio a outros pontos, em qual medida a narrativa de Almeida supera a visão idealizada da região nordestina.

Outras discussões, realizadas no decorrer do segundo capítulo, exploram a concepção de progresso presente em *A bagaceira*, aproximando-a da acepção estabelecida em *Macunaíma*, *Fogo morto*, *São Bernardo* e *Vidas secas*. Nos romances citados, fica claro como todas as aplicações técnicas não foram capazes de dissolver a estrutura socialmente desigual que a colonização portuguesa implantara no País.

Já no terceiro capítulo, as comparações com outros romances de nossa história literária ocorrem pelo exame da linguagem de cada produção. Verificamos como o romance objeto em relação a *Luzia-Homem*, por exemplo, traz um tratamento discursivo diferenciado. *Luzia-Homem*, apesar da tendência naturalista de recuperar o dialeto regional, incorporando-o à narrativa, prefere a manutenção de uma linha mais conservadora da expressão, uma vez que o tom eloquente da linguagem culta surge preservado tanto nos discursos diretos como indiretos, algo não ocorrido em *A bagaceira*.

Nesta fase do trabalho, abordamos como a construção de uma linguagem brasileira, objetivo comum desde os primórdios de nossa literatura, permanece em *A bagaceira*, obra na qual surge amadurecida. Levamos em conta as contribuições de Alencar para este amadurecimento, o posicionamento contraditório de Távora[12] e o exagero experimental dos modernistas, este contestado até mesmo pelo autor de *Macunaíma.* Enfim, contradizendo a avaliação de vários críticos, trazemos à baila comparações ilustrativas de como, já em *A bagaceira,* alcançamos o tratamento adequado da linguagem regional, coloquial. Defendemos o caráter literário da produção de Américo de Almeida e, para tanto, enveredamos pelos recursos estéticos utilizados na obra, recursos estes que se apresentam também na construção da performance do romance.

No quarto capítulo, passamos por todas as personagens de *A bagaceira* e, para todas elas, buscamos cotejos nos livros já elencados. Lúcio é confrontado, por exemplo, a Carlos de *Banguê* e a Macunaíma; Dagoberto a Paulo Honório; Soledade a Luzia, a Madalena, a amada de Cabeleira e a Flor; os sertanejos a personagens oriundas do sertão nordestino desde o Romantismo; os brejeiros a figuras ficcionais escravas de Alencar, a Jeca Tatu e a empregados de *São Bernardo*. As comparações vão muito além das mencionadas e, em todos os casos, são exploradas características capazes de comprovar como *A bagaceira* apresenta uma composição literária próxima àquela elogiada pela crítica em outras narrativas, ou seja, a exploração de aspectos psicológicos, a pesquisa de elementos interiores em personagens mormente humanas e não separadas de maneira maniqueísta. Neste percurso,

[12] Távora defende o regional, mas considera que os termos regionais corrompem a língua.

percebemos como a subalternidade, o poder e o conhecimento livresco são incapazes de transformar o romance almeidiano em uma representação pictórica do interior e do homem interiorano do Brasil.

No decurso do quinto e último capítulo, questionamos o julgamento de *A bagaceira* como romance de tese. Nesta fase da tese, aprofundamos uma discussão, cuja menção superficial fora realizada no terceiro capítulo. Investigamos o modo pelo qual esta premissa não se efetiva na constituição estética da obra, pois, a nosso ver, a dita fala excessiva do narrador sobre as mazelas sociais, é constituída por discursos de Lúcio, personagem ridicularizada devido a seus sonhos de progresso e a sua fraca personalidade . Em nossa interpretação, os discursos delegados pela crítica ao narrador são discursos indiretos livres que traduzem posicionamentos do bacharel, do herói problemático, desautorizado pela narração. Para as discussões, usamos como paradigmas de diferenciação as produções de Lobato, Távora, Domingos Olímpio e Cunha. As comparações com os narradores de Cunha, de Olímpio, de Távora e de Lobato demonstram como estes, opostamente ao narrador almeidiano, falam o que poderia ser concluído pelo leitor, como eles, clara e/ou prioritariamente, defendem um ponto de vista externo à literatura. Averiguamos como em Almeida a preocupação primeira era a de produzir um romance e não um estudo sociológico, como quer parte expressiva da crítica.

Assim será composto o trabalho que propomos: uma tentativa de desconstrução do olhar petrificante da crítica literária sobre *A bagaceira*, uma luta de Perseu contra Medusa. A modelo do herói grego, lutaremos contra a força do olhar paralisador da crítica e, neste contexto, como o mito que voa em sandálias aladas, que se sustenta nas nuvens e nos ventos, teremos o cuidado de prezar pela leveza, pelas características literárias de *A bagaceira*. Embora abordemos a palavra da crítica e, portanto, observemos os resultados petrificados de várias análises, teremos o cuidado de não nos deixar penetrar pelos olhares dominadores dos analistas, sejam eles decorrentes de elogios ou de descontentamentos desmedidos, ambos desatentos da efetiva elaboração literária da obra paraibana. Empunhando o escudo da análise estética, teremos condições para que a força petrificante do olhar dos analistas seja fraturada. Iniciemos a batalha. Enveredemo-nos por esta obra, de uma só vez tão afamada e tão repelida.

Fonte: Melo (1975)

1 COM A PALAVRA OS CRÍTICOS

1.1 O(S) JULGAMENTO(S) DA CRÍTICA UNIVERSITÁRIA

O século XX conheceu a difusão do descrédito ao modo de narrar próximo do Realismo. Julgando este "modo" literário conivente com formas de pensamento totalitaristas, críticos registraram a crescente valorização de obras cuja experimentação linguística é o grande foco. Oriundo da desilusão com o andamento da história ou artifício da atitude louvatória do experimentalismo linguístico da moderna literatura, o fato é que o posicionamento repulsivo em relação ao Realismo tornou-se comum entre os estudiosos do século mencionado.

Já o julgamento do regionalismo não foi mais positivo. Com exceção da avaliação feita sobre alguns poucos romancistas, contingente significativo de nossa crítica sempre julgou os escritores de romances regionalistas como autores de uma literatura menor, rasa e muitas vezes ingênua. Lucia Miguel Pereira (1988), por exemplo, afiança que o traço documental da literatura regionalista prejudica o valor estético das obras. Flora Süssekind acredita que os aspectos documental, regionalista e naturalista se mantêm como característica obsessiva da prosa ficcional brasileira, prejudicando sua qualidade. Ambas guardam em seus ditos o argumento, compatilhado por muitos, de que quanto mais próxima ao regionalismo, ao Naturalismo e/ou ao Realismo, mais a prosa é coagida por uma opção ideológica, capaz de prejudicar seu desenvolvimento estético. Para elas, esses romances, ao terem por base "[...] um significado que se situa fora deles, num contexto extraliterário, negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil [...]" (SÜSSEKIND, 1984, p. 37).

Pensando os adjetivos ofertados pela crítica à obra fundadora do romance de trinta, podemos inferir uma grande chance de tais qualificações serem, em maioria, oriundas de uma concepção de literatura arraigada nos pressupostos acima. Subjaz às colocações dos críticos, a existência de uma evolução literária, cuja máxima qualidade estaria na linguagem despojada dos primeiros anos modernistas. Neste contexto, *A bagaceira* funcionaria como linguisticamente retrógrada, apesar de constituir "depósito de temas" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526) para as ditas grandes exceções da geração de trinta, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, somente para mencionarmos os principais.

A arte brasileira da década de trinta mostrou-se combativa e o discurso politicamente engajado de *A bagaceira* foi, muitas vezes, mal interpretado, desconsiderando-

se como, embora mantivesse a defesa de determinada coletividade, o romance deslocava o olhar do trivial, do superficial, do banal para os meandros dos sentimentos humanos. Opostamente ao querido pela crítica, as obras de trinta, inclusive a narrativa de Almeida, não se voltam para a mera reprodução do real, mas para a citação do mesmo[13]. A realidade é ficcionalmente trabalhada. Na criação de seus ambientes, os escritores desencadeiam as relações e os questionamentos interiores das personagens, desenvolvendo a literatura a partir da experiência humana:

> [...] a finalidade da arte não reside em desenvolver-nos a reconstrução coerente – seja ideal, seja mobilizadora – de um real que todos conhecem ou podem já conhecer, mesmo difusamente, por outros meios. Consiste em abrir zonas de real inexploradas e insuspeitas [...] pelo apuramento ou cultivo dos sentidos. (PITA, 1997, p. 147).

Se ao julgar *A bagaceira* como obra de realismo e regionalismo estreitos, pictóricos, a crítica recai em um olhar petrificante, por outro lado, os julgamentos elogiosos de alguns analistas sobre a obra não se apóiam em elementos capazes de fortalecer o livro como objeto esteticamente qualitativo. Quando não pecam pela superficialidade das colocações, eles[14] constróem análises nas quais o elogio extremo está calcado na figura e nas ações do homem público. Impera quase sempre a recusa da análise do texto literário, estratégia imprópria para a revisão da posição pouco destacada que o romance de Almeida ocupa, atualmente, no cânone da literatura nacional. Ao invés de investigar as questões: Por que a obra fundadora da tradição de trinta é como é? Como ela trabalha literariamente a herança literária brasileira? Quais inovações ela traz para a história da literatura? Como estas inovações são postas no texto? os críticos dedicam-se ora a responder uma questão pouco satisfatória: Por que o romance de José Américo de Almeida não é como as produções de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa etc.? e/ou ora a encontrar em *A bagaceira* a correspondência à biografia de um autor considerado um político ilustre.

Um olhar panorâmico sobre as análises dedicadas à narrativa almeidiana, torna perceptível que, ao lado das críticas puramente elogiosas, geralmente incorporadas às edições da narrativa, a par dos artigos de jornais, restam a *A bagaceira* muitos discursos de disposições negativas, nos quais os raros apontamentos positivos são elementos isolados na

---

[13] A afirmação da possibilidade de uma reprodução direta da realidade é inadmissível, mesmo para obras realistas e/ou naturalistas, haja vista o caráter inventivo das produções literárias.

[14] Nestes parágrafos iniciais, abstemo-nos de denominar os críticos responsáveis pelas análises negativas ou positivas de *A bagaceira*, não apenas pela longa listagem que realizaríamos como e principalmente porque seus nomes serão mencionados ao longo do trabalho.

totalidade da obra e, em regra, servem como justificativa para sua presença dentre as "verdadeiras" produções literárias, escritos que superariam a tendência almeidiana ao regionalismo e ao Realismo, segundo os críticos, moldados no século XIX.

Surgem, então, os clichês: "romance da seca" (PROENÇA, M., 1978, p. 55; CASTELLO, 2004, p. 274) , "linguagem direta" (CANDIDO e CASTELLO, 1977, p. 227), "alta dose de pitoresco" (BOSI, 2002a, p. 395), "realismo primário" (LIMA, 1986, p. 339), personagens sem humanidade, personagens abissalmente divididos entre bons e maus etc., e, ao lado dos chavões, as abordagens sempre genéricas e pré-moduladas: o simples apontamento de *A bagaceira* como pertencente à segunda fase do Modernismo brasileiro, cuja característica maior seria a opção regionalista; sua simples caracterização como romance social de espacialidade nordestina e sua condição de fruto pouco qualitativo do entusiasmo estético de 22.

Se por uma perspectiva, ao observarmos as análises do romance almeidiano, parece-nos inaceitável a pouca dedicação dos críticos ao texto literário, por outro lado salta aos nossos olhos a incoerência dos avalistas ao manter, mesmo destacando sua imobilidade, *A bagaceira* como romance fundador da geração literária da década de 1930. Lendo conceituadas histórias da literatura brasileira, por exemplo *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, e *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio, percebemos o início de uma longa listagem de advertências sobre os problemas contidos naquele romance, algo capaz de encaminhar o leitor ao questionamento do próprio resgate daquele livro pelos historiadores, destacando a maior coerência de Nelson Werneck Sodré que, ao tratar do romance daquela geração, não o menciona. Paira no leitor a dúvida, alicerce da incoerência mencionada: Como seria possível um objeto sem qualidades literárias marcar a história da literatura?

Para abordar a fala de algumas historiografias literárias, comecemos por *História concisa da literatura brasileira*. De acordo com Alfredo Bosi, o romance em estudo aproxima-se do Naturalismo, o que lhe confere a impossibilidade de aproveitar, segundo ele, satisfatoriamente, "o encontro de uma retirante com o 'sinhozinho' bacharel, e a distância psicológica que extrema este do pai, o patriarca do engenho, que acaba por tomar-lhe a jovem" (BOSI, 2002a, p. 395). Trilhando o caminho do descontentamento, Bosi coloca *A bagaceira* em situação ainda mais depreciada do que a do próprio Naturalismo. Declara ser ela obra incapaz de alçar "o nível de expressividade que já fora conquistado pelos prosadores nordestinos que escreveram sob o signo [...]" (BOSI, 2002a, p. 395) daquela fase literária.

As palavras de Bosi revelam uma mecânica argumentativa, cujo cerne se opera na passagem dos elementos da realidade para a forma discursiva. De acordo com o autor, *A bagaceira*, ainda mais do que os romances do século XIX, se apropriava do real ora deformando de modo pictórico a realidade, ora tentando se fazer documento, despreocupando-se, portanto, em relação à questão estética. Bosi guarda em seus ditos argumentos semelhantes à crítica que verifica no romance de cunho regional um ponto de fuga da especificidade literária. *A bagaceira*, como o romance regional, demarcaria um obstáculo para o acesso do universal, pois não desenvolveria seu conteúdo através de uma linguagem própria da literatura, linguagem esta que manteria como parâmetro a escrita dos primeiros tempos modernistas.

Para Annatereza Fabris (1994) e para Francisco Foot Hardman, "boa parte da crítica, histórias culturais e literárias, produzidas (no Brasil) de vinte e dois para cá, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releram o passado cultural do País, enfim, com lentes do movimento de 22" (HARDMAN, 1992, p. 235). De acordo com os autores, a tendência exposta foi intensificada na década de quarenta quando herdeiros diretos da Semana de Arte Moderna formaram a crítica universitária da escola da USP, da qual, futuramente, participaria Alfredo Bosi. Para Fabris e Hardman, os críticos inspirados na escola da USP, em defesa da arte moderna, enveredaram pelo mesmo caminho propagandístico cunhado pelos idealizadores de vinte e dois, fator responsável pelo desprezo a obras esteticamente menos ousadas, como por exemplo *A bagaceira*.

É exatamente o desacordo sobre traços que não lembram o entusiasmo de vinte e dois que vemos emanar das próximas explanações de Bosi. Ele entende ser o enredo de *A bagaceira* formado de "alta dose de pitoresco" (BOSI, 2002a, p. 395) e da "enfatuação dos traços sentimentais" (BOSI, 2002a, p. 395), de maneira a concluir pelo impedimento da existência de "límpida e seca mimese [...]" (BOSI, 2002a, p. 395) na narrativa. Aparentemente, sua defesa mimética se apresenta como uma discordância sobre o modo de narrar um pouco mais tradicional e uma exigência de que a função da mimese seja reconduzida à sua condição mais frágil de cópia, no entanto, neste caso, "repetindo o caos da realidade pelo da ficção" (RICOEUR, 1995, p. 25), característica dos tempos modernos.

Talvez seja interessante a comparação dos julgamentos de Alfredo Bosi sobre *A bagaceira*, com suas avaliações sobre *Luzia-Homem*. Embora o romance de Domingos Olímpio exceda muito mais do que a narrativa almeidiana os aspectos românticos, o crítico o considera como "uma ingênua e bela história de uma retirante" (BOSI, 2002a, p. 195), palavras bem mais complacentes do que as dedicadas à narrativa de Almeida, pois na

última houvera destacado a pretensa existência de "enfatuação" sentimental. A complacência no tocante a *Luzia-Homem* parece mais uma vez decorrer da colocação do Modernismo como momento de ruptura, sugere advir da exigência de maiores experimentações linguísticas/literárias na produção de José Américo de Almeida. Crendo que características românticas não deveriam compor obras posteriores ao Modernismo de vinte e dois, Bosi aceita a presença do Romantismo em *Luzia-Homem*[15], porém rechaça seu comparecimento em uma produção de 1928. Neste ínterim, ignora também como nas obras de ícones da Semana de Arte Moderna, as heranças literárias eram ressignificadas. Estudando o Modernismo, José Aderaldo Castello já afiançara o aproveitamento romântico realizado desde os manifestos. Para o crítico, partindo da questão da linguagem até o debate da temática nacional[16], o Modernismo pode ser visto como "uma espécie de Neo-romantismo" (CASTELLO, 2004, p. 72), pois converte de maneira renovada as características do movimento oitocentista.

Especialmente sobre os enlaces amorosos e as protagonistas de Domingos Olímpio e *A bagaceira*, podemos notar diferenças. O triângulo sentimental entre Lúcio, Dagoberto, Pirunga e Soledade, por exemplo, traz à superfície o lado reverso do Romantismo. O enlace entre a sertaneja e o patrão comprova, conforme veremos ao longo do nosso trabalho, como a relação sentimental é sobreposta pelo domínio social do senhor sobre a garota. Ainda que Luzia e Soledade tenham destinos infelizes, apenas a primeira, aos moldes românticos, morre para não se entregar a seu algoz, mantendo a pureza virginal e conservando intocável sua índole. Luzia morre como a "divina [...] heroína" (OLÍMPIO, 1978, p. 147), Soledade, viúva, após longo tempo desaparecida, redivive sem conservar

> sequer aquele acento de beleza murcha da primeira aparição romântica. As olheiras funéreas alastravam-se como a máscara violácia de todo o rosto. Encrespava-se a pele enegrecida nas longas ossaturas. E trazia as faces tão encovadas que parecia ter três bocas. (ALMEIDA, 1978, p. 229).

Em *A bagaceira*, Soledade não aceita sua condição no mundo. A garota, estuprada pelo patrão, sem conseguir o casamento com Lúcio, repugnando a possibilidade de permanecer na pobreza, escolhe a união com seu carrasco. Mascarando um sentimento, fazendo escolhas, Soledade foge à apatia das heroínas românticas e também de Luzia. Concomitantemente, a personagem simboliza as rejeições ao mundo, ao próximo e a sua

---

[15] A narrativa *Luzia-Homem* foi publicada em 1903, trazendo elementos românticos e naturalistas.

[16] O nacionalismo e a questão linguística não são simplesmente transpostos do Romantismo para o Modernismo. O ufanismo caracterizador das abordagens românticas desaparece no Modernismo, assumindo um tom anárquico e desabusado.

condição miserável, características que Bosi verificaria presentes nos heróis de Graciliano Ramos (BOSI, 2002a, p. 402).

Também o repúdio de Bosi ao regionalismo pode ter colaborado com sua oposição a *A bagaceira*. Comprovam sua referida desafeição ao regional tanto as palavras pouco complacentes em relação à ligação entre o romance de Almeida e o espaço nordestino como a tentativa de afastar Graciliano Ramos, a quem considera o mais perfeito dos romancistas da geração de trinta, daquela corrente literária. Diz o crítico: "Daí parecer precária, se não falsa, a nota de regionalismo que se costuma dar a obras em tudo universais como *São Bernardo* e *Vidas secas*" (BOSI, 2002a, p. 402).

A crítica praticada por Bosi evidencia a percepção da literatura como trabalho técnico e, preferencialmente, revolucionário, o que a leva a recuar frente a textos um pouco mais conservadores e a faz se prestar ora à negação de aspectos regionalistas em Graciliano Ramos, ora à afirmação de poucas qualidades estéticas na narrativa paraibana. Seu parâmetro de literatura, moldado nas conquistas de 1922, percebe os trabalhos tecnicamente menos ousados como anacrônicos ao século XX, isto porque o caráter caótico da realidade exigiria maiores ousadias da forma literária que só então demonstraria a boa união entre linguagem e ideologia, afastando-se de discursos da pedagogia, da etnologia e, até mesmo, do folclore. Talvez, no último aspecto, seja conveniente notar a dialética presente, desde sempre, na busca identitária para a literatura que ao mesmo tempo almeja se afirmar por princípios aristotélicos de singularidade discursiva e pelo ponto de vista pragmático de Horácio.

Mais uma vez, a análise das conclusões de Bosi sobre os romances de Graciliano Ramos é intrigante. Sem poder afirmar a existência do abuso linguístico nas obras do autor, o crítico chega a admitir sua pouca familiaridade com a linguagem modernista dos primeiros anos do século XX, contudo as ressalvas que realiza durante a comparação das obras de Ramos com escritos do século XIX não deixam de elevar o "despojamento" (BOSI, 2002a, p. 404) do Modernismo literário brasileiro. Ainda sobre seus arremates, parece-nos estranho que o analista admita de bom grado o uso da linguagem coloquial em meio à "sintaxe clássica" em Graciliano Ramos, mas não julgue de maneira semelhante a mesma convivência em *A bagaceira*. Provavelmente se houvesse agido de modo distinto, também afirmaria na obra fundadora do romance de trinta a recusa ao chulo, ao piegas que percebe evidente em Graciliano Ramos.

Apesar de declarar a presença na obra paraibana de tratamento adequado da linguagem coloquial, traços impressionistas nas descrições e um tom reivindicatório apropriado, Alfredo Bosi conclui serem seus méritos menos intrínsecos do que extrínsecos,

devendo-se o seu sucesso momentâneo à sua harmonia com o ambiente proporcionado pelo Congresso Regionalista de 1926. Neste instante, pontos interessantes saltam aos olhos. As qualidades apontadas em *A bagaceira*, apesar de evidentemente intrínsecas, são justificadas por um parâmetro externo, cuja eficiência não alcança a propagada união entre forma e evento (BOSI, 1988), desapontado postulados do próprio Bosi.

O julgamento de Luciana Stegagno-Picchio, crítica italiana, também sugere o Modernismo como ocasião de ruptura. Embora guarde méritos para a literatura de trinta, escrita por Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, dentre outros, ao analisar *A bagaceira* a autora acredita na inexistência da superação do saudosismo romântico e na manutenção de um veio denunciativo do Realismo. De acordo com Stegagno-Picchio, o pecado de José Américo de Almeida foi, diferentemente de seus sucessores, ter permanecido preso ao sentimento telúrico e mantido um padrão estético precário. Padrão estético o qual condena usando como parâmetro os textos ligados à vida pública de José Américo de Almeida.

Chega a dirigir severas críticas ao trabalho do romancista: “Em literatura, Américo de Almeida não transpõe aqueles dotes de clareza e de elegância formal (o período curto, a sentença, o aforismo de ascendência ao mesmo tempo racionalista e modernista) que dignificavam a sua prosa política e oratória” (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 525). E não para por aí. Após considerar *A bagaceira* como obra não modernista, ela justifica: “não o é pelo estilo, moldado claramente no de Euclides da Cunha, na construção do período clássico, quintilianesco” (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526) e, continua, agora falando sobre as personagens e situações do livro de Almeida: “ [elas] se diluem num dramalhão em que não existem senhores e escravos [...], mas apenas bons e maus” (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526). Em ambos os casos, avaliações que não levam em conta a formatação da obra e se exigem a presença da ousadia modernista dos primeiros tempos.

Para concluir suas avaliações, Luciana Stegagno-Picchio acredita que a alusão à existência de *A bagaceira* só é justificável pela ânsia nordestina de um documento sobre si, nem ao menos o mérito de impulsionar reflexões sobre a sociedade oferta à obra, vendo-a, apenas, como protótipo das “verdadeiras” criações que viriam (eis a visão evolutiva da literatura!). Assim, a narrativa fundadora do romance de trinta valeria como

> “depósito” de temas, ou melhor, como formalização de oposições: “seca” e “fartura”; “sertanejo” e “senhor de engenho”; “senhor de engenho” [...] e “menino de engenho”; “casa-grande” e “senzala” que a feitura da narrativa nordestina desfrutaria mais tarde, em toda sua possibilidade [...]. (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526).

Se não é falho nosso senso crítico, o estudo de Luciana Stegagno-Picchio a respeito de *A bagaceira* também reflete um querer distanciar-se da cor local. Como Bosi, ela trata de relativizar o parentesco regional de autores consagrados como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, dizendo sobre o primeiro: "[...] machadiano na construção geométrica da narrativa e do período, na escolha do vocábulo, na rejeição do adjetivo qualitativo" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 531) e sobre o último: "um extraordinário *inventor* de linguagens, ele é também *inventor* de histórias paradigmáticas apresentadas em roupagem regionalista" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 605, grifo nosso). Tratando-os por esse viés, além de moldar seu julgamento na inventabilidade (lembrem a concepção de ruptura dada a 1922), no atrevimento da "construção geométrica", ela finaliza por ver na obra rosiana não o regionalismo, mas o que se pode entender por *"sense de place"*[17] ou, como já se classificou no Brasil, um hiper-regionalismo, cuja tendência maior seria a universalidade. Ora, a universalidade, vista como ultrapassagem do fotográfico em busca da simbologia que encaminha o local ao humano, não parece ausente em *A bagaceira*, da mesma forma que um trabalho linguístico, apesar de menos experimental do que o de Rosa e menos conciso do que de Ramos, também está posto na obra paraibana[18].

Como veremos ao longo deste trabalho, *A bagaceira* possui qualidades estéticas que de modo algum lhe permitem ser um mero "'depósito' de temas" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526). Logicamente suas temáticas foram resgatadas, mas isto ocorre em qualquer obra precursora, sem lhe servir de acusação de precariedade. É o caso de *Paulicéia desvairada*, constituída como um canto de magia à cidade de São Paulo (Eis a cor local!), ela traz assuntos que serão trabalhados durante todo o Modernismo, principalmente em sua primeira fase: a utopia da grandiosa metrópole, o amor pela cidade, a descrição de seus problemas, de seus espaços públicos, de seus jardins, de seu povo, enfim, de sua geografia física e humana, sem que por isso seja adjetivada negativamente como armazém para futuros escritos.

Igualmente intrigante é a percepção da próxima colocação feita por Luciana Stegagno-Picchio. Ela contradiz sua recusa a colocar dentre os modernistas *A bagaceira*, pois admite, mesmo ressaltando a falta de habilidade para tanto, a existência, no prefácio de tal

---

[17] O termo é utilizado em várias publicações sobre o regionalismo e, nos Estados Unidos, faz referência a escritores contemporâneos que buscaram uma distinção frente aos antigos regionalistas norte-americanos do *"local color"*.

[18] Gostaríamos de lembrar que, comparados com Guimarães Rosa, os autores da década de trinta (José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado) são todos menos experimentalistas, fator que nos levaria a questionar a condenação, por tal motivo, apenas do autor de *A bagaceira*. Sobre Lins do Rego, por exemplo, não obstante admita sua narração de moldes mais telúricos, torrenciais e caudalosos, Stegagno-Picchio o faz sem condenações (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 531).

romance, da linguagem elíptica e epigramática de Oswald Andrade, autor maior do Modernismo. Uma situação de contradição que parece ser agravada na frase final do estudo da autora quando ela afirma que o uso da "linguagem oral" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526), no livro de José Américo de Almeida, fora ponto "renegado por estilistas como Euclides da Cunha" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526). Não era ao romancista de *Os Sertões* que o romance paraibano tudo devia, mantendo a "construção do período clássico, quintilianesco" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526)?

A opção por uma crítica, cujo objetivo é caracterizar a literatura brasileira como "tradição estilística *autônoma* [...] *auto-suficiente*" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 21, grifo nosso), encaminha a autora a localizar o momento de consolidação do estilo nacional. Sua "convicção básica [...] de [...] procura e descrição de um *individual 'estilo brasileiro'*" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 21, grifo nosso), a leva à verificação de um instante de ultrapassagem de linguagens e estilos moldados em o que passa a ser tido como uma "pré-história" das letras brasileiras. Não é sem motivos, portanto, que o Modernismo passa a ser considerado momento no qual a estagnação literária, oriunda de séculos anteriores, é revertida[19].

Nesse contexto, o romance de Almeida estaria em desacordo com o século XX que, para Stegagno-Picchio, é iniciado no Brasil em 1922. Se correta a hipótese traçada, Luciana Stegagno-Picchio e Alfredo Bosi compartilham uma versão historiográfica passível de ser denominada: "marioandradiana"[20], pois seguem a mesma linha de análise de *O movimento modernista* de 1942 (ANDRADE, 1972b), produto de um dos maiores ícones da Semana de Arte Moderna. Trata-se de uma versão, segundo Marcello de Oliveira Pinto (2005), hegemônica, na qual determinadas nuances são dadas como sinônimas das características gerais da cultura brasileira. Corporificando a linearidade e colocando o princípio do século XX sob um olhar mitificador/romântico, os críticos costumam situar a obra em relação à época, tratar de sua relação com o tempo de ruptura - de início de nossa "verdadeira" vida cultural - e, por fim, chegar ao modo pelo qual a produção consegue ou não

[19] É intrigante que, ao localizar o Modernismo como ponto de partida para a "Nova" literatura, legitimamente brasileira, a percepção da autora seja de uma total renovação das letras nacionais, suprimindo-se o fato de a produção literária da época ser fruto de influências europeias e do passado literário brasileiro.

[20] Marcello de Oliveira Pinto, em tese defendida no final de 2005, utiliza o termo para se referir ao que considera a maior linhagem da historiografia literária de nosso País. Segundo o autor, os estudiosos das grandes universidades nacionais, em sua maioria contemporâneos aos ícones da Semana de Arte Moderna, ao resgatarem das críticas negativas sofridas os nomes dos participantes daquele evento de início de 1922, tiveram por base os princípios defendidos por Mário de Andrade sobre o movimento. Em seu trabalho, Oliveira Pinto propõe que a história literária brasileira ultrapasse o que considera uma visão saudosista e idealizadora dos feitos do Modernismo de princípios do século.

se livrar, adequadamente, de elementos passados. Seguindo metodologicamente tais passos, o eixo principal da discussão passa a ser o ajustamento ou desajustamento das narrativas ao tempo de modernização, às conquistas linguísticas da Semana de Arte Moderna.

Todavia, os obstáculos para a aceitação de uma obra distinta, em determinados pontos, das características de vinte e dois, não estão somente nos autores já mencionados. Wilson Martins concebe *A bagaceira* como paradoxal, estranha exatamente por distanciar-se dos integrantes da Semana de Arte Moderna (na abordagem do espaço não citadino e na linguagem) e optar pelo regionalismo nordestino[21]. Extremando sua crítica sobre a obra, chega a vê-la como "uma história dominada pelo pitoresco que é o aspecto epidérmico das pessoas e das coisas" (MARTINS, 1969a, p. 264).

Tendo em vista suas afirmações, a linearidade da literatura parece ressaltar-se e camuflar certo preconceito no tocante ao regionalismo. Atitude última que pode também ser resultante de uma complacência para com o repúdio inicial do Modernismo em relação ao regionalismo, este considerado manifestação passadista.

A atitude recriminatória de Martins a Lins do Rego também parece advir do(s) referido(s) posicionamento(s). O crítico considerava as produções de Rego documentos sociais com pouca ou nenhuma possibilidade de sobreviver às décadas futuras. Dizia ele: "Esses livros de tanto sucesso suportam dificilmente a releitura; relê-los será, forçosamente, reavaliá-los – e reavaliá-los será forçosamente, em nossos dias, tirar-lhes, e não acrescentar-lhes, valor" (MARTINS, 1969a, p.286). Apenas Graciliano Ramos foge à avaliação negativa de Wilson Martins, pois nos escritos do mesmo, o crítico vê a distância do regionalismo. Sobre Ramos ele declara: "[...] praticará até o fim um tipo de romance que poucas relações substanciais terá com a ficção nordestina." (MARTINS, 1969a, p. 286), sustentando em seguida: "[...] para tomar lugar num quadro literário que as [as obras] contrariava . Tudo se resolveu, afinal, pelo melhor, já que ele foi calorosa e sinceramente aplaudido pelo que não era" (MARTINS, 1969a, p. 286).

Crendo no engano de interpretação dos contemporâneos de Graciliano Ramos, Wilson Martins não nega as qualidades literárias do autor, mas acredita que todas elas advêm da distância do regionalismo e, não, como queriam os responsáveis por sua

[21] Embora ressalte distintições da produção almeidiana em relação aos princípios emanados da Semana de Arte Moderna, Martins contraditoriamente delega o sucesso estrondoso de *A bagaceira*, quando de sua publicação, ao Modernismo. Sobre a questão afirma: "[...] isso [o sucesso] só foi possível, exatamente como aconteceria mais tarde com *Casa Grande & Senzala* porque a atmosfera literária já estava condicionada pelo Modernismo [...]" (MARTINS, 1969a, p. 264).

glorificação, de ligações intrínsecas com o mundo nordestino[22], espaço, de acordo com ele, marcado por características retrógradas, apartado, tanto quanto sua literatura, do apreciável cosmopolistismo das grandes cidades e da cultura do século XX (MARTINS, 1969a, p. 264). Neste contexto, a exemplo das condenações de Lins do Rego e de Américo de Almeida, o julgamento de Martins em relação a Ramos, embora mais alicerçado no texto literário, não deixa de sofrer as consequências de sua repulsa ao regionalismo.

Logicamente, uma crítica (como a de Martins), levada por um posicionamento reprovativo daquilo que julga distinto ao cosmopolitismo de um movimento em seus primeiros anos, não faz uma análise a contento da trajetória literária brasileira. Se agisse de maneira diferente, Martins perceberia no próprio Modernismo um apego localista que inicialmente centrou-se nas glórias da "Grande" São Paulo, para, a partir de 1924, através do Movimento Tenentista, alterar seu foco de brasilidade.

A partir de vinte e quatro, a concepção modernista deixa de basear-se nos polos passadismo/modernização para pairar nas necessidades concomitantes do ser moderno e nacional. De acordo com Jardim Moraes (1978), a partir do designado segundo período da primeira fase modernista, ficam solidificadas as distinções entre as várias vertentes do movimento. Se, a princípio, a demanda de modernização da cultura brasileira atrelou variados modernistas no combate aos gêneros literários dados por ultrapassados, agora o problema era reconfigurado. A palavra de ordem passara a ser o conhecimento das peculiaridades do Brasil. Uma atitude, em seu conjunto, moldada pela questão da brasilidade, apesar das diferenças que dar-se-ão nas construções da apreensão da identidade nacional (MORAES, 1978).Um olhar pelas palavras de Oswald de Andrade aponta similaridades delas com a geração que incluria Graciliano Ramos, Lins do Rego, Raquel de Queiroz, dentre outros:

> Vigorosamente contra a importação de valores, a cultura acadêmica, o peso de uma história que não pertence ao Brasil, a carência de senso crítico, a visão distorcida que queria meter o brasileiro na forma do europeu, o desprezo pela existência de princípios morais e religiosos diversos, enfim, contra a "peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. (ANDRADE, 1995, p. 356).

Atentando-se às particularidades do Modernismo, verifica-se que *A bagaceira* não surge de maneira estranha a tudo que vinha sendo produzido. Afinal, como

[22] Graciliano Ramos, de acordo com os avaliadores, apresenta a realidade nordestina por meio da representação do sofrimento humano. Com uma linguagem sintética, o autor exploraria a condição social do Nordeste e de seu povo. Guardadas as devidas proporções, trabalhadas ao longo do presente estudo, *A bagaceira* não parece fugir aos preceitos referidos.

também esclarecem as palavras de Alcântara Machado, o Modernismo passara a manter várias faces perante a interminável conceituação da brasilidade:

> Antigamente era a frente única. Pancada nos inimigos. Agora é a discórdia. Pancada nos companheiros. A preocupação de saber quem é que está certo. Ou o que é mais gostoso: quem é que está errado. Crítica e mais crítica. E principalmente a preocupação (idiota como já me disse Paulo Prado) de querer saber quem é de fato brasileiro da gema. (MACHADO, 1927, p. 12).

No demais, Wilson Martins sobrepõe José Américo de Almeida à sua produção, concluindo ter ele contribuído para a cultura brasileira "pelo papel histórico que representou e pela influência, não direta nem literária, mas moral, de moral estética que veio a exercer" (MARTINS, 1969a, p. 265). É interessante salientar que, na afirmação de Martins, o papel do autor supera o da obra que produziu. *A bagaceira* ganha importância na história literária por questões morais e estéticas (os termos por si só são obscuros e o crítico não os define) de seu criador e não pelo que possa apresentar como qualidade literária. O único mérito fornecido por Wilson Martins ao romance de José Américo de Almeida é o de aguçar a luta por mudanças sociais, qualidade que não surge balizada na estrutura da obra, resultando do apego do crítico à personalidade do autor, identificado por ele como o político engajado em causas sociais nordestinas.

Defensor de que "em cada assunto ou para cada assunto, exista apenas um método possível, todos os outros não podendo trazer-lhe ao esclarecimento senão os dados de natureza subsidiária" (MARTINS, 1991, p. 252), a opção de Wilson Martins, em suas derradeiras palavras sobre *A bagaceira*, parece lançar raízes em uma

> concepção extraída de Taine, segundo a qual a literatura era um "produto" da vida social e, portanto, podia ser lida como "documento" que a revela. Ora, para esta viagem ao outro lado do texto, quanto mais abrangente o material mais completa e penetrante a visão. Sobretudo quando se concebe [...] que o texto interessa enquanto decorrência da personalidade do autor, e que esta, apesar de tudo quanto possa ter de singular, se explica pela sua "representatividade", isto é, pelo que exprime da sociedade. (CANDIDO, 2003, p. 109).

Em coautoria, Antonio Candido e José Aderaldo Castello dissertam sobre *A bagaceira*. Além do ponto comum da declaração de influência do Congresso Regionalista de 1926, trazem à discussão a presença da prosa elíptica de Oswald Andrade, aspecto aproveitado posteriormente (e neste trabalho já mencionado) por Luciana Stegagno-Picchio, citando superficialmente a influência do Modernismo de São Paulo. Lendo Candido e

Castello, temos a impressão de que, diferenciando-se de outras histórias literárias, *Presença da literatura brasileira – Modernismo* dará a devida importância à obra paraibana. Contudo, apesar de citarem o tratamento coerente entre o humano e o social; a renovação no uso da temática do Nordeste, para eles já muito explorada; o uso adequado do popular, de imagens cinematográficas, da luz e do colorido na linguagem, os avalistas verificam "uma visível intenção crítica e *panfletária* no romance, subordinada à tentativa de análise e demonstração, embora sumária, da condição em geral do nordestino e dos valores que regem sua vida" (CANDIDO; CASTELO, 1977, p. 233, grifo nosso).

Conquanto não aprofundem as proximidades entre *A bagaceira* e os modernistas, não desenvolvam as relações do romance com a temática nordestina ou, ainda, julguem existir na obra um objetivo panfletário, Candido e Castello possuem posição menos dura em relação ao objeto. Esta maior flexibilidade talvez advenha dos próprios temas trabalhados pelos críticos em suas trajetórias de estudos literários. Considerados antídotos aos excessos de estruturalismo e pós-estruturalismos de anos posteriores à década de setenta, ambos investigam temáticas muito ligadas ao debate social, impulsionado pela literatura, e ao regionalismo, ou seja, matérias com as quais *A bagaceira* também apresenta afinidades, a saber:

> o papel da literatura na construção da "nacionalidade", as questões sobre cópia e original, a dialética do cosmopolitismo brasileiro (mesmo que indiretamente), a existência de uma latino-americanidade e as definições de subdesenvolvimento. (PRYSTHON, 2002, p. 103).

Já em trabalho solo, *A literatura brasileira*, Castello vê o texto almeidiano como marco da literatura nordestina. Entende o prefácio "Antes que me falem" como representativo da linguagem elíptica de Oswald de Andrade, porém um momento no qual Américo de Almeida destaca características da "criação ficcional de ambientação nordestina" (CASTELLO, 2004, p. 270). Para o crítico, a obra confirma o prefácio.

Até tais apreciações, as palavras de Aderaldo Castello não são pautadas por nenhum julgamento explícito de valor, abrindo lacunas para que entendamos o romance almeidiano à maneira de uma construção arraigada em preconceitos estabelecidos no prefácio do romance (LEONEL, 1978) ou, tão somente, como um livro no qual "os pensamentos do romancista a respeito da função da literatura, das características desejáveis na obra de arte, da chamada psicologia do brasileiro e dos seus problemas socioeconômicos, da presença da

natureza na literatura nacional, da linguagem literária" (LEONEL, 1978, p. 12) são desenvolvidos.

Já adiante, o texto de Castello clarifica a convicção de que *A bagaceira* intenta, em um "movimento de saída-e-retorno" (CASTELLO, 2004, p. 272), estabelecer um panorama da vida entre duas regiões: o sertão e a zona açucareira. Discursando sobre a relação do romance e a representação espacial, o estudioso endossa o discurso sociológico e renega o tom documentário, daí sua conclusão:

> o narrador não chega a focalizar o engenho como propriedade rural em sua rotina diária, no dia a dia de uma moagem, ou do plantio ao corte da cana. Limita-se apenas a alusões aos procedimentos essenciais, para dar realce a cenas de valentia, brutalidade, violência e situações de sobrevivência miserável e de servilismo. (CASTELLO, 2004, p. 272).

Seu arremate traz à baila um vislumbre agradável em torno da temática marcada pela discussão do subdesenvolvimento e da miséria popular. Trata-se de uma visão positiva frente ao próprio assunto e ao tom de discussão dos debates travados nos anos trinta pela intelectualidade brasileira. A avaliação de Castello pode ser creditada a uma concepção dialética de literatura, segundo a qual o foco do estudioso deve estar na verificação de como o social influencia a obra e vice-versa. Sendo a palavra concebida, concomitantemente, como conteúdo e forma, o crítico vê com bons olhos materiais, a exemplo de *A bagaceira*, mais engajados e passa a encarar a cultura como um meio de superação do subdesenvolvimento e das barreiras entre os mundos popular e letrado.

Entretanto, salta de suas próximas colocações uma posição próxima aos equívocos repetidos pela crítica ao longo de décadas: a percepção do romance almeidiano como "representação de denúncia do sertão sujeito às inclemências da seca" (CASTELLO, 2004, p. 274). Afirmação, em nossa opinião, pouco afeita ao retrato dual – presente no romance e destacado linhas anteriores por Castello - entre a zona açucareira e o sertão. Parece indubitável que a natureza do sertão é apresentada em sua precariedade, em seu excesso de calor que desencadeia faltas e mortes, mas ela não é o eixo principal da narrativa. O romance objeto possui personagens retirantes de origem sertaneja, mas isto não o constitui como um romance da seca. Entendendo-o sob o prisma ressaltado por Castello e, certamente, oriundo do primeiro analista de *A bagaceira*: Tristão de Athayde, oblitera-se o próprio título do texto, como veremos mais adiante. Em *A bagaceira*, o eixo principal do enredo é deslocado para a delação do domínio social sofrido por parte significativa da população nordestina.

Mas havemos de salientar o mérito. Castello, apesar de compartilhar a visão que indica *A bagaceira* como “romance da seca” (PROENÇA, M., 1978, p. 55; CASTELLO, 2004, p. 274), envereda por um aspecto pouco lembrado dentre os críticos, pelo menos com o tom acolhedor utilizado por ele. O estudioso lembra o conceito de brasilidade de Américo de Almeida, ligado profundamente às raízes culturais brasileiras, tal qual ocorrera a Mário de Andrade. Mesmo que não tenha desenvolvido profundamente tal ponto, Castello traz ao debate uma consideração inquietante. Afinal, revela uma proximidade de José Américo de Almeida com um dos maiores idealizadores da Semana de Arte Moderna, fator não convergente às inúmeras ressalvas feitas pela crítica ao paraibano e suas ligações com o movimento paulista.

Como já mencionado, o movimento modernista foi marcado pela heterogeneidade e pelo debate intenso, principalmente após 1924, em torno da caracterização brasileira. A propósito, laivos destas discussões já vinham ocorrendo há muito e levaram até mesmo à fundação da *Revista do Brasil*, na primeira década dos anos novecentos. De lá até *A bagaceira*, o debate tornou-se cada vez mais vivo e os pressupostos sobre a brasilidade, revelados por Mário de Andrade, coincidiram em muito com o resultado do trabalho literário de José Américo de Almeida, injustificando-se o preconceito para com a construção paraibana. Vejamos o que o paulista diz sobre o tema do nacionalismo, no ano de 1925, em carta a Manuel Bandeira:

> Quanto ao Graça penso que ele já descobriu a mesma coisa que eu porque não me lembro de ter falado prá ele sobre essa de que só sendo brasileiro é que nos universalizaremos. Essa ideia é minha já faz tempo. Mas explicitamente já tenho dito isso em discussão epistolar com os mineiros e com os nortistas. Não sei se já disse prá você. Sei que o Inojosa de Pernambuco já publicou no *Jornal do Comércio* de lá uma carta minha em que eu falava sobre isso. Minha ideia exata é que só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos. (ANDRADE, 1979, p. 113).

Na carta andradiana, fica perceptível a pregação de uma produção simultaneamente artística e brasileira, algo também evidente, apesar do apego à questão regional, nas palavras de Almeida: “O regionalismo é o pé-de-fogo da literatura... Mas a dor é universal, porque é expressão da humanidade” (ALMEIDA, 1978, p. 118). São vocábulos seguidos pelo clamor de uma literatura brasileira menos “incipiente” (ALMEIDA, 1978, p. 118), uma produção capaz de trabalhar harmonicamente com o par local e universal. As contundentes palavras do escritor paraibano revelam um partilhar ideológico com

pressupostos já traçados nas vozes mais importantes do Modernismo. A pergunta então não cala: Por que o desprezo, o título de marco ultrapassado ao romance fundador da linhagem ficcional de trinta?

A resposta talvez esteja nas sabidas desconfianças de Mário de Andrade para com o regionalismo. Pensando-o como armadilha para a queda no exotismo, na linguagem de personagens submetidas "ao nível fônico, um aspecto quase teratológico, que contamina todo o discurso e situa o emissor como um ser à parte" (CANDIDO, 1972, p. 808), entendendo-o como possibilidade de constituir amarras de "artificialidade na língua e de alienação no plano de conhecimento do País" (CANDIDO, 1972, p. 807), Mário de Andrade costuma ressaltar o quanto o discurso regionalista pode servir a uma amostragem equivocada e pouco produtiva do que é o brasileiro:

> Regionalismo é mate aqui, borracha ali [...] pobreza sem humildade [...] caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco [...]. Regionalismo esse não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera-lhe estreitando por demais o campo de manifestação e, por isso, a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português. (ANDRADE, 1928, p. 10).

Provavelmente, foram os olhos de desconfiança de Mário de Andrade ao regionalismo os responsáveis por fazê-lo apontar algumas ressalvas ao livro almeidiano. Aliás, advertências pouco combinatórias com os entusiasmos inicial e final de sua sentença, ainda que as derradeiras palavras possam ser dirigidas diretamente ao autor. Sua fala, moldada pelo estranhamento ao regionalismo, não deve nos encaminhar a desacreditar *A bagaceira* sem antes analisá-la a fundo: "Acho de fato um *livro muito bom*, mas muito irregular. O assunto geral sobretudo tem um ar de coisa já sabida, já lida, que água bem o livro. Mas *esse paraibano é de força*" (ANDRADE, 1970, p. 27, grifo nosso).

Uma leitura consistente de *A bagaceira* possivelmente seguiria o conselho de José Aderaldo Castello. Ao abordar os narradores dos anos trinta, o crítico lembra que todas as obras deveriam ser analisadas levando em conta o como e o porquê ocorreu a plasmação literária, "[...] desde o enraizamento telúrico até a representação de valores e tradições [...] subordinados ou não a enquadramentos políticos" (CASTELLO, 2004, p. 353).

Se as suspeitas de Mário de Andrade aparentam explicar suas advertências sobre *A bagaceira*, não podemos ignorar o quanto suas palavras não demonstram coerência com os planos do próprio autor e com os rasgados elogios do mesmo a José Lins do Rego e a

Graciliano Ramos. Estudando o desenvolvimento do romance de trinta, Luis Bueno assegura que Mário de Andrade chegou a planejar um livro, o qual intitularia *Café*. Neste, tomaria "como tema a decadência de uma família a partir de 1928", realizando um feito "bem ao gosto do romance de trinta" (BUENO, 2006, p. 68). Para Bueno, a atitude de Mário de Andrade, em meio a ações similares de seus colegas da Semana, comprovam os novos rumos dados à literatura no interior da década de vinte. De acordo com ele, o romance planejado por Mário de Andrade lembraria *Cacau*, de Jorge Amado, pois seria uma narrativa capaz de articular seu enredo ao desenvolvimento de uma região dependente da monocultura.

Mais uma vez os elogios sem ressalvas, apenas aos sucessores de José Américo de Almeida, a exemplo da desconsideração de Mário de Andrade de seus próprios planos literários, somente podem ser aclarados quando pensamos na já aludida concepção marioandradina da história literária brasileira. De fato, uma obra, em pleno 1928, com traços impressionistas, compreendida como romance da seca e possuidora de uma linguagem mais contida, emerge de maneira incongruente na percepção do ícone da Semana de Arte Moderna, enquanto a linguagem mais seca de Graciliano Ramos, o aprofundamento psicológico das personagens de Lins, já no decorrer de trinta, parecem mais condizentes, a seu ver, com os pressupostos modernistas. Neste sentido, a dita irregularidade e o mencionado "ar de coisa já sabida"[23], ambos destacados por Andrade em *A bagaceira* são justificados pela sobreestima ofertada por ele ao Modernismo dos primeiros anos, ignorando-se as próprias características do movimento, depois de um primeiro período de euforia.

Outro crítico a desferir pesadas colocações ao romance almeidiano é Luiz Costa Lima. Enfático em suas afirmações, ele não compreende a recepção positiva ofertada a *A bagaceira* por Tristão de Athayde e, com frequência, durante sua exposição sobre o romance de José Américo de Almeida, distancia-se da análise mais apurada do texto para reiterar as conclusões corriqueiras em torno do romance.

Inicia dizendo que dissertará sobre "os ficcionistas que, na década de 1930, desenvolveram o regionalismo brasileiro à luz dos princípios estéticos postos em vigor pelo Modernismo" (LIMA, 1986, p. 337). Baliza, portanto, como pressupõe Afrânio Coutinho, seu estudo no campo estilístico, mais precisamente no período modernista que o último denomina a fase da recomposição (COUTINHO, 1960, p. 36). Aceitando o Modernismo como marco de uma nova literatura brasileira, as conclusões negativas de Lima frente ao romance de Almeida, por motivos já expostos, não poderiam ser outras.

---

[23] A expressão "ar de coisa já sabida" sugere ser *A bagaceira* a reprodução dos tradicionais romances do século XIX, cuja temática fora a seca do sertão.

Indicando inúmeros defeitos na obra paraibana, Luiz Costa Lima parece contradizer-se. Após afirmar que *A bagaceira* possui, em relação aos romances que a seguiram, "papel central no desenvolvimento da temática e da posição perante à realidade" (LIMA, 1986, p. 337), conclui ser sua importância "de ordem mais histórica do que estética" (LIMA, 1986, p. 337). É certo que a temática e o modo pelo qual as vozes romanescas se portam frente ao mundo são aspectos que formam a estrutura do romance (NUNES, 2006, p. 01), o que, portanto, não retira da obra em questão, apesar de todas as falhas que o crítico possa anotar, o mérito de ter renovado esteticamente o tema abordado e a maneira como o tratou. Até mesmo a definição que o organizador de *A literatura no Brasil*, faz do termo "estético" nos possibilita a inclusão dos dois itens mencionados: "Estético é o conjunto de artifícios literários com que o artista estrutura os fatos da experiência numa "forma" artística, seja ela um poema, uma sinfonia, um drama ou um romance" (COUTINHO, 1975a, p. 135).

Ao destacar a temática e a atitude frente ao mundo do "conjunto de artifícios literários" (COUTINHO, 1975a, p. 135), Luiz Costa Lima usa como parâmetro o movimento de vinte e dois e as obras posteriores à produção de José Américo de Almeida. O crítico mesmo admite que *A bagaceira* "abriu caminhos para outros" (LIMA, 1986, p. 337), mas parece diminuir tal papel por ter como forma cânones moldados em autores posteriores e anteriores ao romance em análise. É inegável que o próprio Afrânio Coutinho (1975b) - organizador da obra na qual está compilado o texto de Lima - prega a necessidade do que considera padrões reais, os cânones, para a fuga do julgamento inconsistente, baseado no gosto, mas daí a utilizar tais modelos como método de exclusão de uma obra sem a qual todos concordam não se "poderia conceber a trajetória de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Amando Fontes, Graciliano Ramos" (LIMA, 1986, p. 337) parece ser uma posição rigorosa ao extremo.

Entender que o romance seja capaz de documentar a sociedade, porém esta não seja "sua condição precípua, nem sua finalidade" (COUTINHO, 1960, p. 136)[24] é uma posição coerente da qual Luiz Costa Lima compartilha, contudo, usar posições pré-concebidas que obscurecem a visão das minúcias estéticas peculiares a cada romance parece não ser o melhor caminho. Além disso, o desprezo do crítico em relação à narrativa torna questionável a própria presença dela em seu estudo, pois é sabido que a historiografia literária moderna, especialmente a de Afrânio Coutinho, não objetiva exposições sobre objetos historiográficos e

[24] Antonio Candido chega a afirmar ser extremamente evidente e repetida a ideia de que a literatura, sendo um discurso de características peculiares, não deixa de "exprim[ir] a sociedade" (CANDIDO, 1945, p. 19) e/ou permanecer ligada a determinada concepção ético-moral sobre o mundo.

sim estéticos. É intrigante que se afirme uma obra sem qualidades literárias como marco da história da literatura.

É estranho que uma produção "cujo título responde por um livro, sem dúvida fundamental na história da literatura brasileira pela viragem que com ele começa a se verificar no romance regionalista" (LIMA, 1986, p. 338) seja apenas marco histórico de nenhuma importância estética. O regionalismo "por definição é cheio de realidade documental" (CANDIDO, 1972, p. 806), mas isto não o faz deixar de ser literatura. Um livro com capacidade para responder por transformações no veio regionalista da literatura brasileira, por mais falhas que possa apresentar, contém qualidades e diferenciais estéticos que o fizeram cativar espaço nas historiografias literárias. O tema e sua modulação, o tratamento linguístico regional, formal e lexicamente falando; o uso regional de metáforas; a presença impressionista, expressionista e cinematográfica: a simbologia; a dualidade interpretativa dada de maneira intencional e o desfecho aberto constituem parte das características que o crítico Costa Lima não abordou, vendo-as presentes somente em produções posteriores de José Lins do Rego e Graciliano Ramos.

Sobre Rego e Ramos, cabe notar como Luiz Costa Lima percebe qualidades que o obrigam a afastá-los da alcunha "regionalista". Compartilhando com Mário de Andrade, Stegagno-Picchio, Alfredo Bosi, dentre outros, restrições ao regionalismo[25], Luiz Costa Lima, ao elogiar qualidades em Ramos e em Rego, cuida de diluir o termo supracitado, afirmando o quanto os autores alargavam a região, na qual ambientavam seus enredos, e, consequentemente, a literatura produzida: "O escritor penetra pelo interior e amplia-se com o Nordeste [...]"[26] (LIMA, 1986, p. 341).

Antes de sociológica a literatura é produto artístico, é a arte da palavra, cujo intuito é despertar o prazer estético no leitor. Literatura é a mistura de várias tendências de matérias primas[27], porém, ao passarem pelo crivo do autor, elas são transformadas em material poético. Quando classifica a obra objeto apenas como marco historiográfico ou documento, Lima não apenas desconsidera as já citadas características estéticas de *A bagaceira*, como também parece colocar a historiografia literária e a critica em patamares equidistantes. Trabalha de maneira a nos dar a impressão de que, para as histórias literárias, a questão valorativa seria menos importante, pois algumas obras poderiam ser tratadas na história, porém jamais poderiam ser foco da crítica.

---

[25] Talvez por suas ligações com produções do século XIX.

[26] No original, as palavras de Costa Lima abordam José Lins do Rego.

[27] Sobre a literatura nacional Afrânio Coutinho assevera: "[...] é brasileira porque exprime a experiência brasileira, porque testemunha o homem brasileiro de todos os tempos" (COUTINHO, 1960, p. 20).

Nova marca do desprezo do colaborador para com a obra almeidiana é a declaração estupefata deste frente às considerações de Tristão de Athayde a respeito de *A bagaceira*. Segundo ele, para entender o entusiasmo do autor de *Uma revelação* sobre o romance seria preciso recorrer à reconstituição dos fatos históricos que marcaram o período de construção de ambos os textos: crítico, de Almeida, e literário, de Alceu Amoroso Lima.

Primeiramente, podemos salientar que esta necessidade é comum. Como se sabe, a crítica, bem como a própria literatura, é fruto de seu tempo e das ideologias que a regem (BARTHES, 2003). O entendimento do momento de produção auxilia a compreensão dos posicionamentos tomados, não sendo precisão, apenas, de instantes nos quais se discorda das afirmações feitas. O tom contestatório de *A bagaceira* não pode ser tomado como ponto para a exorcização da obra, ou melhor, como prova de uma transposição direta da realidade para a literatura. Aquilo que é externo e retratado na narrativa é "aspecto pobre, circunstancial e perecível. O que lhe garante a perenidade é a manipulação [...] da simbologia, recurso estético para formular sua visão (artística) da vida e do destino humanos" (COUTINHO, 1960, p. 137). Não se trata de concordar com Tristão de Athayde e/ou com José Américo de Almeida, nem de tomá-los somente como frutos descontentes da e com a "República Velha, apoiada nos tradicionais setores de proprietários de terras" (LIMA, 1986, p. 338), mas de, também, examinar suas afirmações como resultantes de seus critérios críticos e/ou literários.

Em segundo lugar, em relação ao texto crítico, Luiz Costa Lima poderia ter recordado que Tristão de Athayde era um crítico que, apesar dos inúmeros acertos avaliativos de sua carreira, possuía certo grau de impressionismo em seu trabalho analítico, fator capaz de explicar suas colocações entusiásticas sobre o livro que acabara de ler. O próprio Afrânio Coutinho, comentando sobre o único impressionista que admirava, destacara seu método. Segundo ele, Athayde após fazer a submissão da obra, dissecava-a, findando por recompô-la através da impressão. Assim, destaca Coutinho, por muitas vezes as análises redundavam em um arrebatamento considerado, por alguns, exacerbado (COUTINHO, 1975a, p. 155).

Continuando seu estudo, Luiz Costa Lima busca as influências de Américo de Almeida, realçando as presenças da obra social do autor, *A Paraíba e seus problemas*, e de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Ao focar as influências sofridas por Américo de Almeida, Lima, de maneira alguma, recai nas descrições bibliográficas ou biográficas. Ele envereda pelas proximidades entre o livro que analisa e as obras influenciadoras do mesmo, no entanto, é interessante perceber que ao tentar proximidades e distanciamentos estéticos entre as três narrativas, foca-se na temática e no modo de tratamento do tema, contrariando a exclusão de ambos os pontos como artifícios estéticos, algo que fizera no início do artigo.

Em sua análise, Lima considera que José Américo de Almeida tomou, por temática a vida de mazelas no Nordeste brasileiro, como ocorrera nos dois outros textos mencionados. Para ele, o autor de *A bagaceira*, adotou "o que havia de arrevesado na [...] construção" (LIMA, 1986, p. 339) euclideana, bem como "trechos d' *A bagaceira* parec[eria]m transpostos de [...] *A Paraíba e seus problemas*" (LIMA, 1986, p. 339). Do mesmo modo que ignora as inovações do romance almeidiano também não se aprofunda nas discussões. Passa-lhe desapercebido, por exemplo, a possibilidade de distinção entre os sertanejos de Euclides da Cunha e os sertanejos de José Américo de Almeida: os primeiros destruídos por um poder central, possuem como aliado o clima desértico; os segundos, tendo leis e sentimentos de honra e liberdade incompatíveis com o brejo e os brejeiros, paulatinamente são esmagados pela estrutura social do engenho.

A conclusão de Lima a respeito das comparações não é aprofundada esteticamente, é simples e direta: o mau aproveitamento de Euclides da Cunha e do próprio livro anterior de Almeida "tem a ver com a falha central do novelista, qual seja a sua incapacidade de ultrapassar o realismo primário" (LIMA, 1986, p. 339). Apesar da referência estética, não explica como ocorrem as similaridades e/ou as disparidades entre os escritos, é mais uma constatação do que um verdadeiro processo crítico, isto é, um processo no qual a reação pessoal à obra é seguida por uma exaustiva análise racional da mesma, na qual há a comparação com a tradição, para só depois ser alcançado o juízo final.

De fato, após concluir sobre as relações entre *A bagaceira* e as outras obras aludidas, Luiz Costa Lima passa a apontar alguns aspectos, segundo ele, artisticamente falhos na obra: a fala das personagens e a presença romântica, mas, novamente, não o faz com afinco. Segundo suas considerações, as falas presentes no romance são marcadas por um "falseamento" (LIMA, 1986, p. 340) cuja característica maior seria o "desajuste" (LIMA, 1986, p. 340) entre "a realidade visada e a linguagem com que se exprimem ora o autor e ora as personagens" (LIMA, 1986, p. 340). Apesar das poucas explicações fornecidas sobre o assunto, renegando o estabelecimento do sentido exato dos termos, pode-se concluir (através das citações realizadas do texto literário) que faz referência aos diálogos apresentados durante as cenas que retratam as relações amorosas de Lúcio – Soledade – Dagoberto. Em sua opinião, tais apresentações contrastam com o objetivo de denúncia do romance.

Resta-nos, então, pensar sobre a obra. Certamente, a cena lembrada por Costa Lima não apresenta o mesmo tom de alguns outros momentos da narrativa. Contudo, isoladamente, a presente característica não depõe contra *A bagaceira*, pois simplesmente demonstra a adequação de sua modulagem ao ambiente de sedução daquele instante do

enredo, bem como revela a presença de resquícios românticos na produção, embora estes sejam revertidos com o desfecho do enlace amoroso.

Sobre a presença romântica, Costa Lima atribui a ela a suposta divisão das personagens de *A bagaceira* entre boas e más (LIMA, 1986, p. 340). Talvez se tivesse analisado com maior dedicação a construção das personagens, teria notado que individualmente elas apresentam traços positivos e negativos, inexistindo qualquer maniqueísmo.

No tocante à personagem Lúcio, Luiz Costa Lima a vê como a mais marcada pelo falseamento, produto da "dificuldade em o escritor brasileiro captar a figura do intelectual como personagem" (LIMA, 1986, p. 340). Sua colocação parece indicar que as personagens devem estar intricadas com a realidade ou mesmo com a transposição direta das reações e sentimentos humanos, quando, na verdade, a literatura objetiva a representação artística, a demonstração do interior humano em sua autenticidade livre de rígidos modelos externos. Ao entender Lúcio como personagem distante da realidade do intelectual brasileiro, Lima contradiz suas próprias afirmações anteriores, pois houvera afirmado persistir na narrativa o "realismo primário" (LIMA, 1986, p. 339).

Dissertando sobre a trajetória do romance de trinta no Brasil, Luis Bueno também não poupa críticas àquele que denomina romance pioneiro (BUENO, 2006) da geração trintena. Aos moldes do realizado por outros autores, desenvolve suas opiniões a partir da exposição de inúmeros defeitos em *A bagaceira*. Indicando-a como obra de pouca qualidade estética e muito próxima às piores produções da fase naturalista, o crítico julga a linguagem como um "monstrengo", "descrição palavrosa e pitoresca" (BUENO, 2006, p. 94). Acredita existir no livro a poetização da pobreza. Crê serem as personagens, pobres e retirantes, representações sem aprofundamento psicológico, figuras expostas em bloco e descritas, à semelhança do século XIX, com traços que "são mais ou menos os mesmos que encontramos nos romances da seca [...] até mesmo no tom, em que se nota a reincidência no vício da terminologia científica" (BUENO, 2006, p. 88).

Destacando tamanhas ausências qualitativas, a conclusão de Bueno não poderia ser diferente. Para ele, *A bagaceira* apenas se fez pioneira oficial da geração de trinta por ter obtido palavras entusiasmadas de um dos mais famosos críticos da época de sua publicação, Tristão de Athayde:

> É claro que, se não tivesse encontrado a receptividade entusiasmada de um crítico de grande prestígio, que preferiu enxergar tudo como solução, e não como problematização, o livro não seria objeto de tanta discussão [...]. Nem por isso o romance de 30 seria diferente do que foi. (BUENO, 2006, p. 97).

Explicando o entusiasmo do crítico pela fragilidade de sua análise e pelo afã de ver renascida a literatura produzida no Nordeste[28], especialmente uma literatura nordestina que trouxesse à baila a problemática social, o crítico chega à seguinte conclusão:

> [...] o leitor de hoje, depois de ter tomado contato com o que veio depois, nas obras de Rachel de Queiroz, de José Lins do Rego e principalmente de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, que equacionaram o problema de maneira a criar uma nova linguagem literária para a ficção brasileira, achará descabida a importância que o livro acabou ganhando para a história literária. (BUENO, 2006, p. 97).

A exemplo de outros críticos, já mencionados no presente estudo, Bueno vê o desenvolvimento do romance brasileiro de trinta assinalado pela ascendência da qualidade estética, cujas bases estariam no distanciamento cada vez maior de discursos não-literários e da produção realista-naturalista. Segundo ele, o romance de trinta, acostumado ao tratamento da realidade social, nacional alcançará seu auge com Graciliano Ramos, escritor que enveredará pela psicologia das personagens e pela concisão da escrita. Mais uma vez, a visão evolutiva da literatura, a busca da linguagem marcada pelas conquistas da Semana de Arte Moderna e o afastamento do Realismo são os pontos de apoio da alocução, agora de Luis Bueno.

Aparentemente com o objetivo maior de elevar as produções de Ramos, Bueno diminui ou ignora as características dos romances antecessores. No caso de *A bagaceira*, abandona totalmente a possibilidade de encontrar no romance, em maior ou em menor grau, vestígios estéticos que caracterizariam as obras do autor de *Vidas seca*s, assentando Graciliano Ramos no auge de toda a literatura engajada da década de trinta:

---

[28] Bueno reforça a pretensa ausência de qualidade literária de *A bagaceira* contrapondo o entusiasmo de Athayde com as palavras ácidas de Grieco sobre o romance. De acordo com o crítico, até mesmo um avaliador pouco rigoroso como o último notara a fragilidade estética da produção de Almeida e, portanto, o entusiasmo de Alceu Amoroso Lima somente poderia ser explicável pela necessidade de se ver renascer o romance nordestino. José Américo de Almeida, questionado sobre a diferença entre as avaliações de Grieco e Amoroso Lima, recorre à inimizade entre os críticos. De acordo com o romancista, Grieco recebera das mãos de um amigo em comum um exemplar autografado de *A bagaceira*, mas, inquerido a avaliá-lo imediatamente, teria se recusado, argumentando que esperaria a opinião de Athayde para contrariá-la (CAMARGO; FLASKMAN; RAPOSO, 1984).

> Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores, ninguém conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de conservar o outro como o outro, com toda a sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa [análise] interessa, interessar-se por ele. (BUENO, 2006, p. 664).

Para Bueno, a narrativa de Américo de Almeida possuiria como única virtude o fato de ter abordado a "exploração do trabalhador rural no Nordeste" (ALMEIDA, 1978, p. 91), serviria aos sucessores simplesmente como inspiração para o desenvolvimento de enredos que contestassem as injustiças sociais e econômicas. Nesta conjuntura, continua o crítico, seu papel precursor somente ocorreria porque a crítica ignoraria a existência de romances anteriores, os quais desenvolveriam histórias de mesma estirpe e, muitas vezes, de acordo com ele, de maior qualidade estética.

Como veremos ao longo do presente trabalho, ainda que admitamos a existência de romances anteriores a *A bagaceira*, nos quais sejam desenvolvidos enredos sociais contestatórios, parece pouco viável não creditarmos à produção almeidana mais do que a abordagem da exploração de trabalhadores nordestinos. De novo o julgamento da crítica sugere o não entendimento das simbologias, da linguagem, das personagens e de toda a estrutura do romance objeto desta pesquisa.

José Maurício Gomes de Almeida, responsável por reconstituir a história do romance regionalista no Brasil, também não apresenta análises aprofundadas sobre a produção de Almeida. No pequeno trecho dedicado à narrativa paraibana (o que já é admirável por tratar-se do romance iniciador da nova tradição regionalista do romance brasileiro), o título: "*A bagaceira*: marco de transição" (ALMEIDA, 1999, p. 209), já sugere suas concepções a respeito do objeto. Para ele, o valor concedido ao romance não pousa sobre suas qualidades como obra de arte, a produção só é válida porque "fornecerá matéria à parte mais substancial e expressiva da obra do autor de *Fogo morto*" (ALMEIDA, 1999, p. 209), em um retrato crítico da "sociedade agrária patriarcal" (ALMEIDA, 1999, p. 209). Assim, podemos inferir: se Lins do Rego não escrevesse, *A bagaceira* nunca seria lembrada.

Sua consideração é oposta também às próximas observações do autor. Nelas, Gomes de Almeida admite estarem na narrativa almeidiana aspectos realistas, como o uso amplo do léxico regional; aspectos parnasianos, presentes em sua linguagem e aspectos da segunda fase modernista, no tratamento social da temática, deixando-nos a posssibilidade de questionar: Como uma obra marcada por diversas características da cultura literária brasileira

não possui méritos por si, tendo como papel único ser fonte temática para o(s) futuro(s) escritor(es)?

A leitura de Almeida, a exemplo da realizada por Luis Bueno, está fundada em uma formatação linear da história literária brasileira, pois há a preocupação em revelar a trajetória qualitativamente ascendente da literatura brasileira. Sua proposta, ao reconstituir a história do regionalismo nacional, pressupõe uma evolução do gênero ou, em suas palavras, o "seu evoluir desde o Romantismo até a geração de trinta" (ALMEIDA, 1999, p. 313). Para ele, os indícios de uma tendência regionalista foram dados pelo indianismo e o sertanismo românticos, depois encaminhados pelo regionalismo, muitas vezes pitoresco e naturalista, do Realismo, o qual, por sua vez, originaria, em comunhão com as conquistas de vinte e dois, as belas construções dos cânones de trinta.

Dentro desse contexto, *A bagaceira* não se encaixa nos estilos pré-concebidos e "purificados" de e para cada época. De acordo com Gomes de Almeida, o caráter híbrido do romance o faz retomada do Realismo do século XIX e se torna obstáculo para que a obra "possa alcançar realização plena" (ALMEIDA, 1999, p. 212). "Realização" (ALMEIDA, 1999, p. 212) cuja plenitude encontra-se nos ditos grandes autores de trinta. Sua concepção em torno de tais nomes: José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos, é a de alcance do amadurecimento definido pela união exemplar entre os projetos estético e ideológicos, respectivamente delegados às fases de vinte e dois e trinta do Modernismo (LAFETÁ, 2000). Por tal premissa, percebe-se, como José Maurício Gomes partilha com Bosi, Stegagno-Picchio, Bueno, Costa Lima e outros a percepção do Modernismo como parâmetro de análise para obras escritas após 1922.

É inevitável a comparação entre sua conclusão sobre o romance regionalista brasileiro e as palavras cedidas à construção almeidiana. Ao final de seu livro, acertadamente (apesar do tom evolutivo que dá às suas pregações), o crítico afirma a impossibilidade de uma conceituação final e única do romance regionalista nacional. De acordo com ele, cada momento revelaria seu próprio conceito baseado na estética e no homem de cada época. Trata-se de uma consideração, a nosso ver, esvaída em sua fala sobre *A bagaceira*. Seu negativismo perante a obra não parece amparado pela mutabilidade apregoada acerca de sua conceituação de regional, pois se assim fosse, o autor poderia ter aceitado o caráter híbrido do romance, haja vista ser ele constituído em um instante de transição histórica e literária.

Há de se considerar, no entanto, que Maurício de Almeida não é afetado pelo preconceito em relação ao regionalismo, como ocorrera com vários dos primeiros modernistas e com diversos críticos já abordados em nosso estudo. Como já indicamos, a

posição de Gomes de Almeida dá-se por uma percepção baseada em um processo evolutivo do regionalismo. Aliás, não deve ser por outra causa que o crítico vê em José Américo de Almeida uma "tendência conservadora" (ALMEIDA, 1999, p. 210), a qual justifica biograficamente, deixando de apegar-se à arte literária em questão para dar ênfase a aspectos exteriores. Em sua opinião, a explicação para o conservadorismo da obra estaria em seu autor pertencer a "uma geração mais velha que teve sua formação intelectual no início do século, em ambiente ainda fortemente marcado pelo cientificismo positivista e, no plano artístico, pelo Naturalismo e pelo Parnasianismo" (ALMEIDA, 1999, p. 211).

Ao falar de *A bagaceira*, como outros já fizeram, Gomes recai no biografismo de seu autor, contrariando a metodologia que utilizara ao analisar obras desde o Romantismo. Um olhar atento e comparativo, sobre o romance de Américo de Almeida e a trajetória do regionalismo, localizaria na produção paraibana características descobertas por Maurício Gomes em vários escritos literários, percebendo os claros laços estéticos da narrativa fundadora de trinta também com a história moderna da literatura brasileira. Desde a ambientação, passando pela construção das personagens, até o vínculo de contestação social, tudo poderia ser analisado, vinculando-se a produção de Almeida às características de diversas obras nacionais, inclusive pertencentes ao Modernismo canônico, como faremos ao longo do desenvolvimento de nosso estudo.

Já Adonias Filho, em sua obra sobre o romance de trinta, inicia fazendo uma explanação geral de seu objeto título. Nele, verifica a muito citada importância documental, lembra sua capacidade de unir brasilidade e ficção. Uma ligação, segundo ele, oriunda de contos e autos populares marcados pela oralidade.

Em uma primeira visão, o crítico parece conceber a literatura como expressão cultural, ou seja, como meio de expressão de povos e culturas de um certo momento histórico, o que assim considerado poderia compor ponto de acerto. Porém, no decorrer da leitura de seu texto, a prioridade ofertada elogiosamente ao que chama de caráter documental do romance brasileiro e, com mais afinco, do romance de trinta, impõe à crítica de Adonias Filho uma visão folclorista frente a construções arraigadas na cultura popular e sobre este próprio tipo de cultura. Como um folclorista, o autor entende que, quando a cultura popular é utilizada pela literatura, oferece-se a "possibilidade de apreendê-la e conservá-la configurando o mundo brasileiro" (ADONIAS FILHO, 1969, p. 16). Para o crítico em questão, trinta registraria as estruturas de pensamento e comportamento do indivíduo nacional e, na busca de retratar a condição heterogênea da brasilidade, chegaria ao registro do folclore.

A defesa da tentativa de compreender a voz do outro por meio de formas fixas (documentadas) encaminha Adonias Filho para o desdém do envolvimento do indivíduo "portador" da cultura popular com o cotidiano, acabando por "[...] desconsiderar que um registro não corresponde à manifestação em si, mas traz um ponto de vista sobre ela" (FERNANDES, 2003, p. 46). Além disto, sua preocupação com a documentação da realidade distorce a função literária. As obras deixam de ser entendidas como construções artísticas para serem tomadas como meios de arquivamento da expressão cultural de certas regiões.

Especificamente sobre *A bagaceira*, afirma não haver a possibilidade de questionar "sua interferência sobre a moderna ficção brasileira" (ADONIAS FILHO, 1969, p. 21). Todavia, sua marca maior não estaria em ser original, pois Franklin Távora já abordara a mesma temática[29]. Seu caráter distintivo permaneceria "no encontro de *A bagaceira* com: a) o complexo cultural brasileiro e b) o complexo social nordestino" (ADONIAS FILHO, 1969, p. 21). Ao primeiro liga o caráter passadista que faz do romance fonte temática para romancistas vindouros, ao segundo relaciona a problemática da seca, em seu "universo físico, geográfico e áspero, povoado de criaturas que são figuras de carne e sangue" (ADONIAS FILHO, 1969, p. 27). Deste modo, naquilo que pondera como diferencial de *A bagaceira* nada há de novo em relação às colocações de críticos outrora aludidos. Sua percepção distinta relaciona-se à humanidade das personagens, pensamento que o conduz à conclusão: "importava não era o problema da seca, mas em sua extensão dramática, os problemas dela resultantes" (ADONIAS FILHO, 1969, p. 27).

Embora, em nossa opinião, peque ao considerar *A bagaceira* como romance da seca, esteja equivocado ao ofertar o romance de trinta a função de registro da cultura popular, Adonias filho transpõe a colocação corrente da crítica sobre as personagens almeidianas, alicerçando a possibilidade de que aproximemos as mesmas de figuras ficctícias de autores consagrados da geração fundada por Almeida. A modelo de *Vidas secas*, as personagens do romance objeto revelam "[...] a face angulosa da opressão e da dor" (BOSI, 2002a, p. 402), característica admitida por todos os críticos em romances canônicos da história literária nacional.

O primeiro estudo realmente preocupado com a narrativa almeidiana como produto artístico, leitura primeira em que, em parte, se abandonam as visões impressionistas de Tristão de Athayde e Agripino Grieco, os quais já haviam, respectivamente, considerado o

[29] Em nossa opinião, as temáticas de Távora e de Almeida são díspares. O primeiro centra suas atenções na seca, demonstrando como a miséria ocasionada por ela acarreta a violência na região. Por sua vez, *A bagaceira* desenvolve seu enredo a partir da representação do domínio sofrido pelos mais pobres na região dos engenhos de açúcar nordestinos.

livro como “uma revelação” e “simples bagaceira”, data de 1967. Somente trinta e nove anos após a publicação do romance, surge o estudo de Manuel Cavalcanti Proença, pioneiro na avaliação mais detida da temática, dos símbolos, das personagens, dos mitos, da linguagem, do estilo, da tragicidade, do regionalismo, da ideologia de *A bagaceira*[30]. Seu estudo, feito nos mesmos moldes do famoso *Roteiro de Macunaíma* (1987), lançado em 1955, demonstra um passo decisivo no entendimento do livro em questão.

Proença aparenta afeição por comentários minuciosos da obra. Com a ânsia de encontrar na produção de Almeida uma essência tipicamente nacional[31], centra-se, como fariam os formalistas, na análise de termos e figuras, julgando, a cada caso, sua similaridade com características da cultura popular e/ou seu distanciamento em relação a estilos estrangeiros, bem como passadistas.

Pelas aludidas peculiaridades, o texto de Manuel Proença remete-nos a toda uma tradição de estudos nacionais, presentes, inclusive, em nossas universidades. Segundo Dagmar Manieri, a USP, por exemplo, incentivou, desde sua fundação, pesquisas sobre as questões nacionais. Por comungar dos ideais da França pós-1789, ou seja, “[...] a formação de uma nação no interior do processo capitalista [...]” (MANIERI, 2004, p. 70), a Universidade de São Paulo teria já no discurso de sua inauguração, no ano de 1935, esclarecido suas pretensões. Na ocasião, Antonio de Almeida Prado comentara sobre o Brasil: “[...] tudo está por estudar: a nossa patologia, a nossa flora, a nossa fauna, as nossas selvas, os nossos rios, o nosso solo, a nossa história, a nossa gente” (PRADO, 1935, [n.p.]) e, indo além, asseverara a necessidade de que estudos acadêmicos amparassem a constituição do “instinto comum de brasilidade” (PRADO, 1935, [n.p.]) [32].

Parece perceptível que, na década de sessenta, o ideal de afirmação cultural brasileira continua vivo, sendo transparente nas palavras de Manuel Cavalcanti Proença sobre *A bagaceira*. A literatura é entendida como expressão estética da cultura nacional e é estudada

---

[30] Analisando os referidos pontos em *A bagaceira*, Proença, que já anunciara sua crença em relação às proximidades entre *Os sertões* e o romance de José Américo de Almeida, parece percorrer os elementos, em sua opinião, coincidentes nas duas produções.

[31] Ao perscrutar a essência nacional, Proença aproxima-se de Silvio Romero que, de acordo com Renato Ortiz, inaugurou “[...] toda uma corrente de pensamento que buscava entender a questão da identidade nacional na sua alteridade com o exterior” (ORTIZ, 2001, p. 182).

[32] Segundo Júlio de Mesquita Filho, a USP nasce da necessidade de se instalar “na alma coletiva a mística nacional” (MESQUITA FILHO, 1969, p. 166). Ela criará “um traço de união, uma comunidade no espírito, nos métodos e no sentimento” (MESQUITA FILHO, 1969, p. 176), sendo ponto de “convergência a diferentes mentalidades, tendências ou correntes de opinião, nas quais se venham a cristalizar, através da unidade de formação de espírito, os princípios e ideais da vida nacional” (MESQUITA FILHO, 1969, p. 177).

como produto do afã, presente em seus autores, do ser brasileiro[33]. Produto estético e nacional, a literatura não é tratada como documento, mas compreendida como forma específica de construção e reconstrução da identidade brasileira.

Não obstante prime mais pela quantidade de abordagens do que pela profundidade delas, não há como negar o mérito das análises de Proença, o que também não o isenta de apresentar um estudo passível de revisão em algumas afirmações. É o caso da asseveração: "romance da seca, natural que o verde se valorize" (PROENÇA, M., 1978, p. 55). Apenas de maneira genérica podemos ratificar a afirmação. Um olhar mais detido sobre a questão cromática na obra verificará que as descrições nas quais predominam o verde não dizem respeito à paisagem do sertão. Na verdade, a "verdura perene" (ALMEIDA, 1978, p. 226), o "oásis de graças e de fartura" (ALMEIDA, 1978, p. 132), a "terra de Canaã" (ALMEIDA, 1978, p. 118) e todos os demais termos a exaltarem a natureza por seu verde inesgotável dizem respeito ao brejo. Apenas em um dos capítulos da obra, "Festa da ressurreição", a exuberância natural será a do sertão, apenas no denominado capítulo o ambiente da história será o sertão. Assim, o capítulo, tornado exceção, não justifica por completo a afirmativa de Proença. O foco central do enredo de Almeida está na estrutura social degradante dos engenhos, fugindo à discussão da seca sertaneja.

Depois de Manuel Cavalcanti Proença, outros se interessaram pela linguagem de *A bagaceira*. Em 1968, surge o estudo de José Brasileiro Vilanova. Para ele, a linguagem da obra apresenta-se em três planos: o primeiro do autor, o segundo dos moradores do Marzagão e o terceiro o de Dagoberto, Lúcio e também Soledade. Para o primeiro tipo apresenta os adjetivos: culto, erudito, solene que lhe confeririam aspecto teatral e ritmo oratório. Ao segundo modelo relaciona a fala regional, o plebeísmo e o solecismo. Já aos terceiros diz pertencer a linguagem falada pela classe média. De acordo com o autor, Almeida peca quando distancia enormemente a fala erudita da regional. Para ele, há um gigantesco distanciamento, "um contraste bem forte e até violento" (VILANOVA, 1968, p. 135) entre a linguagem "culta, colorida e musical [do narrador]" (PROENÇA, M., 1978, p. 82) e a linguagem regional das personagens.

Em nossa opinião, a principal conclusão de Vilanova parece duplamente falha. Primeiramente porque, a nosso ver, inexiste o gigantesco distanciamento entre as expressões do narrador e das personagens. Em segundo porque mantém como eixo de suas argumentações o mero desbravamento gramatical de *A bagaceira*, desde sua fonética até sua

[33] Objetivando verificar a cultura nacional expressa nos romances, Proença envereda também pela identificação das fontes de que se valeram os autores.

sintaxe: o uso do mais-que-perfeito simples, as posições pronominais, o uso do infinitivo regido pela preposição *a*, as alterações semânticas, etc. Mesmo a admissão da existência de diferentes discursos para os distintos grupos de personagens: moradores do Marzagão, autor e Soledade, Lúcio e Dagoberto, não modifica os caminhos trilhados, permanecendo-se no nível textual, longe da análise de quaisquer aspectos ideológicos da obra, de quaisquer comparações com a história literária brasileira.

Tripartida[34] é a linguagem de *A bagaceira* para Luis Tavares Junior. Para ele, a linguagem do romance se sustentaria por três pilares:

> a linguagem da liberdade, que é a do sertão; a submissão que é a linguagem do brejo; e, enfim, a linguagem da recriminação que se confunde com a do narrador e, em muitos casos, com a de Lúcio, parceiro do narrador na crítica e na inspiração de renovação do sistema vigente. (TAVARES JÚNIOR, 1978, p. 79).

De acordo com a introdução de seu trabalho, suas ideias se nutrem do pressuposto de que a literatura objetiva explicar a realidade e o ser humano, por isso percebe *A bagaceira* como meio de entendimento da especificidade cultural do Nordeste e, consequentemente, da ideologia de seu povo[35]. Entretanto, é curioso que Tavares Júnior, apesar do caráter ideológico proposto para seu texto, não aprofunde suas colocações, permanecendo no nível superficial da escrita almeidiana. Sem desenvolver seus apontamentos, após longas listas de exemplos, Tavares Junior somente localiza em *A bagaceira* a presença da ironia e da justaposição de frases. A proposta de um discurso ideológico acaba transformada pela preocupação com a listagem de aspectos linguísticos, os quais, ao invés de comprovarem suas teses, encobrem a todas elas. Novamente, a literatura não é visitada como discurso representativo de vozes sociais, ela é transformada em pretexto para estudo da língua.

Elizabeth Marinheiro também analisa *A bagaceira*. Como lembra sua prefaciadora, Nelly Novaes Coelho, os instrumentos que usa são de Greimas, Todorov, Barthes e outros. O texto de Marinheiro, ainda segundo Coelho,

---

[34] Gostaríamos de salientar que apesar de vários críticos apontarem na linguagem de *A bagaceira* uma constituição tríplice, essa triplicidade parece diluída no decorrer dos discursos dos mesmos. Atentos ao que consideram diferenças entre o discurso do narrador e das personagens, eles centram as forças das discussões nesta distância dual, ficando o terceiro elemento, inicialmente mencionado em suas análises, obliterado.

[35] Tavares é um estudioso da literatura de cordel. Talvez por isso, inicie seu texto sobre *A bagaceira* afiançando a ligação entre a literatura e a expressão popular.

> visou compreender a obra escolhida, não como simples enunciado romanesco [...], mas como um discurso narrativo organicamente estruturado em vários níveis: o nível das funções (no sentido que a palavra tem em Propp), o das ações (Greimas) e o da narração (Todorov). (MARINHEIRO, 1979, p. 11).

Apesar do apego contínuo a teorias estruturalistas, tornando seu texto extremamente dependente de bipolaridades (mel X morte; fel X vida) e de funções cardinais (no Marzagão, no sertão e no novo Mazargão), Elizabeth Marinheiro chega a finalizações interessantes, principalmente por perceber que *A bagaceira* resgata da tradição literária a temática da terra fornecendo-lhe o tom sociológico. Mesmo limitando suas colocações ao plano da constatação, não há como negarmos ao estudo da autora o aludido valor.

No tocante ao trabalho de Ivanilda Marques, há uma detecção exaustiva das figuras estilísticas da obra de Américo de Almeida. Considerando que "o objeto da estilística é a língua literária do artista, é a busca da expressão literária única e individual dentro do fundo linguístico comum [...]" (COUTINHO, 1975a, p. 48), a autora tem por objetivo verificar "se a linguagem de José Américo de Almeida, em *A bagaceira*, constitui ou não desvio estilístico" (MARQUES, 1978, p.04) da língua. Seu arremate é: "a retórica almeidiana está a serviço da ideologia do texto, ou seja, o pensamento do autor pode ser captado por meio das figuras que distanciam *A bagaceira* do regionalismo vigente na época" (MARQUES, 1978, p. 148). Parece ser esta uma conclusão um tanto simples, incapaz de compreender o objeto literário de maneira mais aprofundada, além de reafirmar, mesmo sem detalhes, a concepção de *A bagaceira* como marco histórico, o qual, de acordo com a analista, seria facilmente superado pelos escritos sucessores.No ano de 1978, surge o estudo de Silviano Santiago. Nos moldes de Grieco (1986), o crítico retoma o tom agudo sobre *A bagaceira*, livro no qual percebe a disposição para ora falar sobejamente e ora calar excessivamente, utilizando, no último caso, linhas inteiras de reticências. À primeira característica relaciona os ditos que abordam a questão social, à segunda o moralismo, cujo objetivo considera ser encobrir um suposto incesto entre Soledade e Dagoberto. Com uma crítica que, segundo Rachel Esteves Lima, procura "orientar seus trabalhos para uma abordagem interpretativa da obra literária, em oposição à prática de análise textual então vigente nos estudos estruturalistas" (LIMA, 1997, p. 173), Santiago, em introdução a seu estudo, preconiza a necessidade de um "leitor-não-ingênuo" (SANTIAGO, 1978, p. 103), o qual saiba encontrar o meio termo entre o texto e a vida. Não é, todavia, o que parece ocorrer durante sua análise.

Mesmo preocupado em não ser pego em "armadilha[s] instaurada[s] pelo texto", o crítico não desenvolve uma leitura dos aspectos simbólicos e/ou implícitos na

construção de *A bagaceira*. Seja asseverando a fala excessiva ou o discurso que chamou de "excrescências" (SANTIAGO, 1978, p. 103) ou de "buracos" (SANTIAGO, 1978, p. 103), a ausência de fidelidade ao texto é ponto comum. Já Cavalcanti Proença advertira ao leitor que "não se deixa[sse] embalar pela frase, às vezes bárbara, às vezes simples; outras vezes musical e entretecida de imagens" (PROENÇA, M., 1978, p. 76), já ele preconizara a leitura das "entrelinhas, [d]as reticências e [d]os símbolos de *A bagaceira*" (PROENÇA, M., 1978, p. 76), mas Silviano não segue este caminho. Se assim tivesse agido, Santiago poderia perceber o desejo de Dagoberto por Soledade, os presentes do brejeiro à moça, a conquista da sertaneja pelo senhor, os encontros dos amantes e mesmo a rivalidade amorosa entre pai e filho, todos aspectos presentes em todo o enredo, não sendo preciso, como ele afirma, o alcance do capítulo "Pai e filho" para se revelar a situação:

> É neste que se aclaram as diversas reticências do texto e se explicita a relação de parentesco dos retirantes com o senhor de engenho e ficam claras as posições antagônicas tomadas pelos dois personagens masculinos quanto à tática na abordagem do objeto amoroso, bem como e finalmente é ainda neste capítulo que se esclarece que o pai realmente tinha passado a perna no filho. (SANTIAGO, 1978, p. 110).

Tal capítulo é somente o desfecho do triângulo amoroso. Aquilo que Silviano Santiago apresenta como desconhecido ao leitor: o desejo carnal do senhor do engenho estava posto desde o momento em que Dagoberto, por Soledade, admitiu os retirantes em sua fazenda. Cavalcanti Proença, mais uma vez, alertara sobre este primeiro instante: "os símbolos dirão, no mesmo dia em que ela chega, a quem pertencerá" (PROENÇA, M., 1978, p. 77).

Unindo a interpretação das simbologias, das gradações, das oposições, das conotações, das ambiguidades (dadas também pelos títulos dos capítulos) e de outros recursos linguísticos com os comentários do narrador a respeito da predisposição sentimental de Dagoberto: "voltava a sonhar" (ALMEIDA, 1978, p. 121), "amor que sabe de frutos aprodecidos" (ALMEIDA, 1978, p. 121), isto sem contar a, cada vez maior, tendência de Soledade a comparar Lúcio com o pai do rapaz e a distanciar-se do moço, Santiago teria chegado a interpretações muito distintas sobre a narrativa de José Américo de Almeida.

Para nós, Silviano Santiago recai em novo equívoco ao comentar o seguinte trecho de *A bagaceira*: "Pirunga tinha-os [Lúcio e Soledade] de olho. Punha-se de guarda, dissimulando-se nas árvores mais folhudas ou alarpando-se nas moitas de câmara" (ALMEIDA, 1978, p. 169). Ao dissertar sobre a situação exposta, o crítico afirma: "Mas não

sabia o leitor, por outro lado, que ela já havia sido violentada por Dagoberto, conquista oculta no tecido narrativo" (SANTIAGO, 1978, p. 112). Trata-se de uma asseveração falsa. Como veremos ao longo do presente trabalho, o enredo permite perceber o interesse carnal de Dagoberto pela moça. O leitor tem, sim, indícios, desde o primeiro capítulo, das investidas de Dagoberto em relação à Soledade.

Além das observações em relação aos usos das reticências e da fala ideológica do narrador, o estudioso aborda a simbologia do "sol" no romance. Santiago entendendo-o como símbolo de poder, ligando-o a Lúcio e ao ambiente da seca, não constata a existência de duas descrições para o astro e para suas impregnações à terra. Enviesando sua leitura, cita o trecho abaixo, considerando-o como descrição, concomitantemente, do sol brejeiro e sertanejo: "O sol que era para dar um beijo de fecundidade dava um beijo de morte longo, cáustico, como um cautério monstruoso" (ALMEIDA, 1978, p. 135). Seu exemplo, retirado das recordações de Valentim sobre sua terra, não pode ser acolhido como sinônimo do sol brejeiro, pois, no tocante a este, as apresentações feitas remontam a um quadro tropical "belo demais para se deixar ver por muito tempo" (ALMEIDA, 1978, p. 142), resplandecendo, sempre, beleza e suavidade em contraste com o sol fulminante da seca. Em outras palavras, o sol de *A bagaceira* não pode, como quer Santiago, simbolizar o poder que seria exercido por Lúcio; afinal, a estrutura múltipla de sua coloração impede reduções a um único significado.

Sem perceber os detalhes do texto de Almeida, Santiago parece ler *A bagaceira* desobedecendo seus próprios preceitos sobre a história literária brasileira. De acordo com Pedro Duarte de Andrade, Silviano Santiago é um dos estudiosos a questionar a colocação do Modernismo da Semana como parâmetro de análise. Para Andrade, é este posicionamento que o leva a valorizar Lima Barreto e Euclides da Cunha, pois, nos autores, elogiaria exatamente as características consideradas não modernas:

> Nos dois escritores, Silviano vai atrás do que em suas obras não corresponde a preceitos modernos. Em Lima, valoriza o uso da "redundância", em vez da tão moderna "elipse". Em Euclides, chama a atenção para a veia crítica e reflexiva diante da realidade histórica da sociedade brasileira. A todo o tempo, o que está em pauta é achar neles os elementos que foram relegados pela doutrina moderna por serem considerados de menor valor estético. (ANDRADE, 2002, p. 04).

Há de se convir, então, que a condenação de *A bagaceira* por Silviano Santiago não advém da colocação do Modernismo como parâmetro. Todavia, o lembrete de Duarte de Andrade sobre o crítico nos faz pensar que, além da não atenção ao texto, as

reprovações de Santiago ao romance de Almeida podem advir de uma tentativa de elevação da existência de uma fase pós-modernista. Para Andrade, ao objetivar a positivação do Pós-Modernismo, Santiago tende a elevar as obras produzidas em fase anterior à Semana de Arte Moderna, condenando àquelas produzidas a partir de 1922 até pelos menos duas décadas posteriores. Exageros à parte, os argumentos de Andrade não deixam de fornecer mais uma pista para o julgamento de Santiago sobre a obra objeto de nosso trabalho:

> Assim sendo, sua aposta [de Silviano Santiago] é de que talvez o verdadeiro "pós" possa nutrir-se convenientemente do "'pré", e não do Modernismo propriamente dito. É claro que, aqui, o prefixo "pré" representa não mais um "ainda-não" do Modernismo. Ele não é somente o balbuciar mal resolvido do que depois se realizaria com louvor. Agora, o "pré" dá ao passado uma certa alteridade, e é só por isso que ele é tão valioso, na medida em que pode ser aproveitado diante do contexto de esgotamento daquilo que veio depois dele. (ANDRADE, 2002, p. 12).

Reticências e simbologia do sol como poder são dois assuntos abordados, respectivamente, por Luis Piva e Carmem Lúcia Tindó Secco, em trabalhos menos densos, cujas conclusões não se diferenciam muito daquelas de Santiago. Igualmente desgostosa em relação ao objeto de estudo, Tindó, após considerar o poderio de Dagoberto simbolizado na força do sol, chega a apreciar o narrador como voz duplicada do senhor de engenho. Segundo ela, como Dagoberto, o narrador apresentaria uma visão preconceituosa em relação aos brejeiros. Ela diz:

> Em relação aos brejeiros o narrador assume uma posição de superioridade, na medida em que se trai referindo-se a eles com vocábulos semanticamente depreciativos ("canalhada" [p.16]; "patuscada de gorilas vadios" [p.15]; "parias da bagaceira" [p.5]; "garotos de uma malícia descarada" [p.12]) que, ao nível da cena do texto, reduplicam uma posição autoritária semelhante à existente na relação de Dagoberto e os "cabras do eito". (SECCO, 1981, p. 09).

Reintegrando os exemplos de Secco ao texto de *A bagaceira*, percebemos serem eles integrantes da estrutura antitética do livro, a qual é formada pelas oposições entre a terra sertaneja e a terra brejeira, entre os homens do sertão e do brejo. Dentro deste contexto, os exemplos extraídos pela crítica demonstram a decadência humana brejeira como resultado da submissão exercida por uma estrutura social desigual. Na verdade, os homens são representados como "parias da bagaceira, vítimas de uma emperrada organização do trabalho e de uma dependência que os desumanizava [...]" (ALMEIDA, 1978, p.120) e lhes retirava a

solidariedade tão cara aos sertanejos acostumados à liberdade do sertão. Por este prisma interpretativo, os vocábulos citados pela autora possuem caráter de denúncia social, marcadamente ideológicos, porém não concebíveis como "uma posição autoritária do narrador" (SECCO, 1981, p. 08).

Apenas Piva chega a mencionar pontos além daqueles indicados por Santiago e Tindó. Durante seu trabalho, o estudioso aponta a existência de uma tendência musical e ótica na estrutura frasal de *A bagaceira*, mas, aos moldes de autores já estudados, não consegue unir satisfatoriamente o estudo linguístico feito com uma pesquisa ideológica e cultural da produção e de seu contexto. Permanece na constatação de que, na obra de José Américo de Almeida, a musicalidade e a marca visual surgem

> no espaço em branco, na linha pontilhada, nas subdivisões dos capítulos assinalados pelos asteriscos, no alinhamento dos períodos, a maioria deles de pequena extensão, no desdobramento silábico de alguns vocábulos, no prolongamento de fonemas, no espaço pontilhado inserido no interior das frases, na reticência, na simetria, na intensidade do som, na acentuação de palavras apresentadas em itálico. (PIVA, 1981, p. 16).

Dentre os estudiosos da obra paraibana também está Hildeberto Barbosa Filho. Definindo a literatura brasileira como produto de em um processo contínuo de tentativa de libertação das influências europeias, o crítico vê no regionalismo a trilha dos que "procuravam fortalecer, na prática literária, o espírito de luta em favor da descolonização de nossa literatura" (BARBOSA FILHO, 1986, p. 653). Dentro deste contexto, o romance paraibano seria uma tentativa libertária falha, pois vindo "a reboque das aspirações ideológicas do momento a culminar com a Revolução de trinta" (BARBOSA FILHO, 1986, p. 655) malograra por não apresentar uma "substância estética" (BARBOSA FILHO, 1986, p. 655), dada aos moldes de vinte e dois. Para ele, a sobrevivência de *A bagaceira* só era justificada pela presença do tom de denúncia social, concordante com a década de trinta.

Portanto, sua conclusão não se distingue das afirmações negativas de outros críticos literários, caminhando pelo preconceito ao tom realista da narração e pela concepção de vinte e dois como medida da qualidade estética para produções posteriores à Semana de Arte Moderna. Ao exigir o "nível estético [conquistado por vinte e dois] e a grandeza humana atingida pelas experiências de José Lins do Rego [...] e de Graciliano Ramos [...]" (BARBOSA FILHO, 1986, p. 19), Barbosa fica impedido de ressaltar características estilísticas que reverteriam o tom amargo com que vê a presença euclideana de "escavação crítica das condições sociais do Nordeste" (BARBOSA FILHO, 1986, p. 19).

Preso às modulações da “verdadeira literatura” (como se pudesse existir uma!), ele não percebe os grandes exemplos de fuga do realismo visual. São os casos das constituições de Xinane e João Troçulho . O primeiro se auto apresentando como “um burro de carga” (ALMEIDA, 1978, p. 124), metáfora depreciativa, e, logo em seguida, sendo achincalhado por Dagoberto, demonstra em si a degradação que chega abaixo de alguns animais: “Você não nasceu pra estrebaria que é de cavalo de sela: nasceu pra cangalha” (ALMEIDA, 1978, p. 124). O segundo, João Troçulho, lembrando *O bicho* de Manuel Bandeira e a cena de mesma modelagem de *Vidas Secas*, devora como um animal as canas verdes que iam lhe machucando a boca. Em ambos os casos, a construção deformadora dos trabalhadores do eito denuncia a repressão social em uma linguagem chocante e dolorosa que subtrai a descrição exaustiva do Realismo tradicional.

Os exemplos poderiam não parar por aí. Há uma longa lista de situações nas quais as personagens do romance ora são coisificadas (tudo e todos pertencem a Dagoberto: “o homem máquina” (ALMEIDA, 1978, p. 119)), ora são figuradas como animais, de maneira a clarificar a situação degradante e alienante da bagaceira, sem a descrição naturalista. Nem mesmo Lúcio foge à regra e o herói problemático toma a forma de “embuá” (ALMEIDA, 1978, p. 187), “vive a arrastar-se como uma lesma” (ALMEIDA, 1978, p. 187) ou apresenta-se “jururu como um bode doente” (ALMEIDA, 1978, p. 204), ao mesmo tempo em que as mulheres a dançar samba são “como cabos de vassouras, varrendo o chão empoeirado” (ALMEIDA, 1978, p. 148). Como se vê é fértil o campo linguístico ignorado pela crítica de *A bagaceira*.

Nelly Novaes Coelho e Ivana Versani comentam *A bagaceira*. Prioritariamente preocupadas em interpretar Guimarães Rosa, as autoras usam a construção almeidiana como ponto contrastivo ao que consideram, conforme título que usam, “O confronto entre o tradicional e o inaugural” (COELHO; VERSIANI, 1975, p. 13). Empregando Fábio Lucas, vemos emanar das considerações das duas a tendência da crítica romântica em ver a literatura como um contínuo de inovações: “A ficção brasileira após-guerra nos indica, de certa forma, uma fadiga do ímpeto revolucionário. Os escritores que mais brilharam na década de trinta não mostravam força de renovação” (LUCAS, 1970 apud COELHO; VERSIANI, 1975, p.13).

Sem considerar os legados da obra de José Américo de Almeida à literatura brasileira, elas a destacam pela feição documental, pela preocupação social e regional. Verificam no romance o “*homo sapiens”* (COELHO; VERSIANI, 1975, p. 14) que expõe as injustiças do mundo de forma racional e se opõe ao “*homo ludens”* (COELHO; VERSIANI,

1975, p. 14, grifo do autor) “aquele que está nos rapsodos, aedos e jograis do mundo antigo e que permanece encarnado nos cantadores populares” (COELHO; VERSIANI, 1975, p. 16) e nos escritos rosianos.

Por viés semelhante, verificam em *A bagaceira* o tempo cronológico, o espaço bem definido e descrito em minúcias e as personagens entendidas como manipulações submetidas ao intuito de denúncia de um narrador onisciente. Definem o romance de Almeida: “narrativa ordenada pela inteligência disciplinadora do homem que constitui a matéria” (COELHO; VERSIANI, 1975, p. 31) para, enfim, opinarem pela superioridade das obras de Rosa, as quais consideram expressão máxima da essência humana, únicas a superarem a condição estreita do regionalismo, especialmente da década de trinta.

Os arremates das autoras são previsíveis quando lembramos o objetivo primordial das analistas, a elevação de Guimarães Rosa. São conclusões conjugadas à uma visão um tanto preconceituosa em relação ao regionalismo e à falseada necessidade de inovações literárias constantes. Presas a estes pontos, as autoras, apesar de demonstrarem grande habilidade na análise literária, arrematam o texto sem perceberem sequer uma qualidade no livro de Almeida, considerando forma ultrapassada de literatura, a exemplo de toda produção de trinta.

Em edição crítica de *A bagaceira*, datada de 1978, vários outros estudos foram publicados e, devido à compilação na própria obra sobre a qual discorrem, os textos ali presentes apresentam elogios por vezes exagerados ao objeto. Leandro Tocantins, por exemplo, alterna momentos de leitura impressionista e instantes de leitura biográfica. Baseando seu texto em impressões pessoais e nos discursos de Américo de Almeida, vê Soledade como a mais social das personagens nordestinas, a natureza do romance repleta de forças e a narrativa com um fôlego denunciativo e reivindicativo que somente poderia advir de seu autor. Conclui ele, biograficamente: “neste tipo característico de homem público e de escritor, as duas atividades [...] se completam. Uma não poderia viver sem a outra” (TOCANTINS, 1978, p. 23).

Juarez da Gama Batista também tende ao biográfico. Depois de alongar-se sobre a biografia de Almeida, o crítico lega ao caráter reclusivo do romancista sua opção por escrever literatura. Além disso, lançando mão da atuação política do mesmo, explica em *A bagaceira* a existência de traços de ensaio. Está claro que recai em um biografismo que não ajuda na interpretação do romance, mas tão somente lembra uma crítica fortalecida com o Romantismo, segundo a qual “a escrita torna-se marca de individualidade, de uma originalidade [...]” (NOVAES, 2002, p. 110). Obviamente, não há a possibilidade de se apagar

a figura do autor em uma obra; entretanto, a diminuição do estudo literário à figura de seu compositor nos parece posição estreita, capaz de esquecer o próprio texto que aborda. Em realidade, o autor se apresenta na obra através de um posicionamento discursivo, ideológico e não pela reprodução de fatos vivenciados pelo mesmo.

Há na compilação de textos, destinados à comemoração do cinquentenário do romance almeidiano, a presença do grande influenciador do romance de trinta, Gilberto Freyre. Em um pequeno texto, o estudioso entende *A bagaceira* como um romance sociológico, cujas raízes adviriam de obra antecessora de Américo de Almeida: *A Paraíba e seus problemas*. Continuando, compreende que com a publicação do romance houve a superação de Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos, isto porque foi abandonada a linguagem científica no tratamento da questão social. Chega a garantir que Alencar, Américo de Almeida e Rego possuem em comum o "afã de renovação, quer da língua literária do Brasil quer da temática ou da orientação novelística" (FREYRE, 1978, p. 97).

Em essência, as afirmações do autor pouco fogem a de outros críticos, pois repetem a relação com o romance sociológico de Almeida, ressaltam a linguagem dúbia do romance e compreendem seu caráter social, o último julgado através de sua pretensa íntima ligação com a seca nordestina. Torna-se exceção apenas ao negar o cientificismo da obra e a lembrar o relacionamento de Américo de Almeida com os objetivos de renovação da expressão literária, embora trate superficialmente sobre ambos os assuntos.

Mesmo levantando aspectos idênticos a outros avaliadores, Gilberto Freyre não mantém daqueles a condenação ao objeto literário[36]. Tendo sido um intelectual ativo na década de trinta, seria de se esperar do analista a mudança de tom. O estudioso verifica em *A bagaceira* seus próprios princípios, "seu objetivo de alcançar a subjetividade, [...] apreender a vida em seu interior. [Fazer] uma história política, psicológica, vitalista, dionisíaca e não intelectualista" (REIS, 2002, p. 53), neste caso, em forma de literatura. Na concepção de Freyre, o gênero romanesco é "híbrido", pois nele interpenetram-se vários outros gêneros, capazes de marcar "o compromisso social do escritor" (COUTINHO, 1981, p. 29). Por isso, a tonalidade documental, o registro da linguagem regional e o caráter sociológico, vistos com pesar por outros avalistas, são afavelmente olhados pelo estudioso.

No decorrer do texto de Freyre, um fato chama atenção. O autor afirma que *A bagaceira* não sofreu influência direta do Congresso Regionalista de 26. Logicamente, até

[36] Se o abandono do tom puramente condenatório é mérito da análise freyreana sobre *A bagaceira*, o fato de não inovar em muitos dos aspectos levantados, bem como de não dar-lhes uma compreensão mais profunda, capaz de derrubar argumentos contrários aos seus, fratura o texto, chegando quase a invalidar a alteração de tonalidade do discurso.

podemos aceitar que esta não tenha ocorrido diretamente, contudo os reflexos de tal movimento são inegáveis na obra paraibana, bem como é visível, apesar das vozes contrárias, a permanência em sua construção, como lembra o próprio Freyre, de resquícios "*à la* Semana de Arte Moderna" (FREYRE, 1978, p. 99). Tendo por intelectuais principalmente nordestinos, a geração de José Américo de Almeida e de Freyre refletirá a ânsia pelo resgate do espaço que outrora fora o centro econômico e cultural do Brasil. Vê-se, em 1926, o desencadear de um processo combinatório de novos rumos dados ao Modernismo a partir de vinte e quatro, especialmente com o grupo Verde-Amarelo. Vejamos o comentário de Mônica Pimenta Velloso sobre o assunto:

> Lançado em 1926, o Manifesto Regionalista do Nordeste registra o seu protesto contra a homogeneização, criticando o estilo citadino de vida, a cultura urbana ocidentalizada, enfim, a nova realidade do pós-guerra. O grupo Verde-Amarelo encampa em parte esta crítica, notadamente a reação ao cosmopolitismo. Acusados de fazerem uma literatura regionalista, os verde-amarelos respondem dizendo que os acusadores é que perderam a dimensão do nacional por estarem comprometidos com os modismos estrangeiros. (VELLOSO, 1993, p. 96-97).

Como se percebe pela afirmação de Pimenta Velloso, para os idealizadores de 30, como para os verde-amarelos, guardadas as devidas diferenças, especialmente em relação ao sentimento de orgulho e resignação patriótica do grupo Anta, a literatura ganha importância como veículo de conhecimento do País, o qual pode e deve ser artisticamente trabalhado. A experimentação de vinte e dois deixara seus rastros no tom coloquial da maioria das obras, na temática de cunho mais nacional e mesmo na estrutura de algumas produções, porém, agora, tendo sido abandonada a necessidade de ruptura de paradigmas a cada novo escrito.

Já antes do Modernismo, Franklin Távora havia manifestado intento semelhante àquele que seria perseguido por Freyre e seus seguidores: a quebra da hegemonia sulina[37]. Próspero nos séculos XVI a XVII, o Nordeste perdera, no século XVIII, terreno para a mineração e para a concorrência antilhana do açúcar. No fim do mesmo período, com a escassez do ouro, o açúcar voltara a fazer crescer o Nordeste, mas os Estados Unidos e a Europa, passando a produzir o açúcar de beterraba, ocasionaram nova decadência influenciada, também, pelo início da produção de café no Vale do Paraíba. O fim do tráfico

[37] Durante nosso trabalho, esclareceremos o posicionamento mais rígido de Távora sobre o assunto. Enquanto tal autor pretende a superação da literatura produzida no eixo Rio-São Paulo, Freyre pretende a inclusão da literatura da região Nordeste dentre a literatura considerada canônica e produzida nas grandes metrópoles do Brasil.

negreiro, em 1850, ocasionara a venda de grande contingente de escravos do Nordeste para o Sul e a abolição da escravatura fora o golpe de misericórdia para a região. Todos estes fatores, combinados com a reativação das usinas açucareiras, no final do século XIX, geraram um choque entre o modelo capitalista e a estrutura patriarcal ali constituída, dando às produções literárias os ares negativistas acima mencionados e, muitas vezes, como no romance de Almeida, a temática a ser abordada e, consequentemente, apoiada por Freyre.

Por todas as ideias apresentadas acima, são perceptíveis as proximidades entre os ideais de Freyre, presentes no Manifesto de 1926[38], e as modulações propagadas e adotadas pelo romance paraibano. Com tais princípios coincidentes, novamente não é de se estranhar os elogios tecidos por Gilberto Freyre à obra de José Américo de Almeida.

Ivan Cavalcanti Proença é outro a comparecer à edição festiva. Seu estudo perpassa a mesma linha de Manuel Cavalcanti Proença e aborda a utilização de: linguagens diferenciadas para as personagens, sinestesias, hipérboles, simbologias, regionalismo, tratamento da temática da seca e a dualidade liberalismo *versus* conservadorismo. Tudo dividido em três subtítulos: "O plano da narrativa", "O plano mítico simbólico" e "O plano das personagens". Curtos, os títulos não trazem conclusões diferenciadas daquelas de Manuel Cavalcanti Proença, diferenciando-se, porém, pela maior ligeireza com que trata os temas. Sua posição em relação ao romance é a de quem o percebe como marco da literatura, principalmente pelo trabalho exemplar que realiza ao conjugar o trabalho literário e a cultura popular nordestina. Etnólogo e crítico estão unidos em Ivan Proença que analisa o povo nordestino em sua constituição real e literária, terminando seu ensaio ao opinar pela necessidade de que os estudiosos realizem uma "reflexão profunda" (PROENÇA, I., 1978, p. 112) sobre aquela gente brejeira. Como se vê *A bagaceira* acaba servindo como pretexto ao estudo de aspectos exteriores ao romance. Interessa ao crítico entender a região e o povo do brejo paraibano.

Dá-se, na edição comemorativa da narrativa de Almeida, a palavra à grande romancista Rachel de Queiroz, cujas apreciações são as mais diferenciadas, apesar de haver certa superficialidade em suas declarações. Depois de confirmar a presença de 22 em *A bagaceira*, a autora inicia um processo pelo qual examina colocações excessivamente repetidas em relação a seu objeto. Começa afirmando que as comparações com *Os Sertões* só devem ser apresentadas no tocante à temática e, em relação a esta, ainda há de se meditar

[38] Joaquim Inojosa (1981) coloca em xeque a existência do Manifesto Regionalista de 1926. Todavia, a comprovada existência do Congresso Regionalista de 1926 valida a possibilidade de que Américo de Almeida tenha tido contato com as ideias propagadas principalmente por Gilberto Freyre.

sobre sua definição como romance da seca. Para ela, trata-se de um romance de retirantes, no qual os desdobramentos encaminham para o desnudar do maior de seus personagens: o brejo, em sua natureza exuberante, responsável por contrastar com a natureza debilitada do sertão. Instigante é que a autora, após discorrer sobre relações linguísticas e sociais na narrativa, conclua ser ela "acima de tudo, - uma história de amor" desencadeada por Soledade, "a própria ninfa da terra" (QUEIROZ, 1978, p. 107). Nos dizeres de Raquel de Queiroz, há muito a se aproveitar, porém seu remate não parece o mais acertado, tendo em vista que ela mesma houvera afirmado ser o eixo da história o brejo, convertido em personagem.

Apesar da finalização a que chega, as palavras de Raquel de Queiroz refletem bem sua afeição, seja como crítica ou como escritora (ela é considerada herdeira do estilo almeidiano), à "literatura *engagée*, com toda a sua carga de intencionalidade combativa, voltada para a revolução ou para a reforma" (CASTELLO, 2004, p. 30). Afinada com os princípios franceses pós Segunda Guerra Mundial, sua apreciação de *A bagaceira* surge como uma concordata em relação à reflexão social, porém salta-lhe dos ditos a exigência do trabalho artístico que vinte dois soubera ditar, sem que, para ela, as inovações da Semana sejam tomadas por regras das quais não se pode fugir.

Em verdade, Queiroz saúda no romance a "quebra escritural", inaugurada pela emergência, nos anos trinta, de uma nova concepção de romance realista. Salienta positivamente o confronto com a herança do Romantismo e do regionalismo oitocentistas, reafirmando-se em oposição à convergência escapista e mistificante das representações da realidade social peculiares àquelas. O romance neo-realista, ali representado por *A bagaceira*, pronuncia-se como busca desembaraçada, cujo intuito é re-atualizar a memória textual, convergindo na aspiração universalista de uma literatura que dialoga com textos, com figuras, enfim, com linguagens tanto do passado como do presente.

Está na coletânea de textos críticos o mais conhecido deles: *Uma revelação*, de Tristão de Athayde. O calor da hora fizera ser sua recepção ao romance extremamente agradável, havendo, em suas impressões, elogios várias vezes não pautados no texto literário. Todavia, o entusiasmo não lhe retira as qualidades, não tanto pela maneira que discorre a respeito dos aspectos que suscita, mas pelos pontos levantados sobre *A bagaceira*. Em verdade, são os mesmos assuntos resgatados pela crítica até os dias atuais. É ele o primeiro a considerar o romance almeidiano como marco histórico: "a literatura brasileira estava vazia desse livro. E de agora em diante já não pode viver sem ele" (ATHAYDE, T., 1978, p. 40), é o precursor na comparação com *Os Sertões*, é o pioneiro na detecção da dualidade linguística do livro: bárbara e culta, é o desbravador frente às colocações da narrativa paraibana como

uma tragédia brasileira, é o primeiro a falar sobre seu regionalismo, sobre seu caráter descritivo, é quem principia a denominação de *A bagaceira* como romance da seca, quem aborda a dualidade pai e filho, as cenas curtas, a rivalidade entre brejeiros e sertanejos e quem termina sua crítica dizendo algo com que a maioria dos estudiosos discordam: “é um grande livro humano” (ATHAYDE, T., 1978, p. 45). Enfim, é a fonte na qual, apesar dos possíveis questionamentos de suas posições, a crítica alça seus temas ao trabalhar com o romance fundador da literatura de trinta.

Provavelmente, o entusiasmo apresentado e a alcunha de primeiro estudo sobre *A bagaceira* muito serviram ao resgate contínuo das apreciações de Tristão de Athayde. Contudo, ao que parece, a crítica posterior a ele poderia ter ido além e localizado pontos que até hoje permanecem obscuros, desentendidos ou superficialmente detectados na obra. É o caso das marcas regionais na fala do narrador. Mesmo existentes, elas são confundidas e o que deveria ser concebido como arcaísmos populares/regionais resgatados acaba como erudição mal colocada, ocorrência igual à confusão prestada ao uso do mais-que-perfeito. Caso não distinto do primeiro é a redução temática da obra à seca, fator que parece mantido pelo reflexo de duelos e preconceitos advindos das antíteses literárias entre Sul X Nordeste e/ou entre Modernismo X regionalismo.

Talvez preocupados com o combate ao próprio estilo crítico de Athayde, isto é, o impressionismo, os estudiosos que o sucederam deixaram em segundo plano a veracidade ou não de suas considerações e se dedicaram a contrariar o tom elogioso consagrado ao romance. Em consequência, houve muita repetição e pouca reflexão.

Certamente, não se pode negar que parte da tonalidade enaltecedora que Alceu Amoroso Lima concede a *A bagaceira* remonta a princípios de quem entende a literatura como retrato de um povo e de um país (LIMA, 1968) e, por consequência, ao verificar a produção almeidiana como redescoberta do Brasil, sente-se embevecido. Mas, por outro lado, várias de suas opiniões são, indubitavelmente, das mais admiráveis e clarificam os primeiros indícios estilísticos que deveriam ter servido de ponto de partida a aprofundamentos e a descobertas críticas, dos quais o romance em questão até hoje carece.

Ainda no ano do cinquentenário de *A bagaceira*, é possível encontrar críticos, a exemplo de Marcos Madeira, capazes de considerar *A bagaceira* como um romance acontecido por acaso, que

> só é ficção porque a montagem literária inventa personagens e diálogos. De maneira que Soledade, Lúcio, Pirunga, Dagoberto e Valentim, no dia a dia

> de suas vidas, das suas perplexidades e das suas decepções são afinal, como se diria em linguagem militar 'massa de manobra'. Mais do que romance, foi um pretexto social e político, servido pelo escritor, para cuidar da Paraíba... e *seus problemas*. (MADEIRA, 1978, p. 74, grifo do autor).

Madeira refere-se à literatura como um amontoado de técnicas, as quais, se aplicadas, podem transformar qualquer texto em obra de arte. Conquanto abdique do tom de condenação, sua concepção literária o encaminha para o encontro com os mais contundentes críticos de *A bagaceira* (aqueles que a vislumbram como produção documental).

Talvez a visão do estudioso decorra de sua estima à teoria tropicalista[39]. Vendo o texto de Almeida com olhos de um sociólogo tropicalista, Madeira entende o romance como a "mais nítida encarnação do tropicalismo literário" (MADEIRA, 1978, p. 74), a mais tropicalista de todas as produções regionalistas, um texto de constituição "aquarelista" (MADEIRA, 1978, p. 76), colorido como os trópicos. Madeira compreende *A bagaceira* como obra na qual, igualmente ao ocorrido na tropicologia, há a convergência "para o particular, antes que para o geral" (MADEIRA, 1978, p. 73), narrativa em que existe um tom "ameno" (MADEIRA, 1978, p. 72), contrastante, segundo suas palavras, com a "sisudez" (MADEIRA, 1978, p. 72) das frases euclideanas e de Alberto Torres.

Afiançado em sua crença e desejo de desbravamento das terras tropicais, o crítico vê a obra almeidiana como frutificada pelo estado de espírito tropical e a reconhece como "pensada pelo homem público" (MADEIRA: 1978, p. 73) e "ajustável ao esquema de Taine [...] a soma da raça, do meio e do momento" (MADEIRA, 1978, p. 73).

Apesar das considerações, em nosso pensamento, pouco acertadas feitas a respeito de um objeto literário, considera todos os pontos, acima destacados, com positividade, pois a função que incumbe à literatura é a de instrução. Por tal motivo e, também, pela conotação biográfica que dá a seu texto, Madeira detecta, em tom elogioso: "*A bagaceira*, mais do que romance, foi um pretexto do líder social e político, servido ao escritor exímio" (MADEIRA, 1978, p. 73).

Mesmo tendendo ao entendimento da literatura nos moldes educativos de Homero, Marcos Madeira arrisca alguns comentários sobre a simbologia cromática e as personagens de *A bagaceira*. Sobre a primeira destaca as presenças do branco, do verde e do

---

[39] Segundo Maria do Carmo Tavares Miranda, a teoria tropicalista possui como objeto o homem situado em áreas ou espaços tropicais, o que "pode ser comprovado desde seus primeiros escritos, quando esboça intuições sobre o espaço, o tempo e a duração, captando, também, diversidade e diferenciação de grupos de populações segundo o tempo ou época de suas vidas e sua íntima correlação com a natureza tropical" (MIRANDA, 1987, p. 195). Assim, em sua conceituação, a teoria referida seria uma tentativa de compreender o homem tropical "na totalidade das relações que condicionam seu comportamento" (MIRANDA, 1987, p. 194).

vermelho, pensando todos em função de sua concepção do romance como construção, cujo tema principal é a seca. O vermelho indicaria o sofrimento da população sertaneja e as demais cores os raros momentos de tranquilidade, ocorridos em tempos chuvosos.

Entretanto, são suas posições frente às personagens que destacam, com maior evidência, sua visão tropicalista. Apoiada em termos deterministas, a teoria tropicalista do artigo esclarece a apreciação positiva mantida pelo crítico diante das características de Taine, as quais, conforme citação já feita, Madeira apontou como existentes na produção paraibana. Para Marcos Madeira, o sol nordestino, "sempre a ideia de fogo, de calor, de luz, e luz forte – imagem viva do trópico" (MADEIRA, 1978, p. 75), ajudado pelos "olhos e corações afogueados" (MADEIRA, 1978, p. 75) de Américo de Almeida (eis mais um apelo ao biografismo) geraria

> o amor que percorre o livro e é apenas ou quase só explosão. A própria timidez de alguns heróis – timidez aparente- [seria] o gesto de quem vacila diante da mulher exposta, apenas pelo medo de um fogo de amor. Na realidade, Adão, ali, diante de Eva, acossado pelas próprias ânsias, defende[ria]-se mais de si mesmo do que dela própria. E Eva – entenda-se: Soledade – bem o sabe[ria]. Tanto assim que provoca[ria], como para ver até que ponto Pirunga, por exemplo, aposta[ria] com o próprio instinto. (MADEIRA, 1978, p. 75).

Por este prisma, Soledade seria a personificação do próprio trópico, marcado pela sexualidade e pela alegria, elementos diluídos em períodos chuvosos. Mais uma vez, a análise revela a vontade de tomar a literatura como exposição documental de uma terra e seu povo. Trata-se da fantasia (compartilhada por muitos críticos) de que, na literatura, a qualidade seja dada por aspectos exteriores à produção.

No concernente ao veio documental do romance de trinta e à tendência brasileira ao encontro de características que diferenciem e firmem o Brasil e seu povo, além de Marcos Madeira, é interessante lembrar o trabalho de Flora Süssekind: *Tal Brasil, qual romance?*. Em seu escrito, ela "tenta apreender, ao lado de uma abordagem estilística geral, as implicações do discurso social das épocas que toma como objeto de estudo" (PRYSTHON, 2002, p. 103). A autora percorre as trilhas do romance documental do e no Brasil, referindo-se como suas fases de predominância: o Naturalismo, o Modernismo de trinta e os romances produzidos durante o período de opressão militar. Talvez por não apreciar *A bagaceira*, talvez por não vê-la como romance ou, ainda, talvez por vê-la como mero marco histórico, não existem no trabalho de Süssekind menções à obra de José Américo de Almeida.

Ela e Nelson Werneck Sodré são autores que se desviam do objetivo deste capítulo: descrever os principais discursos críticos sobre *A bagaceira*. Ambos não deixam espaço para a configuração desta demonstração. Todavia, apresentam uma coerência maior do que alguns críticos mencionados, pois, ao invés de fazerem tantas ressalvas quanto à presença do romance de Américo de Almeida na literatura brasileira, preferem não mencioná-lo.

Há, ainda, dois estudos que não podem ser olvidados: o de Vânia Maria Freire de Souza e o de Ângela Maria Bezerra de Castro. O primeiro torna-se imprescindível por tecer comentários a respeito de todos os textos publicados sobre *A bagaceira* pelo jornal *A União*, durante o ano de 1928. *A União*, órgão do então Partido Republicano, tinha José Américo de Almeida como atuante colaborador, sendo evidente que o maior número de publicações sobre *A bagaceira* fosse divulgado nesse jornal (SOUZA, 1986, p. 04). Já o segundo, publicado em 1987, é um dos poucos estudos de *A bagaceira* como texto literário.

Na dissertação de Vânia, inversamente ao que ocorre com Ângela Castro, não se almeja reavaliar a crítica sobre o texto almeidiano, porém ali estão escritos

> da lavra dos escritores mais representativos da Paraíba, no período em estudo, bem como os principais textos críticos surgidos na imprensa do Sul, que mereciam destaque noticioso e, no mais das vezes, republicação no jornal paraibano. (SOUZA, 1986, p. 41).

Há de se ressaltar que, mesmo sem o intento central de reavaliação crítica (sua preocupação era de resgate historiográfico), a autora chega a traçar comentários interessantes. Um deles concerne ao fato de que, "não obstante a limitação metodológica daqueles que primeiro se posicionaram sobre *A bagaceira*, muitas de suas ideias vêm sendo repetidas" (SOUZA, 1986, p. 03), porém, agora, com um tom de negatividade que só fora invocado por Grieco, isto porque, com exceção do mesmo, a fala elogiosa era constante, sendo pontos comuns: a dualidade linguística; a reivindicação de um glossário; a temática, as personagens e a paisagem de cunho nacionalista; a narrativa como retrato fiel da realidade; a associação a Machado de Assis e a Euclides da Cunha; a afirmação da produção como romance da seca e a dificuldade de enquadrar *A bagaceira* em uma escola literária.

Já Ângela Maria Bezerra de Castro tem por intuito reler *A bagaceira*. Em seu livro, premiado pela Fundação Casa de José Américo, a coloração de contestação está presente do começo ao fim. Depois de enveredar pela crítica de alguns autores sobre a obra, Castro escreve suas percepções sobre aquelas que mais lhe desagradam. É assim que discorda de Silviano Santiago, quanto à caracterização do romance como erótico, e que questiona as

principais colocações de Tristão de Athayde sobre *A bagaceira*. Fazendo uma leitura preocupada com as características do texto, a autora não deixa de avaliar as intervenções histórico-literárias que a obra de Almeida parece ter recebido, por isso conclui que "*A bagaceira* expõe problemas reais" (CASTRO, 1987, p. 96), porém o faz por um "[...] traço linguístico regional e inovador" (CASTRO, 1987, p. 97-98) e por um trabalho estético adequado.

Mesmo não desenvolvendo todos os traços apontados durante seu livro, Ângela Maria Bezerra de Castro, baseando-se em pressupostos de Lucien Goldmann e Georgy Lukács, realiza uma interessante leitura sobre a obra que iniciou o regionalismo de trinta. Ao contrário de Marcos Madeira, ela não reduz seus comentários a diminuições esquemáticas capazes de serem moldadas em fórmulas ligadas ao meio, à raça, à originalidade ou ao espírito combativo do autor. Para Bezerra de Castro, a palavra é, concomitantemente, conteúdo e forma.

De tempos mais recentes, é necessária a citação de dois estudos acadêmicos brasileiros, cujas autoras são Francisca Amélia da Silveira e Eula Pereira Ferro. Em sua pesquisa de doutorado, a primeira autora, comparando o romance *A selva*, de Ferreira Castro, e *A bagaceira*, entende haver em ambos aspectos naturalistas, contudo declara ser este um Naturalismo distinto daquele do século XIX, pois traz à baila a denúncia social.

Dentro de tal perspectiva propõe-se a explicar os motivos pelos quais os romances analisados por ela foram sucesso nas décadas de vinte e trinta e, logo após, foram dados como marcos. Apesar da instigante proposta, a autora pouco a desenvolve. Seu trabalho permanece preso à reconstituição histórica das décadas mencionadas e ao destaque de pontos já sabidos sobre as produções: o traço regionalista, a preocupação documental, a proximidade com Euclides da Cunha, o uso de reticências como "recurso narrativo que opera por cortes" (SILVEIRA, 2001, p. 62), a presença naturalista, o engajamento social e, por fim, o cuidadoso tratamento da linguagem regional.

Como se vê não há o desenvolvimento da proposta inicial, de modo que, ao findar a leitura, o leitor sabe o percurso histórico literário que constituiu romances da estirpe de *A Selva* e *A bagaceira*, mas não sabe os motivos responsáveis por ter levado à crítica a rejeitar o romance almeidiano como produção artística de qualidade. O pouco apego à palavra dos analistas sobre *A bagaceira* e a inclinação ao uso "teórico" de autores que dissertaram sobre romances realistas ou sobre a necessidade de tratar a sociedade dentro da literatura: Goldmann, Lukács, Carlos Reis, Zola, a fazem malograr em seu objetivo central.

Um ponto de sua análise devemos destacar. Não que colabore com o escopo inicialmente citado pela autora ou seja algo inédito[40], mas porque aplica a teoria dialógica de Bakhtin ao romance, alertando para a existência de vários discursos. Identificando a presença de três discursos na obra: "desfavorável à vida em uma pequena cidade" (SILVEIRA, 2001, p. 124), favorável à vida campestre e favorável à vida na capital, a estudiosa exalta o objeto pela não demarcação dos discursos, apesar de apontar, personificada em Lúcio, a tendência à condenação do cotidiano das pequenas cidades. Segundo ela, o discurso do autor não se sobrepõe às personagens, não havendo, portanto, o "apagamento da voz do outro" (SILVEIRA, 2001, p. 120), fator que desencadearia a concepção de *A bagaceira* como romance plurilinguístico. Não obstante a autora permaneça pouco ligada ao texto literário e muito dedicada à exposição teórica, sua conclusão sobre o referido aspecto parece interessante.

Já a segunda estudiosa está preocupada em discutir o tema da prostituição no livro. Seu julgamento é ser ele um exemplo da prostituição de personagens femininas pobres – no caso Soledade - frente ao poder financeiro e patronal de homens como Dagoberto. Apesar de sua preocupação extraliterária: a condição subalterna de vida no Nordeste, Ferro realiza menções ao caráter estético do objeto abordado, sendo suas conclusões comuns àquelas da historiografia literária brasileira.

Entendendo *A bagaceira* como marco histórico, cuja força maior está em ser "um grito de desacordo com regimes tradicionais da força dos latifundiários [...]" (FERRO, 1990, p. 26), ela cita José Paulo Paes e Massaud Moisés para esclarecer o que considera falta de estética do romance:

> Tecnicamente, *A bagaceira* não inova o romance nordestino. Encontramos excessos de coincidências, quadros que apenas se justificam por uma outra descrição de efeito cenográfico, conclusões de romance de tese no capítulo "O julgamento" – constantes observadas no romance brasileiro e europeu já no século XIX com larga profusão. O lastro psicológico, a poetização de cenas e sentimentos, e principalmente a oportunidade do romance no seu momento de publicação - foram fatores responsáveis, mais do que técnicos, pela sua importância dentro da literatura brasileira. (PAES; MOISÉS, 1967, p. 45).

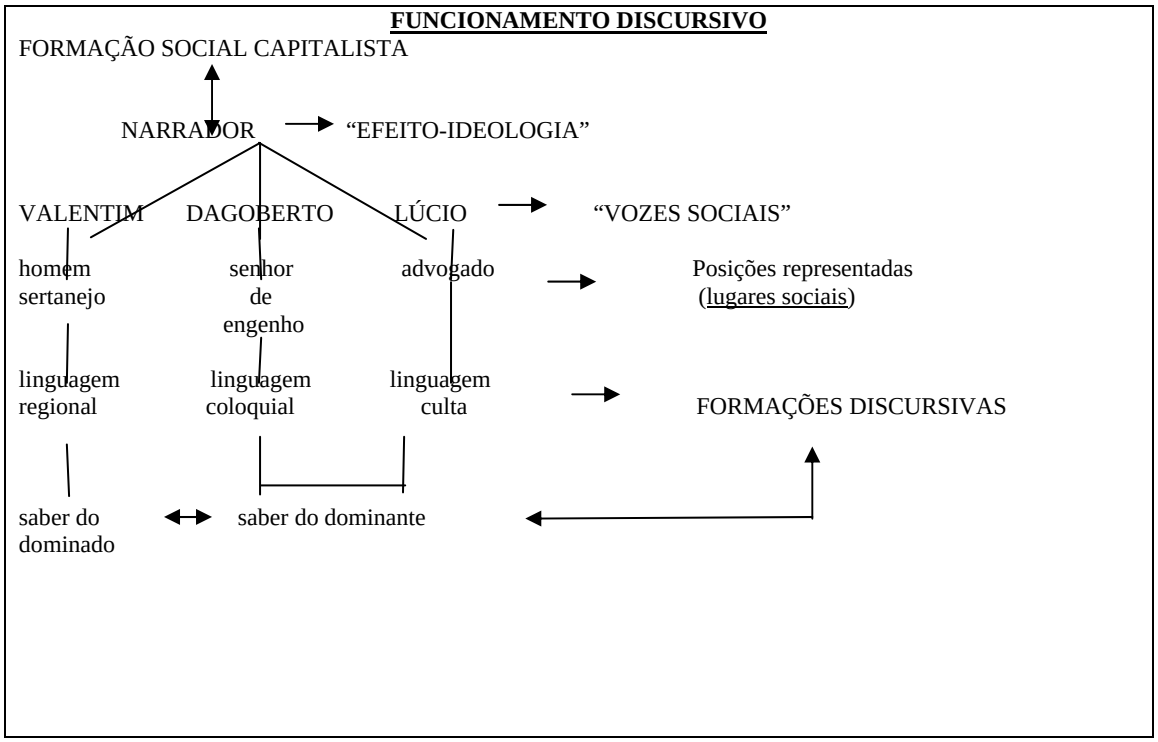
Desconsiderando qualquer qualidade artística de *A bagaceira*, Ferro justifica a importância da obra por aspectos extrínsecos: os abalos do mundo entre os anos de 1926 e 1930, a transição da República Velha para a República Nova e a seca de 1915 que assolou o Nordeste.

---

[40] Regina B. Leite (1995) já estudara *A bagaceira* à luz do dialogismo de Bakhtin.

Neste percurso, ela é contraditória, pois concomitantemente à afirmação de "que o autor [José Américo de Almeida] não se coloca ao lado dos omissos" (FERRO, 1990, p. 27) diz estar ele "preocupado com a problemática social" (FERRO, 1990, p. 29) e "oferece[ndo] um amplo questionamento nas determinações ideológicas" (FERRO, 1990, p. 30). Indo além em sua contradição, ela, depois de considerar as "personagens livres para circular num espaço que não lhes limita qualquer desempenho ou iniciativa" (FERRO, 1990, p. 28), chega a pregar que no romance almeidiano "as relações se petrificam. O homem é a degradação de si mesmo ao encarar a propriedade como meio de espoliação" (FERRO, 1990, p. 30). A análise feita posteriormente, sobre Soledade, apesar de mais detida, não foge aos arremates primeiros e a dissertação da autora, em um caráter mais sociológico do que literário, conclui, em moldes deterministas, ser a liberdade sexual da personagem fruto do meio de dominação em que vivia, em suas palavras uma forma de "instinto de conservação da espécie" (FERRO, 1990, p. 36).

Outra pesquisa foi realizada por Maria Regina Baracuhy Leite, em 1995. O trabalho, intitulado *O jogo polifônico em A bagaceira*: um estudo sobre o funcionamento discursivo do romance à luz da teoria da heterogeneidade discursiva, desenvolve-se com base nas teorias de Bakhtin e com o objetivo de investigar as representações discursivas "do homem sertanejo, do senhor do engenho, dos trabalhadores do eito, do bacharel romântico e do narrador" (LEITE, 1995, p. 03) no romance. Marcada em grande parte pelo desenvolvimento teórico, a dissertação dedica apenas cerca de setenta páginas à análise de seu objeto. Nos capítulos em que aborda *A bagaceira*, as análises nos parecem superficiais e esquemáticas, de forma que suas conclusões aparecem, ao final do texto, resumidas no diagrama abaixo reproduzido. Sua conclusão não se diferencia das afirmações de outros críticos em relação ao romance de Almeida, pois, além do domínio ideológico do narrador, verifica no enredo a presença da linguagem tripartida: regional, coloquial e culta (respectivamente relacionadas a Valentim, Dagoberto e Lúcio), a qual estaria apresentada em um ambiente marcado pela divisão entre dominantes e dominados. Aparentemente, o trabalho possui como meta central demonstrar a possibilidade de se aplicar os conceitos bakhtinianos em uma produção nacional. Possivelmente por isto, também não discuta a importância de *A bagaceira* para a história das letras nacionais, isentando-se de quaisquer comparações com outras obras.



Fonte: Leite (1995, p. 123)

Na Fundação Casa de José Américo, podemos encontrar outro trabalho acadêmico sobre o romance *A bagaceira*. Desta vez, a pesquisa de Jacqueline Morin, pela Université de Paris, em 1970. Interessada em relatar sobre a civilização do açúcar no Brasil, a autora pouco aborda o romance em questão. A presença da narrativa se dá apenas pela presença de trechos que ilustram a sociedade histórica, sociológica, geográfica e geologicamente estudada pela autora. Mapas dos mais diversos tipos, dados numéricos, pesquisas geológicas e/ou elementos similares ocupam a maior parte do estudo.

Percorrer os sebos de João Pessoa também possibilita o encontro de várias obras sobre *A bagaceira*. Quase sempre as produções encontradas, por fazerem parte de publicações comemorativas da Fundação Casa de José Américo, prezam em demasia pelos elogios, especialmente à figura do autor, sem se dedicarem ao aprofundamento das questões literárias. Joacil de Brito Pereira, por exemplo, dedica-se longamente à vida pessoal e política de José Américo e, ainda que faça referências à obra sociológica do autor e a suas produções de ficção, sempre carrega o objetivo primeiro de enaltecer a grandeza do homem. Exemplo brilhante de seu procedimento é o modo como apresenta uma das avaliações de Américo de Almeida sobre a condição pioneira de *A bagaceira*. Em entrevista concedida em 1977, o ficcionista afirmara que não considerava que *A bagaceira* tivesse menos ou mais méritos do que seus antecessores regionalistas, haja vista que tanto quanto os demais ela representava um momento específico de nossa história literária (ALMEIDA, 1977 apud PEREIRA, 1987, p.

342). Ocorre que Joacil Pereira não utiliza a fala de Américo de Almeida para averiguar características no romance almeidiano e na história literária nacional que afirmassem ou negassem o posicionamento do autor. Em verdade, o contexto no qual a citação da entrevista está colocada destaca a modéstia do escritor, modéstia que o crítico novamente reitera indicando o quanto o entusiasmo de Athayde sobre a produção fora renegado: "[...] interpretou o entusiasmo de Tristão de Athayde pelo seu romance como 'uma simples explosão de surpresa'" (PEREIRA, 1987, p. 343).

Já Zilma Ferreira dos Santos, em *O romance de José Américo de Almeida*: máximas e pensamentos, repete muitas das conclusões de Raquel de Queiroz, em estudo já aludido no presente capítulo. Para Santos, *A bagaceira* possui os contornos de "uma história de amor", na qual "a musicalidade característica da literatura simbolista" divide espaço com o Romantismo de Alencar e a "[...] frase sentenciosa que a aproxima dos escritos *sapiências*" (SANTOS, 2005, p. 14). Sem desenvolver de maneira mais incisiva suas constatações, a autora possui como maior mérito a rápida alusão à influência simbolista no romance. Em demais, em um segundo momento de sua produção, abandona a análise (a qual ocupara quinze laudas) e por dezenove páginas prossegue reproduzindo trechos de *A bagaceira* por considerá-los belas máximas elaboradas pelo autor paraibano, pelo honrado homem *sapiens* a quem presta homenagem.

A finalização de Zilma Ferreira segue os mesmos trilhos do trabalho de José Ferreira Ramos. Ao analisar o proverbial na obra de Américo de Almeida, o estudioso envereda pela busca dos ensinamentos que estariam espalhados pelo romance. De acordo com ele, *A bagaceira* traria a voz de um homem de sabedoria. A linguagem da narrativa seria formada pela presença de sentenças com caráter moral-filosófico equiparável às sentenças bíblicas, moldadas por meio de frases esculturais, da "tonalidade sentenciosa, na semelhança com a máxima, na verdade lapidar" (RAMOS, 1979a, p. 11).

Aécio Aquino e João Batista dos Santos também escrevem sobre *A bagaceira*. Em *Antropossociologia e literatura social em José Américo*, os autores procuram estabelecer o modo pelo qual Almeida entendera a sociedade em sua literatura. Com uma discussão breve e nem sempre fiel ao texto literário, os autores verificam em *A bagaceira* a superação do determinismo no estudo da seca e a recriação dos costumes sertanejos. Como é perceptível, repetem aspectos já rebatidos por nós ao longo do atual capítulo.

Joaquim Osterne Carneiro também afiança *A bagaceira* como um romance da seca. Para comprovar sua teoria envereda pela vida do autor. Sem desenvolver uma análise literária da produção, persegue a biografia do político, listando a todo o tempo as obras e as

ações de José Américo de Almeida contra a seca nordestina. Carneiro não está sozinho no itinerário mencionado, pois Manuel Correia de Andrade, Maria Thetes Nunes e José Octávio Mello desenvolvem igual análise, acrescendo às conclusões de Carneiro a veemente negativa de que Américo de Almeida houvesse partilhado quaisquer crenças em teorias deterministas relativas às raças. Embora não analisem como a repulsa às teorias deterministas se plasma literariamente na composição almeidiana, os autores possuem seus méritos no tocante à afirmação, pois rebatem, mesmo que indiretamente, as acusações de preconceito recorrentes a *A bagaceira*.

Enfim, poderíamos mencionar os estudos de Wilton Veloso, de Brunel Meller; as coletâneas intituladas *A geografia na obra de José Américo de Almeida*, *José Américo de Almeida aspectos registrados*, *José Américo de Almeida*: o escritor e o homem público, *A bagaceira*: conteúdo social e estilo e vários outros textos com os quais tivemos contato ao longo de nossas pesquisas. Em todos eles os elementos levantados até o momento se repetem, revelando como os estudos em torno do romance fundador da geração de trinta ressentem-se de aprofundamento e, muitas vezes, reproduzem conclusões, as quais em nada ou pouco colaboram para a verificação de sua importância no interior da história literária nacional. Até agora, os autores abordados ilustraram a propensão da crítica literária brasileira de cercear a participação de *A bagaceira* no cânone, restando a poucos estudiosos a sua defesa, quase sempre pouco consistente no que tange à análise do texto literário[41]. Ao elaborar este trabalho tendemos a caminhar juntamente com a minoria, porém verificando o que ainda permanece obscuro ou pouco desenvolvido na elaboração artística do objeto. Prossigamos, ouçamos outras vozes.

1.2 O(S) JULGAMENTO(S) DA CRÍTICA JORNALÍSTICA

[41] A formação do cânone exige mais do que qualidades estéticas de um texto. A canonização de uma obra é dada a partir do momento em que há seu ingresso em colóquios críticos contínuos. Em outras palavras, a habilidade com que é inserido no círculo crítico, o analista que o insere no referido meio, a harmonia entre seus possíveis significados e/ou temáticas com as preocupações dos estudiosos e a influência do próprio autor no mundo literário determinam a participação ou não de um texto no mundo das produções pesquisáveis. Levando-se em conta os elementos acima, e aplicando-os a *A bagaceira*, talvez possamos afirmar que influenciaram o atual julgamento do romance paraibano: a figura, muitas vezes repelida ou extremamente elogiada, do político Américo de Almeida; o fato da inserção da narrativa no mundo crítico ter sido realizada por um estudioso impressionista, cujo método analítico seria questionado; o tom contestatório e a linguagem menos abusada da obra, quando a experimentação linguística (a exemplo da profunda perscrutação psicológica) passa a ser reverenciada pelos analistas.

Durante as décadas de quarenta e cinquenta, a crítica literária de rodapé triunfava nos jornais por mãos de não especialistas - os ditos homens de letras. Hoje, apesar de seu declínio na década de sessenta, ela tem readquirido forças, em um processo de restabelecimento que advém dos anos setenta. Cada vez mais este veio crítico mantém como modelo de estudo textos de linguagem simples, próximos à crônica e ao ensaio.

Em se tratando das abordagens a respeito de *A bagaceira*, pode-se dizer que a crítica literária encontrada nos jornais parece, quase sempre, interpor, entre sua análise e o objeto analisado, interesses atrelados à indústria cultural, cujo intento fica em rasgar elogios a quem possa proporcionar prestígio ou elevar as vendas.

No caso almeidiano, frequentemente, a crítica de rodapé possui

> três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se trata [...] de convencer rápido os leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil)[42].(SÜSSEKIND, 1993, p. 15).

Portanto, a crítica publicada em jornal, sobre o assunto que nos é foco, dota-se de características particulares que a diferem de estudos marcadamente intelectuais, reflexivos. Por este motivo, neste trabalho, os textos críticos sobre *A bagaceira* são abordados em dois momentos distintos. No primeiro deles foram contemplados textos produzidos pelos críticos universitários e, no segundo, teremos críticas arrebanhadas em diferentes jornais do Brasil.

As críticas de rodapé que dissertam sobre a obra de José Américo de Almeida são encontradas, em volume maior, durante três momentos da história. O primeiro deles à época da primeira edição da obra (1928), o segundo durante a comemoração do cinquentenário de *A bagaceira* (1978) e o terceiro e último instante contemporâneo ao falecimento do autor que iniciou o novo regionalismo literário no Brasil (1980).

Quando da ocasião da publicação de *A bagaceira*, os textos sobre o assunto centram-se na imprensa paraibana e, com exceção de Agripino Grieco e de Alfredo Severo[43], todos os críticos seguiram o tom elogioso de Tristão de Athayde, repetindo deste as principais conclusões: a dualidade linguística; a reivindicação de um glossário; a temática, as personagens e a paisagem de cunho regional; a narrativa como retrato fiel da realidade; a

---

[42] Apesar do trecho, retirado do artigo de Flora Süssekind, não abordar os escritos, publicados em jornais, sobre *A bagaceira*, ele parece dar a medida correta das principais características da crítica de rodapé que trata do romance almeidiano.

[43] Severo afirma sobre *A bagaceira*: "[...] não se chega a saber direito em que língua é escrito o livro" (SEVERO, 1928, [n.p.]).

associação a Machado de Assis e a Euclides da Cunha; a definição do livro como romance da seca e a dificuldade de enquadrar *A bagaceira* em uma escola literária.

O entusiasmo com que quase todos recebem *A bagaceira* é facilmente explicável pelo calor da recepção de uma obra precursora, nas palavras de Tristão de Athayde "Uma revelação" (ATHAYDE, T., 1978, p. 40), mas faz-se ainda mais claro quando sabemos que *A União*, publicação paraibana, estava sob o poder do Partido Republicano, mantendo como maior colaborador o próprio José Américo de Almeida[44]. Neste caso, como lembra a crítica Leyla Perrone-Moisés, ao falar das principais características da crítica de rodapé, "o crítico jornalista se manifesta 'naturalmente' de acordo com o espírito de seu jornal" (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 25).

Como são textos cujas análises já foram referendadas, por meio do estudo da mencionada autora, este trabalho não os abordará com maior afinco[45], passando a ter como foco principal as matérias editadas nos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, nas décadas de setenta e oitenta do século XX.

Apesar de não centrarmos atenção na época do lançamento de *A bagaceira*, é importante ressaltar que, além da repetição de conclusões oriundas de Athayde, uma das principais características a alçar os elogios dos artigos publicados neste período dizem respeito ao modo pelo qual *A bagaceira* retrata a realidade nordestina. Para os autores, o romance é sobretudo "verdadeiro, autêntico [...]" (ALMEIDA, H., 1928, p. 95). A tal ponto os críticos primam pelo aspecto exterior do romance que Jackson Figueiredo, buscando palavras de Euclides da Cunha, faz um paralelo entre o artista José Américo de Almeida e um cientista: "José Américo de Almeida é, pois, um romancista, uma realização de poeta que Euclides da Cunha julgava adequado a nosso temperamento histórico: um homem de ciência que sabe cantar" (FIGUEIREDO, 1928, p. 32).

A preocupação da crítica em encontrar no romance o retrato da realidade, especialmente o retrato da realidade do interior brasileiro, ressalta quão os frequentadores de nossa imprensa nacional julgavam as obras literárias pelo vínculo mantido com determinados

---

[44] Pode parecer ao leitor que nosso comentário tenha por linha mestra uma discordância total do tom elogioso com que a imprensa paraibana recebeu *A bagaceira*. Em verdade, apesar dos louvores exagerados de alguns artigos, o desprestígio de nossas palavras, em relação àquela etapa da crítica de rodapé, dá-se menos pelo louvor à obra e mais pela inoperância de análises sobre o objeto. Ao repetirem as ideias de Tristão de Athayde, os críticos não analisam o romance, antes se preocupando em traçar elogios ao grande político e paraibano José Américo de Almeida. Desta feita, colabora-se com a não compreensão da produção literária almeidiana.

[45] Os interessados em obter maiores análises ou até mesmo os textos da época devem recorrer ao estudo de: SOUZA, Vânia Maria de Freire de. *A bagaceira*: sua repercussão na imprensa paraibana. 1986. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

temas nacionais, exatamente como fizeram os fundadores de nossa historiografia literária. Muito mais do que fruto de análises estéticas, capazes de confirmar no romance qualidades artísticas, os autores da época louvam *A bagaceira* porque a veem como contribuição para o conhecimento do Brasil. Vânia Maria Freire de Souza esclarece:

> *A bagaceira* contribuiu, pois, para o desenvolvimento de uma consciência nacional, fato que levou intelectuais, políticos em 1929, quando desaparecem os textos a propósito do romance, a publicarem artigos sobre os problemas do Nordeste, sempre fazendo alusão ao autor paraibano, como profundo conhecedor dos problemas da região e autor de *A bagaceira.* (SOUZA, 1986, p. 79).

Neste sentido, a desatenção ao texto e o elogio desmedido parecem também oriundos da atmosfera corrente na imprensa nordestina da época. Era consenso, dentre os colaboradores dos jornais mais famosos da região, a necessidade de elevar a literatura do Nordeste à condição de destaque, fraturando-se a supremacia do eixo Rio-São Paulo. Tristão de Athayde, por exemplo, é claro sobre a questão: “Hoje em dia, há em nossas letras todo um movimento de renovação, toda a inserção de um espírito novo, a que o Norte do Brasil não pode ficar alheio [...]” (ATHAYDE, 1934, p.103).

O ano de 1978 guarda em comum com textos publicados sobre *A bagaceira* no período de a sua publicação o tom elogioso e a superficialidade analítica. Os comentários não são frutos de uma tentativa de apontamento de qualidades e/ou defeitos em um romance que comemorava seu cinquentenário. São críticas literárias que, aos moldes das pregações de Wellek (1975), não poderiam assim serem consideradas, pois não apresentam o conjugamento de conteúdo e forma, capaz de fornecer ao discurso crítico a possibilidade de um acertado julgamento de valor.

Comumente, as críticas arroladas, como se pode verificar em Nogueira Moutinho (1978), dedicam grande parte de seu espaço a comentarem a recém-lançada edição comemorativa da obra, fazendo crer ser ela um produto de qualidade pelos comentários crítico-literários em anexo à publicação e não por qualidades próprias do romance. A exemplo do afirmado por Alceu Amoroso Lima, parecem exercer uma crítica a qual compete “menos a obra de criação do que o comentário e a divulgação” (LIMA, 1980, p. 13). Para Flora Süssekind, um aspecto que se tornaria muito mais evidente, na década de 1980, momento no qual “o espaço [seria dado] para a resenha, para a notícia, o tratamento sobretudo comercial” (SÜSSEKIND, 1993, p. 32).

Há casos, como os de Carlos Garcia e Margarida Autran, em que o espírito comercial é ainda mais evidente, pois a elevação da obra é realizada pela projeção do romance no próprio Brasil ou em outros países. No primeiro caso, o autor se esmera em falar da alta vendagem da narrativa em sua primeira edição, no segundo, em celebrar sua tradução para uma língua estrangeira. O caso de Autran parece mais gritante, pois, no desenrolar de sua fala, a única menção feita a uma característica da obra é a de que possui "um estilo muito particular" (AUTRAN, 1978, p. 33), marcado por "palavras e expressões que não se encontram nem em dicionários" (AUTRAN, 1978, p. 33). Após a genérica constatação, a autora passa a enfocar o trabalho do inglês Robert Lascelles Scott-Buccleuch, responsável pelas traduções de *A bagaceira* e obras de Machado de Assis na Inglaterra. São tentativas de seduzir os leitores não pelo que a obra é, mas pela projeção por ela alcançada como produto editorial para o mercado interno e para a exportação.

Ainda é perceptível no desenvolvimento dos textos encontrados em jornais uma contínua menção à vida do autor, o qual, ainda vivo, recorrentemente é chamado a dar depoimentos com focos diversificados e pouco centrados em *A bagaceira*. Tais entrevistas levam os artigos a muito falarem da importância de Almeida como homem público: candidato à presidência da República, governador da Paraíba, responsável pela entrevista que, em 1945, abalou os alicerces do poder político brasileiro etc.. Neste tipo de análise procura-se por "uma maneira toda pessoal, específica de cada escritor [...]. Estas abordagens trazem uma obsessão não formulada que a psicocrítica propõe chamar de 'mito pessoal'" (ROGER, 2002, p. 99-100).

Quando os autores recorrem às falas de José Américo de Almeida sobre sua criação, o fazem por meio de frases que pouco acrescentam à crítica por serem expressões já conhecidas sobre o assunto, repetições de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

> Foi o primeiro [o livro *A bagaceira*] de uma nova fase desse tipo de ficção. Poderão desconhecer o seu valor, mas esta prioridade tem sido reconhecida, indiscriminadamente. [...]. Não recebi, realmente, nenhuma influencia literária. Já disse e repito que sou estupidamente pessoal. (ALMEIDA, 1968, apud COUTINHO, 1975b, p. 33).

As perguntas que fazem a Almeida estão centradas no questionamento das inspirações do autor durante a construção que realizou ou na invocação da posição de *A bagaceira* como marco histórico, nunca suscitam uma análise mais apurada da obra, por parte do entrevistado, bem como as colocações deste nunca são postas em análise. Assim sendo, os

dados trazidos, seja pelo entrevistado ou pelo entrevistador, permanecem a título de curiosidade, alheios a qualquer interpretação da obra. Trata-se de um uso que facilita outro aspecto frágil neste tipo de crítica: as frases feitas.

Em um império de frases comuns, não é de se estranhar as reproduções de conclusões sobre o romance almeidiano. Como ocorre frequentemente com a crítica acadêmica, porém aqui com maior ligeireza, há a tendência a se buscar afirmações no artigo pioneiro de Tristão de Athayde, chegando Cristina Miguez a entrevistá-lo para verificar se suas conclusões continuariam as mesmas daquelas anunciadas em "Uma revelação". Usando a autoridade do crítico, a analista destaca sobre *A bagaceira*: é "a revelação do sertão e do Nordeste, a preocupação com o estilo e a ausência do espírito agressivo e demolidor inicial [refere-se a 22]" (MIGUEZ, 1978, p. 14). Revela, portanto, uma conclusão comum que só causa surpresa quando o próprio Athayde afirma ser Almeida mais preocupado com o estilo do que Oswald Andrade e Mário de Andrade. A exaltação final do objeto, feita pelo crítico, não poderia ser diferente, pois Tristão de Athayde, não obstante as qualidades de seu trabalho, sempre fez opção por uma crítica de impressões, na qual o sentimento tende a ultrapassar qualquer aspecto racional, de acordo com ele mesmo, uma crítica não judicativa e sim testemunhal (LIMA, 1980, p. 29).

Afirmar a seca e entender *A bagaceira* como a calmaria pós 22 são alguns dos pontos comuns que encaminham a um outro apontamento contínuo: a situação de marco. Como fazem Edilberto Coutinho e Maria Célia de Moraes Leonel, considera-se o romance petrificado em certa fase da historiografia brasileira, "um importante documento sobre determinada sociedade em dado momento histórico" (E.COUTINHO, 1978, p. 07), um texto que perde a mobilidade devido ao "explícito discurso ideológico que contém" (E.COUTINHO, 1978, p. 07) e que tenta desviar, por meio de reticências frente ao caso amoroso de Soledade e Dagoberto[46], os olhos do leitor de sua falha central: o tom de pregação do narrador.

A produção almeidiana valeria como fonte temática porque "uma literatura não se faz apenas de grandes obras" (FERRER, 1978, p. 27) e seria caracterizada por uma trama simples de personagens pouco complexas (E.COUTINHO, 1978, p. 33). Até mesmo a admissão de figuras mais humanas, como Soledade: "renascida ali para desencadear paixões e tragédias" (GARCIA, 1978, p. 22), "a ninfa da terra"[47] (GARCIA, 1978, p. 22) ou, ainda, a

[46] É preciso lembrar que as conclusões sobre o uso de reticências costumam estar de acordo com Silviano Santiago, em artigo já referendado no presente estudo.

[47] Garcia (1978) traz para seu texto, no tocante a Soledade, as mesmas caracterizações de Raquel de Queiroz.

personagem “muito mais forte e feminina do que as masculinas” (SCALZO, 1978, p. 22), desencadeia finalizações concordantes com o julgamento de *A bagaceira* “menos estética do que social” (MOUTINHO, 1978, p. 23), mais denunciativa do que voltada à psicologia (LEONEL, 1978, p. 10).

Aspectos positivos como a linguagem dúbia, cinematográfica (SCALZO, 1978, p. 22) e os diálogos dramáticos que “ordenam os conflitos das personagens que sustentam o lado humano da obra” (E.COUTINHO, 1978, p. 07) são assuntos pelos quais somente alguns autores versam, realizando-o rapidamente e sem exemplificações.

Sendo debatida como produção historicamente datada, torna-se comum a inserção do romance em meio ao histórico do gênero (SCALZO, 1978, p. 22), condição capaz de facilitar a referência a traços realistas e/ou naturalistas, à comparação, extremamente comum, a Euclides da Cunha (COUTINHO, 1978, p. 33) e a evidências românticas, todos apontamentos desamparados de citações.

Dentre os artigos publicados sobre o romance, em 1978, um deles possui um caráter mais aprofundado, não obstante repita conclusões já propagadas. O texto em questão, produzido por Maria Célia Moraes Leonel, apresenta dois recursos diferenciados em relação a outros textos de cunho crítico-literário publicados em jornais: costuma citar o texto literário analisado e referenda diretamente a fala de críticos consagrados pela crítica universitária, sendo exemplos Mário de Andrade e Antonio Candido. Seu tom não é o do impressionismo, do autoditadismo, mas da especialização que, segundo Marlene Weinhardt, parafreseando Antonio Candido, perturba “a mediocridade do repertório generalizado” (WEINHARDT, 1984, p. 16) do jornal. Por mais que possamos questionar, principalmente, as conclusões reiteradas sobre o romance, não é possível acusá-la de manter um discurso frágil e pouco profundo, “uma crítica reprimida por sua própria ideologia” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 25) ou pela ideologia do veículo jornalístico que a divulga.

O objetivo da escrita de Leonel é analisar o prefácio “Antes que me falem” de *A bagaceira*, estabelecendo relações com a obra em sua totalidade e daqueles ditos com “[...] outras manifestações literárias” (LEONEL, 1978, p. 08). Como se mencionou, durante seu estudo, ela chega a conclusões por vezes comuns: o tom ensaístico da produção, a linguagem dúbia, a presença naturalista e determinista, a consideração da obra como marco histórico, a denominação romance da seca, a falta de humanidade das personagens, a proximidade ao movimento de 1926 e a presença de aspectos da primeira fase modernista. Sobre o último assunto, em consonância com Antonio Candido, Aderaldo Castello (1977) e Luciana Stegagno-Picchio (1997), assevera a existência, já no prefácio, e por toda a

construção almeidiana de um "caráter [...] da composição [que] lembra o do 'Manifesto da poesia do pau-Brasil' de Oswald Andrade e, principalmente, o 'Manisfesto Antropófago, do mesmo Oswald" (LEONEL, 1978, p. 08). Entretanto, segundo ela, esta e outras características positivas são distorcidas pelo autor quando o mesmo tenta impor ao leitor uma visão de mundo marcada pela barbárie e pela tristeza, enquanto a voz predominante em vinte dois era a da alegria (LEONEL, 1978, p. 09). Como já ocorrera com outros críticos, a autora renega ou louva *A bagaceira* de acordo com aquilo que a mesma apresenta de distinto ou próximo às produções moldadas na Semana de Arte Moderna.

Nos anos oitenta, as vozes que proferem palavras sobre *A bagaceira*, nos jornais, não destoam das conclusões já presentes em produções deste meio, em 1978. Contudo, apesar de ainda comentarem a edição comemorativa do cinquentenário, é o caso de Edilberto Moutinho (1980), não a usam como mote de escrita. Agora a motivação dos textos vem, em maior parte, da morte do autor, ocorrida no ano de 1980. Neste contexto, os artigos, ainda mais do que os escritos antecessores, desobrigam-se de privilegiar a discussão da obra literária.

Em uma crítica de rodapé já sem grandes nomes, os colaboradores de jornais, apesar de iniciarem suas produções falando a respeito de literatura, acabam desenvolvendo um texto preocupado com a apresentação daquele que entendem ser grande homem público no Brasil. A descrição dos últimos tempos de vida de José Américo de Almeida faz os escritos delegarem a segundo ou a terceiro planos os debates a respeito do romance fundador do regionalismo de trinta. Nogueira Moutinho (1980), Valmireh Chacon (1980), José Nêumanne Pinto (1984), dentre outros representantes de suplementos literários, elaboram textos que parecem estar "transformados em *show-bizz* e sujeitados pelo [..] *marketing*" (DINES, 2005, p. 01), textos de "jornais e revistas que estão mais interessados na reprodução do que já se tornou notícia do que em produzir um pensamento crítico da produção" (SANT'ANNA, 2005, p. 02).

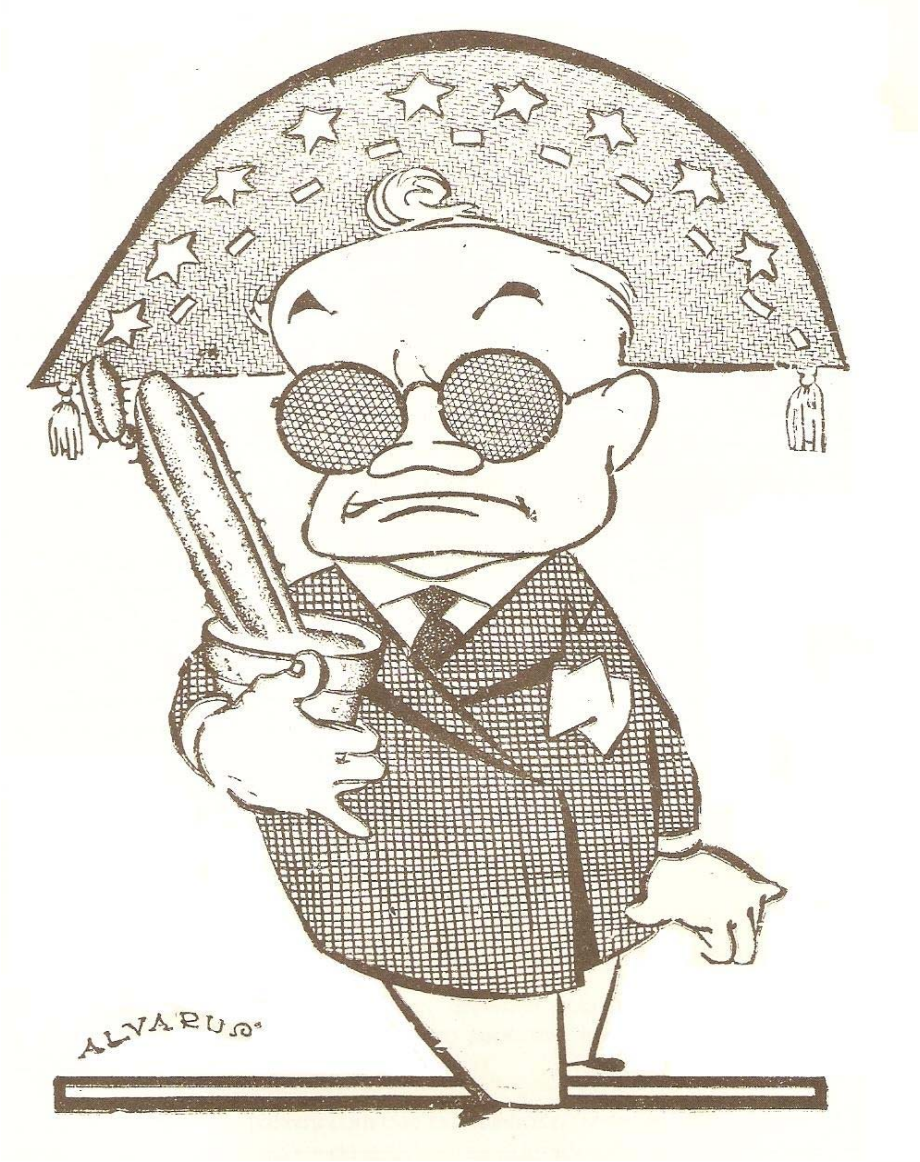
Outra propensão dos textos desta década e, também, de textos mais recentes sobre a obra paraibana, é a dedicação cada vez maior em abordá-la somente de passagem, durante debates em torno de autores considerados de maior qualidade. Assim ocorre com José Nêumanne Pinto (1984) ao tratar de José Lins do Rego, com Wilson Martins (2003) ao comentar obras de Jorge Amado e com Luis Bueno (2000) ao explanar sobre Raquel de Queiroz. Em todos os casos, o título de Américo de Almeida é tido como "romance político e esquerdista" (MARTINS, 2003, p. 04), com um sucesso inicial estrondoso, todavia, já em 1930, um mero marco histórico (BUENO, 2000, p. 24), um romance preocupado em ser "a

história de sua gente em conflito com sua terra" (PINTO, 1984, p. 12), mas sem nenhum trabalho estético.

Durante o percurso pelos textos de crítica publicados em jornais, pudemos notar que a dicotomia entre crítica jornalística e crítica universitária não se completa em uma total polarização. Autores de ambos os lados estão ligados ao prolixo ou ao conciso, ao profundo e ao superficial, apesar do predomínio da ligeireza entre os textos jornalísticos. Cada uma das tipologias da crítica "tem especificidades de linguagem e de função, mas elas não deixam também de se encontrar, contaminando-se reciprocamente" (MACIEL, 2005, p. 01), o que também explica o discurso homogêneo mantido sobre *A bagaceira*.

Com as exposições até agora realizadas, pretendemos demonstrar os itinerários trilhados pela crítica, seja ela acadêmica ou jornalística, perante a obra de José Américo de Almeida. Mesmo através da amostragem de um panorama provavelmente incompleto, é possível verificar as afirmações, as avaliações reiteradas desde 1928. Seja em decorrência da ausência de uma maior atenção à estética da narrativa, seja pela repulsa a seu autor ou ao impressionismo de Tristão de Athayde, seja pelo recusa do regionalismo ou do tom social do romance, seja pelo elogio desmedido a José Américo de Almeida, *A bagaceira* não tem recebido a devida atenção dos estudiosos. Contraditoriamente, a produção paraibana é considerada marco da literatura nacional, mas nela são ressaltados vários defeitos: a linguagem conservadora que reservaria o regional apenas às personagens; a repetição de uma temática antiga, a seca; o maniqueísmo de figuras fictícias pouco elaboradas; a constituição da obra como um documento sem méritos literários parecem ser os principais deles.

São as supracitadas questões que nos propomos a repensar. No próximo capítulo, iniciaremos as análises abordando a representação de Brasil e do Nordeste em *A bagaceira*. A intenção é rechaçarmos a alcunha de "romance da seca" (PROENÇA, M., 1978, p. 55; CASTELLO, 2004, p. 274) , ofertada à obra desde a análise de Tristão de Athayde, demonstrando a filiação da produção ao objetivo de (re)descoberta da realidade nacional, escopo presente desde os primórdios da literatura brasileira.



Fonte: Álvarus (1953)[48]

[48] É interessante como a caricatura publicada em *A notícia*, anos após a *A bagaceira*, evoca a consideração do brejeiro Américo de Almeida como sertanejo e diminui, a exemplo do que faz a crítica ao ler a obra fundadora do romance de trinta, o Nordeste ao sertão e/ou ao cangaço.

2 O CENÁRIO E SUAS IMPLICAÇÕES

2.1 *A BAGACEIRA*: A SECA EM SEGUNDO PLANO

Parece-nos inviável o entendimento de *A bagaceira* como romance da seca. Por certo o romance possui dentre suas personagens um grupo de sertanejos, bem como não se pode negar uma pequena espacialização de seu enredo no sertão[49]. Todavia, sua redução a romance da seca desconsidera a existência de um processo antitético duplo em que se baseia a obra: sertão X bagaceira e natureza X estrutura social. Ignorando a dupla antítese, equivocadamente, a crítica distancia os princípios modernistas da produção paraibana, deixando de observar, também, os entrelaçamentos, especialmente os renovadores, do romance com a literatura brasileira, desde cedo preocupada em representar o Brasil.

Possivelmente, a interpretação da obra como romance da seca originou-se no texto de Tristão de Athayde que, de lá para cá, foi muitas vezes repetido sem questionamentos. Em "Uma revelação", o tom de troça (ATHAYDE, T., 1978, p. 40), pelo qual o autor admitidamente toma o termo "bagaceira", encaminha ao encobrimento do significado dado ao vocábulo por José Américo de Almeida. Ao entender a palavra "bagaceira" em seu sentido mais coloquial e demonstrar o preconceito que tivera para com a narrativa antes de lê-la, Athayde desconsidera o fato de ser o termo denominador do "espaço onde nos engenhos se amontoa o bagaço de cana" (FERREIRA, 2001, [n.p.]), ignorando, igualmente, o processo metonímico sofrido pela palavra no romance. Na narrativa de Almeida, "bagaceira" é toda a região brejeira da Paraíba, local diretamente oposto ao sertão e no qual estão postos os engenhos, dentre eles o Marzagão, onde "decorre grande parte da narrativa" (ATHAYDE, T., 1978, p. 42).

Desconsiderando o título, a crítica não leva em conta também o processo histórico do termo "bagaceira". Manuel Correia de Andrade, explanando sobre o vocábulo, lembra como na linguagem popular, já no tempo áureo dos engenhos, a palavra possuía, dois significados: um deles físico-geográfico e outro humano-geográfico (ANDRADE, 2003, p. 49). De acordo com ele, se na frase "fulano pensa que está na bagaceira de seu engenho", geralmente dirigida aos filhos de senhores quando de passagem pela cidade, a conotação é espacial, na expressão "fulano é gente da bagaceira de sicrano" (ANDRADE, 2003, p. 49), revela-se a "submissão de fulano a sicrano" (ANDRADE, 2003, p. 49).

---

[49] O enredo de *A bagaceira* só está ambientado no sertão durante o capítulo "Festa da Ressurreição". No demais, o sertão surge através de sugestões das personagens ou do narrador.

A recuperação da trajetória da palavra “bagaceira” e o conhecimento das antíteses basilares do romance de igual denominação são capazes de revelar o empenho da narrativa almeidiana para a prática de uma exposição paisagística comprometida com a denúncia da problemática da terra e do sistema de mando nordestinos. Neste ínterim, *A bagaceira* surge como precursora literária da geração de trinta, encaixando-se perfeitamente no conceito de romance regionalista moderno defendido por Antonio Cândido, pois

> abandona [...] a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 2003, p. 142).

José Américo de Almeida parecia possuir consciência de que as discussões em torno do regionalismo exigiam mudanças na formatação deste tipo de romance e, por isso, entende ser “o regionalismo [...] o pé-de-fogo da literatura”. Almeida sugere objetivar com sua narrativa regionalista a superação do que julga ser uma “ficção incipiente”, aconselha a inserção da “dor universal”, verdadeira “expressão da humanidade” (ALMEIDA, 1978, p. 118), compreende como “o regionalismo, um regionalismo [...] saudável e estimulante [...]”, nunca poderia apresentar “um ar de conspiração separatista” (ALMEIDA, 1965, p. 114), mesmo que “nossa geografia vasta e desarticulada” (ALMEIDA, 1965, p. 114) o inspirasse. Construir uma literatura com estes moldes exigia conhecer as dores do povo interiorano e, conforme ele revela em discurso político, estas eram agonias advindas das opressões socioeconômicas:

> Homens do interior [...] populações sofredoras, criadas nas leis do trabalho. Conheço todas as precisões da terra usuária que é tão rica e tão pobre, que tem tudo e não tem nada. Vivi por paragens remotas que nem sabemos se existem. Transitei por fazendas solitárias, por aldeias perdidas no deserto, pelos confins de um Brasil ignoto. É o mesmo quadro do vosso território enorme e desarticulado. Falta tudo, falta justiça a estes povos [...]. (ALMEIDA, 1965, p. 45).

Descoberta a dupla antítese e repensada a titulação de *A bagaceira*, nem mesmo resta a possibilidade de que o vocábulo “sertão” seja tomado como sinônimo de “interiorano”. A existência, no romance, de um constante cotejo entre duas microrregiões nordestinas impede que tenhamos uma visão completa da narrativa quando eliminamos um dos termos da comparação. Somente obliterando desde o título da obra, a crítica pode ver o

sertão como único foco do romance, não percebendo como a bagaceira é transformada em aspecto essencial ao enredo, na medida em que disputa com a seca a primazia de ser o infortúnio maior dos nordestinos. Já no primeiro capítulo, a retratação da chegada dos sertanejos na bagaceira demonstra a formatação antitética do enredo. No mesmo passo em que há o retratamento do sofrimento do sertanejo "forçado [ao] nomadismo" (ALMEIDA, 1978, p. 120), há a dedicação à vida brejeira, composta por "vítimas de uma emperrada organização de trabalho e de uma dependência que os desumanizava" (ALMEIDA, 1978, p. 120).

Os olhares que veem na produção almeidiana o romance da seca e no regionalismo o movimento retrógrado repetem, inadvertida e anacronicamente, a posição tomada pelos membros do Modernismo paulista até 1924, quando nomes como Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade, dentre outros, se esforçavam para colocar São Paulo no centro da produção literária brasileira. De acordo com Enio Passiani, estes intelectuais, nos primeiros anos de atuação, negavam o regionalismo na mesma medida em que o praticavam sem nenhum pudor:

> O estado econômica e politicamente mais poderoso da nação, por meio dos seus intelectuais e instituições culturais, começava a construir uma representação de si mesmo: uma terra de gigantes, os bandeirantes, desbravadores corajosos, destemidos povoadores do interior do país, terra que traduzia a própria alma mestiça brasileira, já que no solo paulista encontrava-se uma "mistura épica das raças". E a literatura modernista em muito contribuiu para a definição de uma ideia de "região", seja em relação ao papel do estado na condução dos destinos do País, seja, mais especificamente, em relação ao papel da literatura modernista de São Paulo diante da literatura nacional. O regionalismo paulista pretendia impor-se aos demais justamente negando seu caráter regional, local, travestindo-se de "nacional". A partir do momento que São Paulo – representado, obviamente por suas elites – pretendeu deixar de ser "apenas" São Paulo para ser "o" Brasil, São Paulo tornou-se mais paulista e mais paulistano do que nunca, já que, por meio da elaboração de tais representações, o estado, e mais precisamente sua capital, firmava sua identidade e apresentava suas reais ambições políticas, econômicas e artístico-literárias. (PASSIANI, 2009a, p. 06).

Passados os anos e com condições de um olhar distanciado sobre os acontecimentos, é inaceitável que a crítica continue influenciada pelo mesmo furor dos primeiros tempos modernistas. Se considerarmos que, mesmo entre os modernistas, o entusiasmo e o domínio estrangeiro não duraram muito, é inconcebível que *A bagaceira* continue a ser mal entendida. Há de se convir que, por volta de 1924, os poetas já se voltavam para o Brasil real e literário, como ocorre em *A bagaceira*, livro capaz de revisitar a literatura sobre o Nordeste e, ao mesmo tempo, mostrar ao Brasil a terra produtiva, porém colonialista,

ali presente. José Aderaldo Castello, em estudo sobre o movimento modernista, esforça-se para comprovar que o regionalismo, vigorante a partir de 1926, decorre do sentimento de brasilidade predominante já nos nomes do Modernismo inicial, pois:

> [...] aspirava a uma organização do Brasil, em que cada brasileiro, despido da roupagem europeia, se voltasse para o seu meio e penetrasse natural e sinceramente, sem complexos coloniais, em nossa realidade, visando sempre a uma "articulação inter-regional", para melhor compreensão dos problemas e definição da unidade nacional. (CASTELLO, 2004, p. 101).

De acordo com Murilo de Carvalho, a "ausência de uma revolução nacional fundadora" (CARVALHO, 2003, p. 405) ou, ainda, de um "grande mito político nacional" (CARVALHO, 2003, p. 405), construiu, no Brasil, uma ideologia pátria assentada, sobretudo, em dois pilares: o discurso sobre a natureza e a afeição por heróis marcados pelas tragédias. Logo, *A bagaceira* parece estar intimamente relacionada à referida construção ideológica, pois, concomitantemente, expõe a natureza brasileira e o sofrimento de parte da população nacional, colocando em pauta as imposições histórico-sociais de seu tempo. Mesmo se considerando que, em nenhum momento da história literária nacional, a representação da natureza e dos brasileiros deixou de manter uma atitude política, é preciso ressaltar os modos pelos quais em *A bagaceira* a crítica social suscita descrições que não se limitam a precisar o ambiente onde a trama se desenvolve. Trata-se de uma paisagem que se move com o homem, podendo refletir tanto os aspectos dramáticos quanto os poéticos do enredo, servindo, também, como querem as produções modernistas, à revisão de estereótipos.

Impregnado do espírito modernista, no mesmo ano da publicação de *A bagaceira*, Mário de Andrade, em viagem ao Nordeste, pensando na produção de Euclides da Cunha, anotou um clamor por maior aplainamento entre a realidade e a representação nordestina. Mesmo não fazendo um pedido em favor da ruptura com o estereótipo Nordeste-seca, percebe-se em suas palavras a exigência de um aprofundamento literário da realidade daquela região, algo que, nos parece, só ocorrerá a partir de *A bagaceira* e dos romancistas de trinta:

> Pois eu garanto que *Os Sertões* é um livro falso. [...] O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial, porém uma falsificação hedionda. [...]. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão. (ANDRADE, 1983a, p. 294).

O afã por mostrar regiões distantes do eixo sulino faz-se presente em *A bagaceira* e em muitas outras obras[50]. Em Euclides, em Domingos Olímpio, em Oliveira Paiva, em Graciliano Ramos de *Vidas Secas,* entretanto, o caminho escolhido é o tradicional, ou seja, a demonstração do semi-árido e seu povo[51]. Em José Américo de Almeida, a opção pela bagaceira o faz preferir o lado mais desconhecido do Nordeste.

A respeito do tema, revertendo a diminuição literária do Nordeste ao fenômeno climático de parte dela, a narrativa torna-se uma voz desmistificadora e vem ao encontro da proposição dos modernistas, como se pode notar pela comparação de sua coloração com as palavras de Menotti Del Picchia:

> Devemos olhar o Brasil como ele nos apresenta. E isto nos trará, como consequência imediata, o reconhecimento do que valemos e do que somos. Não somos um povo de poetas nem de batráquios cívicos. Esses procedimentos são crassas revelações de uma velha mentalidade radicalmente divorciada dos fenômenos naturais que nos cercam e das verdades substantivas que o simples contato com a realidade brasileira nos faz apreender. (PICCHIA, 1927, p.87).

Segundo Francisco Foot Hardman, as décadas finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX "entre projeções futuras e revalorizações do passado, trouxeram escritores do Brasil [...] [que] tentavam fazer o que o Modernismo adotaria como programa: redescobrir o Brasil" (HARDMAN, 1992, p. 34). Programa antigo que, de acordo com Janaína Amado (1995), sempre esteve entrelaçado com a questão espacial. O novo mundo e o Brasil tiveram, no domínio do espaço, o processo básico que acompanhou a formação da sociedade e do Estado. A ausência de um passado histórico de glórias remotas produziu a busca das identidades no domínio dos territórios nacionais mais afastados. Em tal contexto, *A bagaceira* não escapa à tradição temática, renovando-a, contudo, quando introduz em sua narrativa um desvelamento da realidade miserável desligado da questão fisiográfica e incorporado aos problemas sociais e econômicos. Após o primeiro capítulo, no qual se destaca a fome decorrente da seca, os sertanejos aparecem fixados ao brejo. Com a fixação, os tormentos da seca tornam-se o elemento secundário da antítese. A possível recuperação moral

---

[50] O grande território brasileiro contribui para esta tendência da literatura e dos estudos sobre o Brasil. A ideia de que, para entender o País e encontrar sua essência, sua brasilidade, é preciso localizar todas as diferentes culturas e meios geográficos que o formam é retomada continuamente. Vale citar o livro de Viana Moog (1943) *Uma interpretação da literatura brasileira*. Nele o Brasil é tomado como um arquipélago cultural, cujas ilhas são revisitadas constantemente pela ficção.

[51] A sugestão de que estes, como outros romances, seguem uma linha tradicional de ambientação das narrativas nordestinas não diminui a importância de tais produções. Cabe-nos, todavia, ressaltar como nosso objeto de estudo inova a perspectiva sobre a região Nordeste.

e financeira dos migrantes é frustrada pelo contínuo trabalho no eito, onde os trabalhadores eram "curvados" (ALMEIDA, 1978, p. 129) ao "jugo do capataz; [à] disciplina do trabalho servil" (ALMEIDA , 1978, p. 129).

O Nordeste da seca o Brasil já conhecia e, estereotipadamente, tomava o clima por sinônimo da região. Por outro lado, conforme lembra Tristão de Athayde, a literatura sobre as secas já era considerada pela crítica "o mais original dos nossos ciclos literários" (ATHAYDE, T., 1978, p. 40). Cabia ao romance fundador da linhagem literária de trinta dar um novo encaminhamento para sua produção, em outras palavras, competia a ele a resposta do Nordeste à proposta modernista de "descobrir" o Brasil. Vendo a narrativa como romance de denúncia socioeconômica, a crítica poderia ter percebido que a novidade do livro já surgia com um sobreaviso presente em "Antes que me falem": "Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã" (ALMEIDA, 1978, p. 118). Com o intuito de mostrar ao Brasil sua face oculta, *A bagaceira* indica no aforismo os polos antitéticos com que trabalhará: o sertão e a bagaceira. Indo além, aponta a discussão que travará em torno do estereótipo nordestino, destituindo a relação de causa e efeito que se vinha constituindo sobre a miséria e a seca do Nordeste.

A construção antitética de *A bagaceira*, portanto, opostamente ao exposto pela crítica, não repete o processo antitético de *Os sertões*. Euclides da Cunha, ao percorrer o interior nordestino, nos ilustra um mundo, cuja composição vegetal se alterna entre a exuberância e os "mandacarus despidos e tristes, como espectros de árvore e o pardo requeimado das caatingas" (CUNHA, 2002, p. 19), mas nos apresenta apenas um mundo, apenas um Nordeste, o Nordeste da "terra ignota" (CUNHA, 2002, p. 17) que se alterna entre as constantes secas e as esparsas chuvas torrenciais.

> De um lado a extrema secura dos ares, no estio, facilitando pela irradiação noturna a perda instantânea do calor absorvido pelas rochas expostas as soalheiras [...]. De outro, as chuvas que fecham, de improviso, os ciclos adurentes das secas, precipitam estas reações demoradas. (CUNHA, 2002, p. 20).

Fugindo aos caminhos seguidos desde o Naturalismo para explicar a fome nordestina, o autor de *A bagaceira* segue princípios que ele mesmo defendera para a apuração da realidade da região onde nascera[52]. Em sua produção literária, Américo de Almeida revisita

[52] É intrigante como as biografias de José Américo de Almeida contribuem para a não percepção do distanciamento literário do autor em relação à concepção do Nordeste como região desértica. Presos às listagens de conquistas políticas do político em prol da amenização da seca do sertão (o que parece de fato ter

um ponto de vista de seu livro sociológico *A Paraíba e seus problemas*, publicado em 1923. A metáfora do brejo como "oásis" (ALMEIDA, 1978, p. 130), cuja descrição é de "gleba privilegiada" (ALMEIDA, 1978, p. 178) já estava no livro não ficcional. No estudo realizado pelo autor, a evidência da suavidade do clima, a verdura e os frutos constantes reagem à imagem generalizada de desolação do Nordeste, levando-o a concluir em tom de ironia: "é esse clima desértico que se condena de oitava" (ALMEIDA, 1980, p. 157).

Por certo, a metáfora "oásis" (ALMEIDA, 1978, p. 130) aplicada ao Nordeste não fora uma criação de José Américo de Almeida. Já em *Os sertões* ela se fizera presente. Entretanto, há de se considerar que o comparecimento da referida metáfora em *A bagaceira* e em *Os sertões* não pode servir, como quer a crítica, de argumento para a avaliação do romance almeidiano como cópia da obra de Euclides da Cunha. Uma análise mais apurada da utilização metafórica mencionada revelará a aplicação diferenciada que os autores fazem do termo. Apesar de em ambos os casos o vocábulo ser tomado como parte de processos linguísticos de contraste e de exprimirem redutos de natureza bucólica, o "oásis" de Américo de Almeida não é o "oásis" de Euclides da Cunha, porque, como já dissemos, o processo antitético de ambos é distinto. No primeiro, a palavra surge como sinonímia do brejo, da bagaceira que contrasta, simultaneamente, com a seca do sertão e com as mazelas sociais que sofrem os habitantes da região de natureza excepcional: "oásis de graças e de fartura" (ALMEIDA, 1978, p. 132). No segundo, a palavra descreve o próprio sertão, nos raros instantes em que a chuva se faz ver ou "nos trechos em que se operou a decomposição *in situ* do granito, originando algumas manchas argilosas" (CUNHA, 2002, p. 19). Contrasta, portanto, o sertão da seca com o sertão das chuvas ou da exceção, o inferno torrencial transformado em universo edênico.

---

ocorrido, conforme informa Joaquim Osterne Carneiro (2004), cuja pesquisa foi baseada em documentos oficiais do governo brasileiro) e ao entendimento do mesmo como romancista da linhagem de Franklin Távora, os biógrafos fornecem aos críticos argumentos (falhos por ignorarem a própria obra) para que julguem *A bagaceira* como romance regionalista pitoresco, cuja preocupação central é a seca. As palavras de Joacil de Brito Pereira a respeito de Almeida ilustram a situação: "O seu telurismo é regional e constante [...]. Nunca deixou de clamar ao horror de um povo entregue a si mesmo em uma tragédia natural secular" (PEREIRA, 1987, p. 293-294).

> Verdadeiros oásis, têm contudo, não raro, um aspecto lúgubre: localizadas em depressões, entre colinas nuas, envoltas pelos mandacarus despidos e tristes, como espectros de árvores; ou num colo de chapada, recortando-se com destaque no chão poento e pardo, graças à placa verde-negra das algas unicelulares que as revestem. (CUNHA, 2002, p. 19).
> Mas, nessas quadras cruéis, em que as soalheiras se agravam, à vezes, com os incêndios espontaneamente acesos pelas ventanias atritando rijamente os galhos secos e estonados sobre o depauperamento geral da vida, em roda, eles agitam as ramagens virentes, alheios às estações, floridos sempre, salpintando o deserto com as flores cor de ouro, álacres, esbatidas no pardo dos restolhos - à maneira de oásis verdejantes e festivos. (CUNHA, 2002, p. 37).

Novamente, fica evidente o alargamento de perspectiva que Almeida aplica à literatura de espacialidade nordestina, seja porque o Nordeste não se vê reduzido ao sertão ou porque, já na elaboração da metáfora, parte de um processo antitético duplo, a palavra ultrapassa a discussão espacial e coloca em pauta os elementos políticos, sociais e históricos em uma perspectiva para além do cientificismo literário de Cunha[53]. Sem deixar de dar humanidade às personagens e trabalhar com aspectos estéticos da estrutura de sua obra, *A bagaceira* forma-se imbricada com o discurso nascido nos primeiros anos do século XX, perdurando na década vindoura. José Carlos Reis descreve a década trintena:

> Nos anos de 1930, a realidade brasileira nua e crua tornou-se a questão-chave de um pensamento brasileiro que se queria puro e duro. Discute-se, então, a identidade nacional brasileira, os obstáculos ao seu desenvolvimento e progresso, as formas de vencer o atraso horroroso. (REIS, 2002, p. 117).

Para a crítica que vê em *A bagaceira* o romance da seca não há compreensão adequada dos elementos da narrativa. Sobre a observação da natureza, os estudos que localizam Almeida entre os debatedores da exasperação fisiográfica do Nordeste apontam o verde do livro como mero elemento para fazer sobrepujar as agruras climáticas do sertão. Até análises mais atentas aos símbolos da obra acabam caindo na falácia da seca. Manuel Cavalcanti Proença, por exemplo, apesar de admitir a maior tragicidade da "fome crônica do trabalhador do eito, do camponês escravizado ao senhor" (PROENÇA, M., 1978, p. 48) diz ser o livro um "romance sertanejo" (PROENÇA, M., 1978, p. 50), findando por

[53] Em estudo sobre a recepção crítica de *Os sertões*, André Pinto Pacheco percorre os principais posicionamentos analíticos sobre a obra euclidiana. De acordo com ele, as leituras de *Os sertões* ainda não encontraram seu ponto de estabilidade. As primeiras análises tenderam a exaltar tão somente o aspecto científico da produção, os estudos das décadas de 1920 e 1930 privilegiaram as "lições históricas e sociológicas que valorizaram o conteúdo de verdade da 'Bíblia da nacionalidade'" (PACHECO, 2003, p. 115) e, em décadas posteriores, houve a tendência à "exageração do papel de aspectos identificados como literários (recursos estilísticos, ritmo de poesia, efeitos dramáticos, dimensão épica, etc.), com a consequente negação da importância do arcabouço científico, na composição do livro" (PACHECO, 2003, p. 118).

afirmar: “Romance da seca, natural que o verde se valorize, vestindo as mais belas imagens” (PROENÇA, M., 1978, p. 55).

Seguramente o livro é esverdeado. Até Agripino Grieco, o mais descontente dos críticos de *A bagaceira*, admitiu a insistência de tal cor[54]. Nas matas domina a “esmeralda tropical” (ALMEIDA, 1978, p. 122), a cidade de Areias entremostra-se como “uma nuvem poisada na verdura” (ALMEIDA, 1978, p. 163), mantendo seu céu também verde (ALMEIDA, 1978, p. 162). O verde é tamanho que o narrador fala de “monotonia de verdura” (ALMEIDA, 1978, p. 222). No entanto, ele não é o verde do sertão, como, na tentativa de impor a *A bagaceira* a condição de reprodutora de *Os sertões*, de *O sertanejo* e de romances contemporâneos a *Luzia-Homem*, querem os críticos. Na narrativa, o cromatismo verde é próprio da bagaceira, sendo característica sertaneja apenas em momento de exceção ocorrido no capítulo “Festa da Ressurreição”. No denominado capítulo, no sertão “reflorescia o deserto arrelvado [...] cada árvore tinha um vestido novo [...] A verdura era um despotismo de cor” (ALMEIDA, 1978, p. 213), mas tudo não passava de “felicidade bandoleira” (ALMEIDA, 1978, p. 214). Portanto, “verdura perene” (ALMEIDA, 1978, p. 130; 226), no romance de José Américo de Almeida, só pode ser tradução da bagaceira, da terra de Canaã.

A utilização da natureza não se dá, como no caso de romances da seca, pela perspectiva de sofrimento em comum da terra e do homem. Também não se dá, em termos românticos, em que “a grandeza épica das paisagens atenua o peso de derrota, relativiza as forças, [...] numa demonstração de que somos superiores porque a temos” (ALAMBERT, 1995, p. 18). Em *A bagaceira*, o autor admite que “romance brasileiro sem paisagem seria como Eva expulsa do paraíso” (ALMEIDA, 1978, p. 118), por isso a faz presença essencial a seu romance. Contudo, sabendo da necessidade de se “suprimir os lugares-comuns” (ALMEIDA, 1978, p. 118), ele introduz a reflexão social e a comparação histórica do Marzagão às propriedades coloniais marcadas pelo trabalho escravo. Age de modo semelhante a José Lins do Rego, quando em seus romances ambientados na região açucareira nordestina. Para os autores, a natureza mostra seu verde exuberante em uma região na qual os engenhos e, depois, as usinas perpetuavam a desigualdade social.

Sobre o tema da vida degradante no brejo, Josué de Castro (2005), em *Geografia da fome*, alerta para o vácuo existente nas análises sociais, históricas e geográficas da região nordestina. De acordo com o autor, os pesquisadores têm obliterado dados importantes que ele tenta elucidar. Para Castro, no Nordeste úmido a situação das classes

[54] Grieco chega a afirmar: “Obra regional – insista-se. Regional, sim, com um caráter que por vezes se constringe e desce ao simples municipalismo” (GRIECO, 1928, p. 148).

desprivilegiadas é ainda mais degradante do que no sertão caracterizado pela seca. Para ele, a monocultura e o latifúndio fundiram ali um estado crônico de fome e sofrimento, pois se os sertanejos podiam plantar livremente seus alimentos na época das cheias, os brejeiros jamais obtinham esta oportunidade, ficando sua alimentação à mercê do senhor do engenho.

Considerando a existência de um sentido aceitável nos ditos do autor, surge mais um argumento em prol da colocação de *A bagaceira* como feito tematicamente renovador, romance inovador cujas influências são confessas, seja pela expressão direta de Guimarães Rosa: "abriu para todos nós o caminho do moderno romance brasileiro" (ROSA, 1978, p. 113) ou pela invídia de um futuro romancista, como José Lins do Rego:

> Começaria dizendo de “Bagaceira” que este romance me foi uma forte surpresa. Deu-me uma impressão, para melhor, que não esperava de seu autor, deixando a alegria de quem descobrisse em mãos de amigo uma loteria premiada de sorte grande. E porque não dizer, alegria misturada com uma muito humana pontinha de inveja. (REGO, 1977, p. 55).

Não entendendo o nível linguístico que envolve o sertão no romance, a crítica tem incidido no comentário da idealização do mesmo. Dizem que, aos moldes do Romantismo, Almeida construiu uma visão do sertão como paraíso. Não percebem o quanto o suposto paraíso não constrói a alegria ou a calmaria, nem mesmo em tempos de água abundante. Em *A bagaceira*, a estação das chuvas não é capaz de introduzir os tempos áureos, algo ocorrido em *O sertanejo*. Neste romance, o sertão encontra-se em dois instantes muito distintos, o que, até aí, poderia ser ponto de contato com a narrativa de Américo de Almeida. Na primeira parte do livro, como nas recordações dos sertanejos almeidianos, o local possui “aspecto desolado e profundamente triste” (ALENCAR, 1973a, p. 152-153), pois no auge da seca parece ter sido atingido por queimadas. Contudo, enquanto em Alencar o aspecto inóspito torna o sertanejo mais forte[55], em Almeida ele o obriga a deixar suas terras. Já na segunda parte de *O sertanejo* persistem características que afastam as duas narrativas. A modelo do capítulo “Festa da ressurreição”, o ambiente das partes finais da obra alencariana é o do sertão renascido pelas águas da chuva, porém, se na produção paraibana, como já elucidamos, a natureza revivida não altera as complicações humanas, sociais e econômicas das personagens, na construção romântica são nestes capítulos que as ações mais prodigiosas vão se desenrolar. Neste momento de *O sertanejo*, ocorre, por exemplo, a vaquejada e a luta

[55] A força sertaneja também será destaque em *Os sertões*. Já os romances naturalistas, como veremos em outro momento deste trabalho, enfatizam a seca como mal que influencia, ou melhor, determina, negativamente os seres humanos.

final do herói Arnaldo contra os homens de Marcos Fragoso, episódios épicos que coadunam com a descrição prodigiosa da natureza naquele período de águas.

Sobre a representação do sertão chuvoso em *Luzia-Homem*, podemos afirmar que, mesmo apresentando as chuvas como fonte de renovação natural, inexiste na obra uma narração da natureza em sua plenitude. Tendo por objetivo enfocar os males da ausência de água na região, o romance de Olímpio, a modelo de parte significativa das produções naturalistas, apresenta as chuvas por intermédio das recordações sertanejas, reminiscências de um tempo que não se repetirá. Talvez por esta razão, pensar na chuva seja considerado "mania de sertanejo", asseveração que o narrador, significativamente, no intuito de firmar a veracidade de sua afirmação, diz ser compartilhada pelo "mais sábio" dos homens da região, "o doutô Capanema" (OLIMPIO, 1978, p. 139). A citação abaixo, apesar de longa, esclarece a tonalidade de amargura que as descrições das cheias ganham no Naturalismo de Domingos Olímpio. Fracas ou abundantes, as águas são parte do passado. Até a lembrança da força destruidora das chuvas, em época de seca, constitui-se como bela recordação. A tal ponto a afirmativa é verídica que Raulino Uchoa[56] consegue extasiar-se e enlevar os ouvintes sertanejos com uma narrativa sobre os tempos áureos do sertão inundado:

> Deus ainda se lembrava, piedoso, do Ceará, para dar-lhe chuvas copiosas e fertilizadoras dos campos, trombas d'água devastadoras, rotas nas cumeadas das serras, descendo em catadupas raivosas, invencíveis, pelos telhados, encostas verdejantes, arrastando rochedos, árvores, plantações, até se espraiarem na planície, à maneira de um mar, arrombando açudes, soterrando bebedores, cavados durante a seca. Descrevia com a linguagem fantasiosa, ardente, de vigoroso colorido, com as imagens vivas, sugestivas do rude estilo sertanejo, o fragor das correntes raivosas de concerto com o ribombo ininterrupto da trovoada, o relampear das nuvens negras e maciças, es ziguezagues fulvos a riscarem o céu, com letras cabalísticas, ameaçadoras, traçadas pela ira de Deus; o estrondo horrível dos coriscos, o pavor do gado, haurindo, a largos sorvos; o ar saturado de ozonona, reunido, em magotes, nos cômoros da planície encharcada.
> Fresos aos lábios do narrador imaginoso, os retirantes mal continham lágrimas, ouvindo-o evocar, entre episódios da vida sertaneja, fatos e coisas, dons do céu, para sempre perdidos, água, verdura, roçados, safras opimas, alegria e fartura, cortados os corações pela amarga saudade de recordar tempos felizes. (OLIMPIO, 1978, p. 119).

A chuva, provavelmente, seja o elemento da natureza que, literariamente elaborado, mais demonstre os trilhos renovadores percorridos por *A bagaceira*. Até aquele momento, ela fora utilizada na literatura regionalista, de abordagem nordestina, apenas como

[56] A autorização discursiva cedida pelo narrador de *Luzia-Homem* a Raulino Uchoa é abordada em nosso trabalho.

contraponto à seca, ou seja, como artifício responsável pela mutação do deserto em paraíso. A começar pelo romance de Almeida, o referido fenômeno climático servirá também para elucidar os danos impregnados na bagaceira pela estrutura social anacrônica e injusta. Quando está relacionada ao sertão, seja pelas recordações das personagens sertanejas ou pela ambientação de "Festa da ressurreição", a chuva abrolha por sua escassez e por sua capacidade de fazer renascer o verde da região, repetindo, em *A bagaceira*, uma modulagem literária utilizada desde o Romantismo, uma tradição de "reconciliação do céu com a terra [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 213). No entanto, na maior parte de suas aparições, a chuva é brejeira e, em contato com a serra esverdeada, ela não é capaz de transformar a dura realidade das personagens. Utilizada dentro das antíteses organizadoras do livro (sertão X bagaceira e natureza X estrutura social), a chuva ganha significação dupla. Em termos superficiais, ela demonstra a abundância natural do brejo e precariedade do sertão. Em termos simbólicos, o elemento, estritamente relacionado ao brejo, pode ser lido como sinônimo da (des)organização moral e socioeconômica do Marzagão, na medida em que produz a lama e é lido como "desperdício" (ALMEIDA, 1978, p. 186) pelas personagens sertanejas, elas próprias, durante o processo de decadência a que são submetidas no eito, descritas como "seres enlameados", tendo o termo o sentido metafórico de desonrados.

Portanto, a água, símbolo religioso da pureza, recebe um segundo plano de leitura, capaz de rebater a percepção do sol como símbolo do poder no Mazargão[57]. A citação nos auxiliará durante os esclarecimentos: "A água tão boa para purificar, lameirava o sítio. Tudo se fundia em lama. [...] A linfa protetora, fonte de toda a alegria sertaneja, encharcava até as almas" (ALMEIDA, 1978, p. 186).

O trecho, retirado do capítulo "Chuva com sol", descreve exemplarmente a duplicidade a que nos referimos outrora. Apontada como elemento puro e fonte da alegria sertaneja, a água da chuva, quando na bagaceira, é transformada em lama, cuja força ultrapassa o meio físico para alcançar o aspecto moral. O lodo que a tudo funde, na expressão hiperbólica da palavra "encharcava, alcança a alma dos moradores do Mazargão e, neste ínterim, pode ser lido como sinonímia do sistema de valores representados pelo senhor do engenho e pela estrutura latifundiária do brejo. Soledade, a sertaneja estuprada na bagaceira é descrita, então, como "a flor da estufa transportada para o atoleiro" (ALMEIDA, 1978, p. 186) e, já no início do enredo, poderíamos ver o retirante como o homem que "corre do fogo para a lama" (ALMEIDA, 1978, p. 133). Em ambos os casos, descrições que, amparadas no

[57] Silviano Santiago (1978) e Tindó Secco (1981) defendem a colocação do Sol como símbolo do poder exercido no engenho.

apontamento da decadência das personagens, calcam a possibilidade de lermos a lama como símbolo do poder opressor da Paraíba brejeira.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009) destacam a pureza, cuja consequência é a regenerabilidade, como uma das significações mais corriqueiras do símbolo "água". Neste contexto, tanto quanto a terra de Canaã, o símbolo bíblico aparece, no texto de Almeida, com seu sentido religioso mais comum revertido. No escrito brasileiro, "Canaã" e "água" perdem suas referências positivas. Religiosamente interpretada como a terra da fartura, local de felicidade e liberdade, lugar prometido pelo divino aos hebreus, Canaã, no texto literário brasileiro, não se realiza como a terra da salvação porque, ao invés da independência e da alegria, os homens encontram no Mazargão a lama, a estrutura social opressora e desigual personificada no dono das terras.

Destarte, a chuva recebe uma conotação negativa que, em se tratando de romances regionalistas nordestinos, era incomum, mas tornar-se-á corrente a partir de *A bagaceira*. Graciliano Ramos, por exemplo, não obstante ambiente a narrativa *Vidas secas* totalmente no sertão, apresenta a chuva como mais um dos tormentos da região ao sertanejo. Na terra de Fabiano, chove "faíscas" (RAMOS, 1999, p. 39), lançadas pelo sol torrencial, mas chove também água, águas vistas com temor porque são de uma força destrutível, como nos revela a cena abaixo:

> De repente um traço ligeiro rasgara o céu para os lados da cabeceira do rio, outros surgiram mais claros, o trovão roncara perto, na escuridão da meia-noite rolaram nuvens cor de sangue. A ventania arrancara sucupiras e imburanas, houvera relâmpagos em demasia - e Sinhá Vitória se escondera na camarinha com os filhos, tapando as orelhas, enrolando-se nas cobertas. Mas aquela brutalidade findara de chofre, a chuva caíra, a cabeça da cheia aparecera arrastando troncos e animais mortos. A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros do fim do pátio. Sinhá Vitória andava amedrontada. Seria possível que a água topasse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás. (RAMOS, 1999, p. 65).

Ainda que não utilize a chuva como parte de um processo antitético ou como origem de um elemento simbólico, a modelo de Almeida, Ramos demonstra a inutilidade da chuva para a alteração da condição misérrima das pessoas, em um local onde até o verde era a mancha de uma "planície avermelhada" (RAMOS, 1999, p. 09). Por certo, a abordagem da natureza em *Vidas secas* segue a tradição da espacialidade sertaneja, conservando do Naturalismo a descrição de uma paisagem agressiva ao homem, porém, como

em *A bagaceira*, o grande sofrimento humano está no descaso socioeconômico despendido àquelas pessoas, as quais, portanto, não surgem como puras determinações do meio físico.

Muito se comenta sobre o meio em *Vidas secas*, porém a análise atenta da obra diminui sua importância cedendo espaço à discussão da estrutura social da região. Apesar de centrar seu enredo no sertão, a narrativa de Ramos não o faz no período da escassez das águas. Na verdade, a seca surge apenas no primeiro e no último capítulos e, ainda assim, no último somente de forma pressentida. Neste contexto, a obra de Graciliano Ramos diminui suas relações com os romances anteriores a *A bagaceira*, passando a dever muito mais a José Américo de Almeida. Ao colocarem suas personagens, ainda que retirantes, distantes do flagelo climático, ambas as narrativas impedem a explicação da miserabilidade nordestina por meio da relação climática e, neste sentido, campartilham com os intelectuais contemporâneos, como já dissemos, a renovação do percurso analítico sobre o Brasil e os brasileiros.

Durval Muniz de Albuquerque Junior salienta que, durante o século XIX, os discursos oficiais sobre a miséria da região estavam exclusivamente pautados na opinião oligárquica sobre o assunto. Sem analisar o percurso histórico do Nordeste, sem destacar a organização desigual e patriarcalista do local, a oligarquia delegava à seca todos os problemas, desde à suposta "indolência" do sertanejo, passando pela suposta "depravação dos costumes" e chegando à pobreza. Em todos os casos, "os oligarcas não tinham nada a ver com isto" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1988, p. 351), a culpa era sempre da aridez local. Continuando sua análise, o estudioso reflete sobre as vantagens obtidas pela oligarquia ao manter a defesa do Nordeste como região reduzida à seca. De acordo com ele, a interpretação da seca como o mal nordestino do qual decorrem todos os outros foi reforçada após o período de 1877-1879, originando-se muito mais por questões e interesses histórico e econômicos do que pela força da ausência das chuvas naquele momento. Sem desconsiderar a intensidade da seca no biênio mencionado, Muniz afirma que aquele não era o pior dos fenômenos climáticos que assolara o Nordeste até o momento. Para o historiador, a dimensão dada à situação de lamúria ocasionada pela referida seca alcançou a condição de sinônimo da região porque, inversamente ao acontecido em outros instantes da história, naqueles anos o Nordeste vivia um declínio que atingira em cheio a todos, principalmente à oligarquia. A citação, apesar de longa, é esclarecedora:

> A seca tornou-se “problema” apenas no final do século XIX, a partir da chamada “grande seca” de 1877-79, que ocorreu no momento em que o “Norte” vivia uma grave crise econômica, política e social, gerada pelo declínio das exportações dos principais produtos da região, pela perda de espaço político de sua classe dominante em termos nacionais e pelo descontentamento de várias camadas sociais com a forma como estava se dando o processo de transição para uma economia de mercado capitalista. Enquanto este fenômeno durante séculos foi apenas uma presença ameaçadora no mundo dos homens pobres, jamais mereceu mais do que esparsas referências nos discursos dos potentados locais [...]. A seca é descoberta como “o problema da região” e transformada em “problema nacional” quando, devido à crise econômica em que estava mergulhada a classe econômica do Norte no final do século XIX, atinge também esta classe, levando inclusive os de maior fortuna à falência. Quando chega, ameaçadora, ao mundo dos ricos, dos oligarcas, a seca é descoberta, e em torno dela passa-se a elaborar todo um discurso que a eleve a (sic) condição de “problema” e a coloque como síntese de todas as crises enfrentadas pelo espaço nortista. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1988, p. 408-409).

Dentro deste contexto, o autor conclui:

> Este é em termos nacionais, o discurso de uma parcela dominante em processo de declínio político e econômico, é o discurso de perda de poder em termos nacionais, embora, vise reforçar seu poder na própria região. Talvez por isso o discursante aqui se identifique sempre ou com o espaço regional pelo qual fala ou se coloque como porta-voz dos desamparados, dos flagelados. Nestes flagelados eles claramente se incluem, apagando as diferenças sociais. Todos são vítimas da seca, todos são flagelados, pois todos estão enfrentando uma crise que a todos “nivela”. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1988, p. 268).

A ambientação total de *Vidas secas* no sertão aproxima esta obra de outras construções almeidianas, a saber, *O boqueirão*, narrativa de aventuras passadas no semi-árido. Há de se convir, entretanto, que *O boqueirão* não apresenta a chuva, ou mesmo toda a natureza, com idêntico grau de hostilidade presente em Graciliano Ramos. Ali, aos moldes tradicionais, diante das chuvas, a natureza renasce com esplendorismo, dando, em parte, nova vida a todos que estavam submetidos ao “relevo [...] cavado no granito por onde passavam os ventos apertados” (ALMEIDA, 1979c, p. 54).

Com o deslocamento das ações, *A bagaceira* abandona a abordagem clássica da seca e dos retirantes em romances naturalistas, inclusive mantendo distância daqueles que, como *Luzia-Homem*, já não sacrificavam o “elemento dramático ao simples documento, ou à preocupação de fazer da obra um libelo social sobre o flagelo” (ALMEIDA, 1999, p. 184). Como dissemos, *A bagaceira* não enraíza ou emoldura as personagens e seus destinos ao aspecto físico da região. As descrições de Soledade e de Luzia parecem revelar as

diferenças dos dois romances aludidos. Enquanto a primeira é lembrada por sua beleza, a segunda surge marcada pela masculinidade que o ambiente hostil da seca lhe incutiu. Feminina, Soledade possui a pele "branca que chega ser azul" (ALMEIDA, 1978, p. 160), com o que conjuga a cor verde dos olhos e a pele ressequida. Luzia, por sua vez, encobre "os músculos de aço [...]" (OLIMPIO, 1978, p. 14), capazes de fazê-la carregar, sem esforço, uma parede. Luzia era "mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entonos de força, com ares varonis [...]" (OLIMPIO, 1978, p. 21). A força descomunal de Luzia beira ao grotesco e resulta de aspectos sociais e psicológicos pertencentes ao credo naturalista das determinações externas do meio, da raça e do momento. Criada como homem pelo pai, vivendo em um ambiente hostil e herdando a força de um "touro" (OLIMPIO, 1978, p. 36), característica de seu genitor, a heroína tinha na seca o instante propício para a revelação de seus excêntricos atributos. Somando raça, meio e momento como fatores determinantes, Olímpio constrói suas personagens como fantoches da região que lhe serve de cenário.

Longe de alcançar a denúncia social presente em *A bagaceira* e em *Vidas secas*, *Luzia-Homem* traz à baila a naturalização dos problemas sociais decorrentes da ausência de chuvas. Ao invés do tom de engajamento, se faz predominante em Olímpio o melodramático. Ilustram esta distinção os desfechos de *Luzia-Homem*, *Vidas secas* e *A bagaceira*. Conquanto em todos predominem o tom de tragédia, apenas nos dois últimos a desolação parece proveniente da questão socioeconômica (do brejo em *A bagaceira* e do sertão em *Vidas secas*). Os narradores de Graciliano e Almeida esmeram-se em descrever o futuro incerto e desolador que espera os nordestinos, ao passo que Olímpio prende sua narração aos conflitos pessoais e sentimentais que envolveram Luzia durante todo o enredo. Enquanto em Almeida o tom de melancolia revela para o leitor como a mecanização do Mazargão não alterou a vida subalterna dos moradores do engenho, enquanto em *Vidas secas* a tonalidade depressiva do desfecho nasce da quase certeza da perpetuação da miséria na família de Fabiano, agora migrando para a cidade grande, a tragicidade da composição de Domingos Olímpio é resultante da morte de Luzia, a qual decorre tão somente das relações individuais, dos conflitos pessoais e sentimentais em que a personagem esteve envolvida. Luzia não morre por sua vida socialmente degradante, não morre porque lutava por ideais sociais, não morre de fome, não morre pelas mãos de algum patriarca, não morre por nenhum motivo de ordem não pessoal. A garota é morta pelas mãos de Crapiúna, de quem Luzia recusara os cortejos. Vejamos a cena final:

> Raulino recuou, cortado de terror, ante o cadáver; e, num turbilhão de cólera, rugiu, arrepiado, apertando os dentes, e, com uns gestos, que eram crispações medonhas de fera, esquadrinhou o terreno, buscando e rebuscando o criminoso.
> Crapiúna, ganindo de dor, estorcia-se, erguia-se, nuns movimentos loucos, comprimido, sob as mãos, o rosto mutilado; caía e erguia-se de novo, até que rolando de pedra em pedra, se sumiu no precípício...
> Voltando, então, para junto do corpo de Luzia, Raulino curvou-se compungido; apalpou-lhe o peito, ainda morno; e, aproximando os lábios da divina cabeça da heroína, gemeu com intensa amargura, as palavras doloridas de unção aos moribundos:
> - Jesus!... Jesus!... Seja contigo!... Jesus, Maria e José!... (OLIMPIO, 1978, p. 146-147).

Diferentemente de Dagoberto, que estupra Soledade por considerá-la parte de sua propriedade, Crapiúna mata Luzia pelo orgulho ferido e, por este prisma, no desfecho do livro prepondera o melodramático. A definição de Hauser sobre o melodramático, conquanto não detectemos a figura cômica em *Luzia-Homem*, parece adequada à leitura feita sobre o final da narrativa de Olímpio, pois centra suas atenções no combate meramente maniqueísta da luta final do enredo:

> [...] o melodrama é o gênero mais convencional, esquemático e artificial que se pode imaginar – [...] Tem uma estrutura estritamente tríplice, um antagonismo forte como situação inicial, uma colisão violenta [...] numa palavra, um enredo que facilmente se compreende e é economicamente desenvolvido, com a prioridade do enredo sobre personagens bem definidas: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico; com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos [...]. (HAUSER, 1980, p. 856).

Clarifica-se, então, o divórcio entre a constituição estética e a realidade que se quis representar em *Luzia-Homem*. Apenas superficialmente a obra de Domingos Olímpio serve como instrumento de descoberta e interpretação do espaço nacional, pois o predomínio de uma história piegas e ingênua de amor, findada com a morte trágica de um dos amantes, impede que se verifiquem as catástrofes da vida na região. Trata-se, portanto, de condição dessemelhante àquela dedicada às relações amorosas de *A bagaceira*. Os desejos de Lúcio e Soledade não deixam em segundo plano a descrição da miséria social do brejo, aspecto reafirmado a todos os momentos do enredo, mesmo durante os passeios dos enamorados. Os exemplos são muitos, mas os capítulos “Nem dríadas nem hamadríadas” e “Gente do mato” parecem ser suficientemente ilustrativos.

Do mesmo modo, a união entre a sertaneja e Dagoberto não encobre os males que afetam o Mazargão, servindo, de maneira oposta, para revelar de forma ainda mais

contundente a situação de submissão em que todos se encontravam no eito. Estuprada pelo senhor, Soledade é, tal como qualquer objeto ou ser vivente no engenho, propriedade do dono das terras, por isso ele "descoberto" (ALMEIDA, 1978, p. 216) avançara em direção à moça.

Certamente todos os equívocos da crítica advêm de um desentendimento quanto ao real tema da obra de José Américo de Almeida, ou seja, a estrutura econômico-social do brejo. Concebendo a seca como tema central da produção, separando o trabalho linguístico do temático e, por fim, alertando para uma duplicidade estanque, apesar de admitidamente próxima, entre as falas do narrador e das personagens, a crítica embaralha as falas e oferta ao narrador um discurso de idealização que não é seu. A idealização do sertão e dos sertanejos vem da própria alocução destes: "era um sopro de inverno" (ALMEIDA, 1978, p. 135), "Um calorão como se as profundas estivessem à flor da terra" (ALMEIDA, 1978, p. 135); das falas de Valentim e Pirunga a cantarem as proezas da valentia e da honradez daquele povo. Dos discursos do narrador e de Lúcio vêm o desencanto: "A história da seca é uma história de passividades" (ALMEIDA, 1978, p. 121) ou "- Como é que se tem saudade dessa terra infernal" (ALMEIDA, 1978, p. 138).

Em se tratando do aniquilamento da idealização do sertão, *A bagaceira* sugere certa proximidade com o Naturalismo e sua concepção da seca como sofrimento popular. Porém, novamente insistimos, em Almeida isto não se dá por meio da influência determinista do meio ou pela suposição de existirem características negativas inerentes ao homem interiorano. Ainda que em *A bagaceira* possamos vislumbrar o sofrimento da população do sertão a partir das grandes secas, são a pobreza e as injustiças sociais do brejo o centro da narrativa. É no brejo, longe da aridez, que a decadência sertaneja tomará fôlego, como decorrência da rígida hierarquia da sociedade patriarcal. Ao passo que em *Luzia-Homem*, as personagens sertanejas são caracterizadas por anomalias (físicas e/ou morais), congênitas ou determinadas pelo meio, Soledade, Pirunga e/ou Valentim de modo algum declinam a partir da influência do meio seco ou de "defeitos" inerentes à raça[58].

Como se depreende da citação abaixo, o sertão naturalista é de tal maneira narrado que o discurso caracterizado pelo conformismo, ao lado das asseverações das vozes pregadoras da necessidade de progresso técnico[59], é um dos mais corriqueiros. No livro de Domingos Olímpio, a existência da construção de uma cadeia, mesmo sem a oferta digna das condições trabalhistas e/ou salariais, é tomada como solução suficiente para os martírios sociais da população. O posicionamento de Domingos Olímpio traz grande semelhança com

[58] Ainda durante o presente trabalho, discutiremos o assunto.
[59] Apartado da questão social, como veremos ao longo de nosso estudo.

os discursos mais preconceituosos que vinham se construindo sobre a pobreza no Brasil. Para uma parcela dos analistas, a exemplo de Paulo Prado (1962) e Nina Rodrigues (1938), a pobreza seria irreversível para um segmento do povo, pois, seja pela apatia patológica, pela miscigenação, pelas doenças que o assolava ou pela própria genética, ali sempre estariam "infelizes criaturas", de "pele curtida pelo implacável sol incandescente". Tratava-se de massas consideradas degeneradas, muitas vezes perigosas:

> Acertara a Comissão de Socorros em substituir a esmola depressora pelo salário emulativo, pago em rações de farinha de mandioca, arroz, carne de charque, feijão e bacalhau, verdadeiras gulodices para infelizes criaturas, açoitadas pelo flagelo da seca, a calamidade estupenda e horrível que devastava o sertão combusto. Vinham de longe aqueles magotes heróicos, atravessando montanhas e planícies, por estradas ásperas, quase nus, nutridos de cardos, raízes intoxicantes e palmitos amargos, devoradas as entranhas pela sede, a pele curtida pelo implacável sol incandescente. (OLIMPIO, 1978, p. 11).

Como já dissemos, a natureza privilegiada do brejo, lida por meio de uma dupla antítese, confrontará, em um primeiro plano, o brejo e sertão, com uma visível superioridade da natureza do primeiro. Em um segundo plano, ela articulará natureza e estrutura social, destruindo a aura paradisíaca que pousava sobre o brejo. O sistema de mando, evidente no segundo plano da antítese, também será a tônica do discurso de *São Bernardo* e dos romances ambientados em engenhos, de *José Lins do Rego*. Neste contexto, ao dissertar sobre Graciliano Ramos e sobre José Lins do Rego, Alfredo Bosi expõe características que nos parecem presentes em *A bagaceira*, pois percebe ele que "o Realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico" (BOSI, 2002a, p. 402) e julga que a literatura de Rego expõe "as contradições de nossa formação social" (BOSI, 2005, p. 343).

A antítese maior que compõe a narrativa: brejo X sertão, guarda em si a bipolaridade: natureza X estrutura social. O brejo possui a natureza privilegiada, o sertão a natureza precária devido à seca. Terra, sol e chuva serão os elementos através dos quais o narrador trabalhará para manter a oposição entre as regiões da Paraíba e fazer sobressair-se, ainda mais, a vida de sofirmentos da bagaceira, desde seus costumes, valores, preconceitos até suas tradições. A terra no brejo será constância, no sertão precariedade. A chuva e o verde serão, como dissemos, para a bagaceira fecundidade e lama, no sertão ausência. O sol será para um suavidade, para o outro excesso e morte.

Aliás, a concepção do sol mais uma vez prova o caráter inovador do romance almeidiano, pois, se, desde o Romantismo ele estivera ligado ao Nordeste

univocamente por sua força de caráter destruidor e mortífero, o mesmo ressurge em *A bagaceira* bifurcado, sendo, no brejo, marca de amenidade climática e, no sertão, força demolidora. Fundindo, em um único romance, a amenidade atmosférica dos primeiros escritos sobre o Brasil e o sol diruptivo presente a partir do Romantismo, a narrativa de Américo de Almeida mais uma vez comprova seu caráter modernista, pois, como aponta José Aderaldo Castello: "de fato o Modernismo descobriu muito pouco, porque o que fez foi redescobrir, rever criticamente e recriar" (CASTELLO, 2004, p. 72).

Ainda sobre a concepção dupla do sol, em *A bagaceira*, um outro aspecto parece reforçar a leitura social do romance e rechaçar a asseveração do astro como símbolo do poder exercido pelos mandatários da região. Admitir, como fazem Silviano Santiago (1978) e Secco (1981), que o poder do senhor do engenho seja personificado pelo sol da bagaceira, nos obrigaria a imputar ao astro brejeiro um poder malévolo que não lhe é comum naquele espaço. Dentro desta perspectiva, a comparação do patrão a uma "lagarta-de-fogo" (ALMEIDA, 1978, p. 205) não pode ser lida senão como referência a seu poder corrosivo. Já a definição dicionarizada da expressão não deixa vez para outro entendimento:

> Designação comum às lagartas urticantes dos insetos lepidópteros, esp. megalopigídeos, capazes de provocar reações que variam de um eritema ligeiro, idêntico a uma queimadura leve, a lesões mais extensas, com formação de vesículas e fenômenos gerais (náuseas, reação ganglionar, febre). (FERREIRA, 2001, [n.p.]).

A tonalidade social de *A bagaceira* marca também sua distância em relação a *Os sertões*, livro cuja ideia cerne é a de que o meio define o homem. Não causa espanto que o capítulo inicial da obra de Euclides da Cunha seja dedicado à descrição da terra que lhe servirá de cenário. Em meio a vocábulos de linhagem científica, o texto euclidiano paulatinamente ressalta a paisagem do sertão pela aridez do solo, pelas montanhas e pela inclemência do sol, características que marcariam o isolamento do sertanejo em um local inóspito e estéril e comporiam a força dos filhos daquela região.

A visão construída por Cunha não poderia ser mais tradicional. Julgando o sertão como sinomínia de Nordeste e este como tradução da seca, o livro segue um caminho extremamente oposto à produção almeidiana, como já se pode notar no primeiro capítulo de *A bagaceira*. O capítulo inicial da narrativa almeidiana, não obstante figure os retirantes por uma descrição mórbida, próxima ao clima de morte presente em *Os sertões*, em *Luzia-Homem* e, em certa medida, em *Vidas secas* está distante de apresentar o Nordeste como unificado pela desolação da seca. Enquanto seus antecessores focam suas atenções descritivas a este

ponto, José Américo de Almeida coloca em pauta, já nas primeiras linhas de seu escrito, a existência de “parias da bagaceira, vítimas de uma emperrada organização do trabalho e de uma dependência que os desumanizava” (ALMEIDA, 1978, p. 120), homens brejeiros que, tanto quanto os sertanejos, sofreriam os massacres sociais de uma região naturalmente graciosa. Assim fazendo, Almeida dispensa a longa e minuciosa descrição topológica e geográfica que compõe o primeiro terço da obra de Cunha, evitando ao leitor o imenso estranhamento e a impressão de total afastamento entre os universos do sertão e do “civilizado” litoral sulino, haja vista que o leitor poderá inferir que ambos os “brasis” compartilham as injustiças sociais. Concomitantemente, o paraibano rompe com o estereótipo, preponderante nos discursos da época, e engendra o Nordeste na realidade histórico-social brasileira, pois demonstra o quanto os fatores determinantes da degradação humana não se devem ao aspecto natural, mas a acontecimentos históricos que perpetuaram relações desiguais na sociedade nordestina, eram “400 anos de servilismo na massa do sangue” (ALMEIDA, 1978, p. 124)

Demonstrando consciência da alternação de foco empreendida em seu romance, bem como da importância literária de sua composição, Almeida, em *Ad immortalitatem* (1967)¸ renega a existência de uma paisagem decorativa ou, ainda, determinista em *A bagaceira*, apontando para a importância estética do cenário em sua literatura. Depois do alerta dado em “ Antes que me falem”: “o Naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros” (ALMEIDA., 1978, p. 178), o autor define, em seu discurso de posse da Academia brasileira de letras, o espaço do romance fundador da geração de trinta: “veste-se e é um elemento poético; desnuda-se e não representa apenas a fisionomia da estação; é um cenário” (ALMEIDA, 1967, p. 239).

Enquanto em Euclides da Cunha, o espaço é uma obsessiva presença física do meio, sobre a qual se constata e explica cada detalhe, para a partir dele se justificar a índole do sertanejo, em *A bagaceira* a flora e a topografia estão enlaçadas a traços afetivos e sociais que, muitas vezes de maneira simbólica ou metafórica, redescobrem a natureza convencional em um mundo fictício. Exemplo louvável da característica já está no primeiro capítulo da narrativa. As alusões metafóricas a um “ramo amarelido” e a “o ouro que frondejava”, em meio à “monotonia de verdura”, parecem referendar à chegada de Soledade no Mazargão e ao súbito interesse do velho pela sertaneja. A cor amarelada, ao lembrar o sol torrencial do sertão, a preciosidade do ouro ao evocar a beleza rara da sertaneja e a perturbação confessa do senhor do engenho trazem à baila acontecimentos futuros do enredo.

A composição poética do cenário é evidente, pois entrelaça à paisagem convencional o mundo de ficção que se desenvolverá ao longo do enredo:

> Havia uma semana, surgira um toque estranho na monotonia da verdura. Dir-se-ia um ramo amarelido à torreira da estação [...]. e, logo, o pau-d'arco assoberbou a flora [...]
> Sem a percepção da paisagem, [...], Dagoberto inquietava-se pela primeira vez, perante o ouro que frondejava [...]. (ALMEIDA, 1978, p. 122).

Não se trata de negar que as obras de Euclides da Cunha e Almeida compartilhem o tom de protesto ao descaso, à irresponsabilidade para com a população nordestina pobre. Contudo, a redução de *A bagaceira* à réplica dos ideais e do estilo de Euclides da Cunha parece ser simplificação inadmissível. Refletindo sobre *Os Sertões*, fica perceptível o quanto Américo de Almeida atualiza a esta influente obra da literatura de tema nordestino, dando a ela o mesmo matiz crítico-social que assolava os escritos de Lima Barreto[60]. Em direção adversa a José Américo de Almeida, Cunha comporta-se como um missionário do progresso, cujo desejo é, pela ação governamental, integrar o sertão à vida nacional e à modernidade do final do século XIX. Para tanto, o autor, opostamente a Almeida, defende um plano de combate à seca pela construção de pequenos e numerosos açudes capazes de transformar o deserto em rica região agrícola. Além disso, expõe, em seu livro, um minucioso estudo da região, recolhendo os elementos causadores da desordem climática. Américo de Almeida, por sua vez, não discute o descaso das autoridades em relação à seca nordestina. Com um romance quase todo ambientado na bagaceira, o autor apresenta literariamente uma região cuja natureza é marcada pela exuberância, servindo-lhe o sertão como parte de uma antítese capaz de tornar mais evidente a metaforização do brejo em "oásis" (ALMEIDA, 1978, p. 132) e o sofrimento humano e social dos moradores do Marzagão. Demonstra também a falibilidade da implantação da tecnologia naquele espaço, haja vista a não alteração da estrutura social injusta.

Apesar de oriundo de classe socialmente privilegiada, José Américo não reproduz as concepções defendidas pela elite e, portanto, também por Cunha. A literatura iniciada por José Américo de Almeida não resgata a cultura popular apenas por compromisso estético ou por crença no poder transformador da tecnologia implantada no sertão. Um breve olhar pela biografia dos autores da década de trinta ressaltará o quanto estiveram diretamente

[60] Em todos os escritos de Lima Barreto, o tom contestatório à sociedade está presente. As produções do autor, essencialmente as crônicas, acerca das reformas de Pereira Passos no Rio de Janeiro, são exemplares do quanto ele, a exemplo de Américo, discorda do modo pelo qual a implantação da modernidade ocorria no Brasil.

ligados às reivindicações políticas das camadas socialmente subalternas. Graciliano Ramos chegara a ser prefeito de Palmeira dos Índios, Jorge Amado esteve desde a fundação do Partido Comunista envolvido em seus projetos e José Américo de Almeida, além dos estudos sociológicos[61] feitos sobre o Nordeste, esteve toda sua vida relacionado à representação política e/ou jurídica da população.

Sem entrarmos no mérito de suas carreiras políticas, podemos dizer que literariamente unia a todos os romancistas da linhagem de Américo a rejeição ao coronelismo e à situação de pobreza e atraso do País. Neste ponto, o tenentismo sugere ter deixado a sua influência em um processo de inconformismo para com a oligarquia que culminaria na Revolução de trinta. O repelir às injustiças sociais e à dissimulação democrática da República produzia a tônica dos discursos daquele grupo:

> Ganhar mais não é viver melhor, se a carestia leva tudo: o salário, a paz de espírito, a própria vida. Se dá pratos miseráveis por um preço de banquete. (ALMEIDA, 1965, p. 130).
> Trabalhadores do Brasil: Que vos deu o Estado? Vamos dizer a verdade. Necessidades. Dificuldades de vida. No comer, no vestir, no morar. O homem ficou por sarar, por se educar, por se valorizar [...] Deu o cambio negro que é gula dos ricos contra a fome dos pobres. Deu lucros extraordinários para si mesmo com seus impostos [...]. (ALMEIDA, 1965, p. 133).

Para a produção de trinta, a seca e qualquer outro elemento climático só se fazem relevantes em sua extensão dramática e pelos problemas delas oriundos, encravando distância em relação ao Realismo-Naturalismo. Entrelaçando-se com os aspectos humanos, dentro e fora do Nordeste, os oprimidos ganham espaço na literatura brasileira. Além dos canônicos já citados e do próprio José Américo, Paulo Torres, Amando Fontes, Pedro Mota Lima, Patrícia Galvão, Dionélio Machado, Aníbal Fernandes, Sílvio Rabelo, entre outros, enveredam pelo mesmo caminho. A sempre indignada expressão de Monteiro Lobato sobre as idealizações operadas pelo indianismo e o caboclismo já entreviam a necessidade de novos rumos literários, cujos melhores feitos se dariam a partir de *A bagaceira*. Ouçamos os gritos lobatianos:

---

[61] O estudo realizado pelo autor sobre as condições físicas e climáticas, a economia e a sociedade da Paraíba – *A Paraíba e seus problemas* (1980) - ainda hoje é referência àqueles que pretendem estudar o mencionado estado e/ou o Nordeste brasileiro. Além disso, pode-se pensar que as conclusões teóricas a que chegou José Américo foram essenciais à elaboração de seus livros literários, cuja sustentação está em uma linhagem social e regionalista da literatura brasileira.

> Morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, protótipo de tantas perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva em beleza d´alma e de corpo. [...]
> Não morreu, todavia.
> Evoluiu.
> O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de "caboclismo". O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa; o ocara virou rancho de sapé: o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito.
> Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heróica, todo o recheio em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras. (LOBATO, 1997, p. 165).

Contrapondo-se à idealização dos indígenas e dos cablocos, Lobato defende uma nova constituição literária para o homem brasileiro. Embora, tanto quanto os românticos, esteja preso à busca de nossa identidade cultural, entende que houve, por parte de escritores como José de Alencar, uma desnaturalização das figuras fictícias representativas do País, havendo, portanto, a necessidade de maior aplainamento com a realidade. Para Lobato, o nivelamento se daria em termos naturalistas, com a aplicação de conceitos sanitaristas à realidade nacional, com a compreensão da última a partir daqueles. Já para os escritores da geração de trinta, ele aconteceria pelo desvendamento do contexto sócio-econômico.

Impulsionados, dentre outros fatores, pela Revolução Soviética que abalara o cenário internacional, vários intelectuais se exaltarão contra o *status quo*. A Revolução Russa coloca-se como um dos maiores motes de inspiração intelectual do século XX, angariando pelo mundo grande número de artistas em defesa da liberdade e da igualdade. Alçar as massas e conscientizá-las torna-se imperioso naquele período. Para tanto, dramatizar a vida misérrima, a submissão a um poder constituído passa a ser meta. Sucedendo a geração barretiana e a geração de 1922, os romances da fase inaugurada por *A bagaceira* serão resultado do embricamento entre as conquistas estéticas desta e os arrebatamentos revolucionários daquela. A geração de Almeida edifica-se, em relação aos homens de vinte e dois, sobre um menor experimentalismo, mas parece herdar deles aquilo que lhes constituiu a essência: "[...] a liquidação do formalismo tradicional, da ênfase retórica, a simplificação do estilo, a busca da clareza, o acolhimento de formas populares, a aproximação com motivos nacionais e o esforço renovador" (SODRÉ, 1978, p. 60). Já da geração de Barreto parece, sobretudo, herdar o desejo de mudar a sociedade, de fazê-la mais justa. Um objetivo que, de certa forma, já estava presente em *Os sertões* e em *Urupês*, mas os caminhos sugeridos para

as transformações são bem distintos entre os pré-modernistas e Almeida, como veremos no decorrer deste capítulo.

É interessante observar como os pesares de Cunha estão relacionados a motes equidistantes daqueles presentes em Almeida. Em *Os sertões*, a aflição está alicerçada nas condições físicas da natureza, enquanto em *A bagaceira* comentários similares surgem em torno das condições de sobrevivência do homem na região brejeira do Nordeste[62], ora através do narrador, ora pela expressão dos sentimentos das próprias personagens. Vejamos os exemplos:

> [...] a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urtigantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado; árvores sem folhas, de galho estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante... (CUNHA, 2002, p. 35).

> Os galhos do cajueiro comprovavam as desigualdades acidentais – filhos do mesmo tronco com destinos díspares. Só, então, Lúcio notou o contraste. (ALMEIDA, 1978, p. 140).

Tematicamente inovando a tradição regionalista do romance nordestino, o autor da narrativa almeidiana elaborará um enredo no qual a questão espacial cede lugar para a questão econômico-social envolvida na posse das terras, nas relações de mando e no processo de reificação humana. Falando sobre *São Bernardo*, João Luis Lafetá dá a medida exata do que ocorrerá em *A bagaceira*. Suas palavras entendem que a reificação "abrange então toda a existência, deixa de ser apenas um componente da força econômica e penetra na vida privada dos indivíduos" (LAFETÁ, 1995, p. 207). Em *São Bernardo*, o narrador em primeira pessoa não mede esforços para forjar a naturalidade de seus desmandos. Seja em relação aos fatos sociais, econômicos ou culturais, predomina um discurso empenhado em mostrar os acontecimentos como inevitáveis ou inquestionáveis, no entanto, salta aos olhos do leitor, o quanto injusto é o mundo comandado pelo fazendeiro.

Justificando seus atos pela ausência de recursos nos primeiros anos de vida, Paulo Honório maneja seus intentos de enriquecimento, de poder e de prestígio por meio de um discurso contundente capaz de delegar a ele a alcunha de vencedor. Tributário de pensamentos e atitudes proclamadas legítimas por ele mesmo, Honório não permite a

[62] Silviano Santiago (1978) entende que o narrador de *A bagaceira* excede seus comentários sobre a questão social. Em outros momentos deste trabalho tentaremos rechaçar esta interpretação.

expressão verbal das outras figuras fictícias, asfixiando-as metafórica ou denotativamente. As surras aplicadas a Costa Brito e Marciano, a modelo das surras em Xinane, revelam, conquanto justificadas pelo narrador de Ramos como defesa de seu poder inalienável de dono de terras, a transformação do poder econômico em poder discursivo. Brito e Marciano não poderiam falar porque fazê-lo seria desafiar a um poderio inquestionável. A passagem à frente sugere a questão: "[..] E ninguém mais aguenta viver nesta terra. Não se descansa. *Era verdade, mas nenhum morador me havia ainda falado de semelhante modo* (RAMOS, 1995, p. 108, grifo nosso), e parece semelhante ao ocorrido em *A bagaceira*, quando Dagoberto interrompe as explicações de Xinane, gritando: "- Pois, por ali, cabra safado! Você não nasceu pra estrebaria que é de cavalo de sela: nasceu foi pra cangalha" (ALMEIDA, 1978, p. 124).

Mas, como Paulo Honório e Dagoberto alçaram o topo da hierarquia social? Como alcançaram a posição de "superioridade" julgada inquestionável? Através da posse de terras[63]. Na narrativa de Almeida a propriedade passava de pai para filho. Em *São Bernardo*, a personagem narradora não medira esforços para conseguir este instrumento de poder. Honório enveredara, "sem remosos" (RAMOS, 1995, p. 24), Padilha em uma dívida que lhe arrancara a fazenda e, quando pôde, tornou mais largas as divisas de suas terras:

> E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. [...].Depois da morte do Mendonça, derrubei a cerca, naturalmente, e levei-a para além do ponto em que estava no tempo de Salustiano Padilha. [...] (RAMOS, 1995, p. 39).

Graciliano Ramos e José Américo de Almeida, na vida literária, parecem reproduzir situações às quais se contrapunham como figuras da política nordestina. Em relatório ao governador de Alagoas, quando prefeito de Palmeira dos Índios, Ramos afirma sua luta contra os desmandos dos proprietários de terras. A colocação do termo "pequeninos" como adjetivo de homens considerados, por si mesmos e por todos, absolutos, dá vazão ao desprezo do autor sobre estes mandatários, repulsa esta reafirmada pela presença da palavra "canalha" tomada como sinônimo de "ralé" ou, conforme o dicionário de Aurélio B. de Holanda Ferreira, gente da bagaceira (FERREIRA, 2001, [n.p.]). É interessante como Ramos inverte os parâmetros da sociedade sobre os proprietários e o povo. Na medida em que retira o poder desmedido dos senhores denominando-os de "pequeninos" e destrói a conotação negativa da palavra "canalha", o autor demonstra a necessidade de revisão dos parâmetros de

[63] A tal ponto a terra é essencial no exercício de poder da personagem que o livro que arquiteta possui como título a denominação da fazenda, São Bernardo.

julgamento da realidade nordestina: “[...] ataquei as patifarias dos pequeninos senhores, exploradores da canalha [...]” (RAMOS, 2009, p. 04).

A posição de Graciliano Ramos está coadunada com os parâmetros de igualdade dos discursos de José Américo de Almeida, como podemos ver ao ler novamente a citação já realizada acima:

> Trabalhadores do Brasil: Que vos deu o Estado? Vamos dizer a verdade. Necessidades. Dificuldades de vida. No comer, no vestir, no morar. O homem ficou por sarar, por se educar, por se valorizar [...]. Deu o cambio negro que é gula dos ricos contra a fome dos pobres. Deu lucros extraordinários para si mesmo com seus impostos [...]. (ALMEIDA, 1965, p. 133).

A relação patronal dominadora também se expõe na contraposição das ações do romance almeidiano com as descrições ora impressionistas, ora expressionistas das condições humanas e principalmente da natureza. Será esta a conjectura capaz de enredar a indignação em trechos como o abaixo. Nele, ao observar a paisagem, Soledade inveja a possibilidade de domínio dos mais fracos sobre os mais fortes, cobiça a uma possibilidade que sabia impossível ao cotidiano do engenho, que compreendia ser “desigual” ao Mazargão: “Reparando nos cipós reentrantes enroscados num tronco velho, vingando a copa inflexa, cingindo a ramaria asfixiada, Soledade cobiçava essa *dominação desigual*” (ALMEIDA, 1978, p. 169, grifo nosso).

Dentro de tal perspectiva, o brejo, onde está o Marzagão, em sua descrição de “gleba inesgotável” (ALMEIDA, 1978, p. 178), traz à baila ora a força do poder patriarcal, ora a submissão brejeira e ora a dificuldade sertaneja em se adaptar a um ambiente hostil à liberdade. As relações socialmente injustas do Marzagão serão constituídas em contraste com a descrição exuberante natureza. O espaço brejeiro servirá por seu clima suave, por seu verde constante, pela flora vigorosa, como metáfora do “oásis de graças e de fartura” (ALMEIDA, 1978, p. 132) que se contrapõe aos sacrifícios sofridos pelos empregados.

Portanto, *A bagaceira* traz à baila questões que ultrapassam a abordagem da seca e/ou a redução do Nordeste à exasperação climática de parte da região. O romance retrata o ser humano sendo corroído pelos problemas sociais e econômicos de uma terra naturalmente bela, o brejo. Abordando o drama de todos aqueles que habitam um local marcado pela opressão e pelas limitações da liberdade, a obra enfatiza as perturbações humanas, desloca o cenário tradicional da literatura nordestina e reverte de maneira exemplar alguns dos principais símbolos dos romances ambientados no Nordeste, as chuvas e o sol, por exemplo,

dando-lhes condições de refletir os desmandos do homem sobre o homem naquela região e descortinando ao leitor um novo Brasil, como veremos a seguir.

2.2 A BAGACEIRA: QUAL BRASIL?

O tratamento da paisagem e do homem brasileiro em *A bagaceira* reflete a complexidade do momento em que está inserida a obra, apresentando, ao lado das novidades, a convergência de estilos antecedentes, agora com nova abordagem. A complicação aludida parece nascer, sobretudo, pelo abandono de atitudes naturalistas (ainda presentes em autores pré-modernistas), especialmente no que tange às construções influenciadas pelo pensamento racista europeu ou, ainda, pelo cientificismo do século XIX. Centrando suas atenções no interior do Brasil, Almeida segue uma tendência comum à intelectualidade brasileira que, desde cedo, explicou o País ora por suas distinções em relação à Europa, ora pela extração das peculiaridades de locais isolados das metrópoles do sul[64]. No entanto, a escolha da explicação sociológica o distancia da opção higienista[65] e/ou determinista de autores como Monteiro Lobato ou Euclides da Cunha e o faz elaborar um enredo no qual se pode ajuizar a respeito dos micro poderes sobrepostos ao Estado, no interior do País. Se compartilha com Lobato e Euclides o tom de pessimismo sobre a vida no interior do Brasil, Almeida o faz por caminhos diferentes de seus antecessores.

Em *Urupês*, de Monteiro Lobato, livro de 1915, Jeca é o próprio espaço em que vive. Acomodado, sem senso estético, sem higiene, ele assim o é por resultado da miscigenação racial, mas, principalmente, por influência do meio que, com suas benesses, lhe emperra a evolução. Nas citações abaixo, por exemplo, Lobato sugere esta sua concepção quando, *a la* Lamarck, verifica que a não necessidade de esforço para o cultivo da alimentação torna o indivíduo fraco, inadaptado, incapaz de lutar pela sua existência.

---

[64] De acordo com Roberto Ventura (1991), os intelectuais brasileiros do final do século XIX e início do século XX, ao conceberem a existência de dois Brasis – interiorano e citadino; desenvolvido e atrasado - retomam a mesma estrutura dualista do pensamento dos estrangeiros sobre o Brasil. Substituem, porém, a cópia fidedigna que outrora os estudiosos fizeram (comparando o novo país com a Europa), pelo cotejo de regiões nacionais.

[65] A percepção do Brasil interiorano a partir do olhar médico é objeto de um dos capítulos do livro de Nísia Trindade Lima (1999). Segundo ela, durante a história do Brasil, o discurso higienista pode ser percebido nas opiniões de diversos intelectuais que tiveram por objetivo a descrição de nossa nacionalidade. As ideias sobre o interior do Brasil interligaram teorias colhidas na semiologia médica e sugeriram atitudes profiláticas com o escopo de "salvar" os valores morais. Hábitos, linguagem e organização social foram meticulosamente observados e descritos quase de maneira etnográfica.

> O vigor das raças humanas está na razão directa da hostilidade ambiente. Se o hollandez extrahiu a Hollanda, essa joia do esforço, de um brejo salgado, a poder de estacas e diques, é que nada ali o favorecia. Se a grande Inglaterra saiu das ilhas empedradas e nevoentas da Caledonia é que não medrava nos pedrouços a mandioca; medrasse, e talvez lá os vissemos hoje, aos inglezes, tolhiços, de pé no chão, amarellentos, mariscando de peneira no Tamisa. Há bens que vêm para males. A mandioca illustra que parte o avesso do provérbio. (LOBATO, 1997, p. 168-169).
>
> No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e de cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e na inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escachôo permanente, o caboclo é sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. (LOBATO, 1997, p. 217).

É interessante como as palavras de Lobato nos remetem diretamente ao preconceito exalado dos ditos de jesuítas, ao narrarem sobre a terra e a população da atual Paraíba, no século XVI. O laço demonstra como, há muito, "isolamento, ignorância e ociosidade são termos comuns expressos pelos autores" (LIMA, 1997, p. 06) para caracterizar o Brasil e sua população. Às vezes com base em crenças científicas, como Lobato, às vezes pautando-se pelo preconceito da voz colonizadora, os discursos diagnosticam as possibilidades ou não de avanços para o país. Neste sentido, os jesuítas verificavam que somente a religião salvaria os supostos preguiçosos índios e Lobato, crente que a preguiça era oriunda de um estado doentio, prega a implantação de ações sanitárias.

> [...] entendemos somente como não andão em guerras, porque se dão pouco ao travalho e naturalmente são folgazões como o são todas as outras nações fora da nossa Europa. Ajuda muito a isso a fertilidade da terra em produzir este mantimento que chamamos mandioca que he o pão de todo o Brasil porque cada pessoa com a planta de um só dia faz mantimento que lhe abasta todo o anno [...]. (SUMÁRIO, 1873, [n.p.]).

Estudando o discurso intelectual brasileiro do século XIX e início do século XX, Roberto Ventura aponta uma contradição que, a nosso ver, começa a ser superada, pelo menos literariamente, a partir de *A bagaceira*. Recusando-se a endeusar a sociedade moderna e abandonando as teorias deterministas, bem como a análise da sociedade brasileira por meio da mestiçagem, os romances de trinta centralizam seus discursos nas críticas sociais, eliminando os pontos de incoerência mencionados pelo estudioso:

> [...] os letrados se mostravam divididos entre a valorização dos aspectos originais do povo brasileiro e a meta de se construir uma sociedade [...] de molde europeu. Adotavam teorias sobre a inferioridade das raças não-brancas e das culturas não europeias, ao mesmo tempo que buscavam as raízes da identidade brasileira em manifestações compósitas e mestiças. (VENTURA, 2000, 342).

Apesar de, a exemplo da visão higienista, verificar a necessidade de mudanças radicais na realidade de espaços distantes das grandes capitais brasileiras, Américo de Almeida não transfere às causas climáticas ou étnicas a motivação da pobreza do país, bem como não sinaliza que as mudanças possam ocorrer pelo mero emprego da tecnologia, das descobertas sanitárias nestes locais ou, ainda, por vias religiosas. A formação da antítese sertão-bagaceira destrói a possibilidade da explicação climática, enquanto o desdobramento da oposição natureza – estrutura social sobrepõe à questão étnica e à religiosa a realidade social de um país onde dominava a economia voltada para o mercado externo e controlada por grupos econômicos ligados à exploração da terra. Em *A bagaceira*, a espacialidade do romance no brejo derruba qualquer interpretação de que o sofrimento e/ou a preguiça humana sejam oriundos de aspectos naturais. Em contato com a natureza caridosa, os moradores do Mazargão permanecem como párias da bagaceira, submetidos, em um primeiro momento, à truculência de Dagoberto e depois às avaliações preconceituosas de Lúcio. Por seu lado, o desfecho da narrativa, ao condensar a tristeza dos moradores no novo engenho, limpo e tecnologicamente moderno, ilustra como a condição subalterna continua a imperar no local. Como antes, há um único dono de terras, um único homem a dominar e a julgar dezenas, quiçá centenas, de outros. Sem nenhuma mudança na estrutura socioeconômica, a tecnologia, a organização sanitária, a natureza privilegiada não foram capazes de transformar a realidade da população mais pobre daquele engenho monocultor.

Retomando o trecho jesuítico citado acima, é importante a focalização de outro aspecto. Se por um lado *A bagaceira* se distancia do tom preconceituoso, dominante no relato dos padres, por outro a natureza abordada pelos mesmos se apresenta próxima daquela descrita no romance almeidiano. A Paraíba de que falam os jesuítas não é, como tornou-se comum ao longo dos anos, aquela reduzida à seca, mas a de terra fértil. Como na narrativa de Almeida, a terra é a de “Canaã” (ALMEIDA, 1978, p. 118). Em ambos os casos, terrenos de fartura marcados por manchas significativas. Para a voz jesuíta, a marca da preguiça comum aos povos deste lado do mundo, para José Américo de Almeida, marca de mais de quatrocentos anos de submissão social (ALMEIDA, 1978, p. 124).

Distante da colocação do espaço como ambiente no qual todos agem influenciados ou determinados por suas características, o romance fundador da narrativa de 1930 estabelece as relações entre homem e natureza para além dos laços biológicos e/ou higienistas transpondo, igualmente, a descrição fiel e objetiva, próxima à produção científica. Entretanto, há de se convir que o espírito atencioso em relação à natureza não será uma tônica presente na literatura apenas a partir de *A bagaceira*. Ao que nos parece, a atitude atenta aos

aspectos naturais brasileiros sempre foi, por objetivos diferentes, em maior ou menor grau, vigorante na produção literária nacional, desde os cronistas dos séculos XVI e XVII. A literatura relacionada às características de locais remotos do Brasil nascera com o próprio país, ora com a visão paradisíaca da natureza, ora, com a versão oposta, a dissertar sobre os perigos tropicais. Pero Vaz de Caminha exemplificara o primeiro caso e, os jesuítas, o segundo. Em *A bagaceira*, parece haver uma combinação entre estas duas modulações da literatura brasileira. O brejo como "terra da Promissão" (ALMEIDA, 1978, p. 128), "terra pródiga" (ALMEIDA, 1978, p. 130), "serra privilegiada" (ALMEIDA, 1978, p. 168), "gleba inesgotável" (ALMEIDA, 1978, p. 178) não se torna o próprio paraíso porque a submissão dos homens a um regime repressor o transforma, aos olhos do narrador e, por conseguinte, do leitor, em "gleba sofredora" (ALMEIDA, 1978, p. 130), como os trabalhadores "levada a ferro e fogo: a enxada e coivara" (ALMEIDA, 1978, p. 130) e denegrida pelo "borrão das queimadas na verdura perene" (ALMEIDA, 1978, p. 130).

As descrições realizadas pelos fundadores de nossa literatura escolhem seus adjetivos com o escopo de exaltar o que pode servir ao homem como alimento ou como proveito comercial. Elas ficam às vezes marcadas pela simples curiosidade renascentista, às vezes pelos olhares preconceituosos europeus, reservados especialmente a alguns costumes indígenas. Por seu lado, as descrições da narrativa almeidiana não prezam a mera curiosidade, não objetivando, também, o destaque de aspectos dos quais poder-se-ia ser obtido um futuro e concreto resultado financeiro. As menções à realidade local, pelo apontamento de características humanas e naturais da região, possuem em *A bagaceira* uma dupla direção. Quando ligadas à questão natural elas exaltam, prioritariamente, a natureza privilegiada do brejo[66], em contraste com o sofrimento humano e quando especificamente referentes aos homens retratam, acima de tudo, a penúria social de um povo. Relacionados, os dois tipos de descrições novamente enfatizam a ineficiência de uma natureza excepcional frente a um processo histórico de submissão do homem pelo homem.

A título ilustrativo, são significativos a carta de Pero Vaz de Caminha e o documento *Sumário das armadas*, de autoria jesuítica. Conquanto se verifique no primeiro a tendência à exaltação da natureza e ao segundo a presença de determinado preconceito em

[66] Apenas em poucos momentos, as referências à natureza não abordam o brejo. O primeiro destes instantes ocorre no capítulo "Uma história que se repete", quando Valentim recorda sua trajetória no sertão, destacando, principalmente, a seca que ocasionara sua saída da terra natal. O segundo em instantes esparsos, nos quais as personagens sertanejas recordam o sertão. O terceiro momento, por sua vez, localiza-se no capítulo "Festa da ressurreição", quando as chuvas do sertão marcam o renascimento da natureza. Todos os casos são momentos de exceção na narrativa que não ferem o objetivo central da obra, isto é, a denúncia das injustiças sociais no brejo.

relação ao Brasil, em ambas as construções o interesse pela capacidade produtiva da região e seus habitantes parece evidente, marcando sua distância em relação ao tom de protesto social de *A bagaceira*. Enquanto os adjetivos utilizados por Caminha se esmeram na edificação de um cenário de riquezas que deveria cativar o rei de Portugal e o relato jesuítico quer demonstrar às autoridades religiosas a inferioridade do povo brasileiro frente ao europeu, os detalhes da flora, na descrição almeidiana, já emergem introduzidos pela preocupação com o contraste entre a "natureza caridosa" e a "miséria" local.

> Enquanto andávamos nessa mata a cortar lenha, atravessavam alguns papagaios essas árvores; verdes uns, e pardos, outros, grandes e pequenos, de sorte que me parece que haverá muitos nesta terra. Todavia os que vi não seriam mais que nove ou dez, quando muito. Outras aves não vimos então, a não ser algumas pombas-seixeiras, e pareceram-me maiores bastante do que as de Portugal. Vários diziam que viram rolas, mas eu não as vi. Todavia segundo os arvoredos são mui muitos e grandes, e de infinitas espécies, não duvido que por esse sertão haja muitas aves! [...]. O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, aos pés uma alcatifa por estrado; e bem vestido, com um colar de ouro, mui grande, ao pescoço. E Sancho de Tovar, e Simão de Miranda, e Nicolau Coelho, e Aires Corrêa, e nós outros que aqui na nau com ele íamos, sentados no chão, nessa alcatifa. Acenderam-se tochas. E eles entraram. Mas nem sinal de cortesia fizeram, nem de falar ao Capitão; nem a alguém. Todavia um deles fitou o colar do Capitão, e começou a fazer acenos com a mão em direção à terra, e depois para o colar, como se quisesse dizer-nos que havia ouro na terra. E também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, como se lá também houvesse prata! (CAMINHA, 1998]., p. 228 -231).
>
> São muito falços inclinados a enganos e aleivos e he tão próprio e natural iso do clima e terra do Brasil que logo se pega e tem já pegado a quase todos os brancos naturais do Brasil, antes a todos que asim desmente que lhe a principio lançarão do Limoeiro de Lisboa e das outras cadeias do reino peiorou ainda mais esta natureza a que já conhece roim e asim se deve fazer pouco fundamento dos ditos do Brazil como não fazem de peçoas mui católicas nas virtudes. (SUMÁRIO, 1873, [n.p.]).
>
> A natureza caridosa procurava encobrir esta miséria. A jitirana encostava-se na baiúca infeta, marinhava pela parede rota e ia desabrochar, toda espalhada, na coberta de palha, formando o que nenhuma casa rica ostentava: um teto de flores. (ALMEIDA, 1978, p. 179).

Flávio Kothe[67], não obstante aborde apenas a carta de Caminha, sugere uma explicação interessante sobre a estratégia usada pelos cronistas e jesuítas dos séculos XVI e

[67] Na obra *O cânone colonial*, Flávio Kothe contesta a colocação da carta de Caminha como documento fundador da literatura brasileira. Seguindo os mesmos trilhos de autores como Antonio Candido, ele afirma que o escrivão português não objetivara a produção literária, haja vista a inexistência, no país recém-descoberto, de um público alvo para a literatura. Neste trabalho, não discutiremos o mérito do posicionamento destes autores sobre o assunto. Entretanto, considerando que a carta traz assuntos e perspectivas, sobre a natureza e os índios, que se repetirão ao longo da literatura brasileira, não descartaremos as comparações com textos produzidos nos primeiros séculos após a ocupação portuguesa em nosso País.

XVII. Para o estudioso, a carta a Dom Manuel, com sua descrição detalhada, cumpria a função de "conferir um direito aos portugueses em relação ao Brasil" (KOTHE, 1997, p. 202) era, portanto, parte de um processo de "legitimação" (KOTHE, 1997, p. 202) de posse, cujas consequências e a validade, podemos afirmar, seriam (re)avaliadas e contestadas na literatura nascida a partir de *A bagaceira*:

> A carta de Caminha participa da ficção legitimadora da presença portuguesa, e ela mesma é uma ficção, mas uma ficção jurídica: um ato de posse, em nome do rei de Portugal, como se, ao invés de maçados, índios e papagaios, o universo inteiro estivesse a contemplar a apropriação dentro de um cartório, conforme a partilha do planeta feita pelo papa como intérprete oficial do "testamento de Adão e Eva". A ficção impregna e domina essa realidade. O sentido de tal ficção é conferir um direito divino aos portugueses em relação ao Brasil [...]. Não se trata, em primeiro lugar, de uma ficção literária, que justificaria a participação de tal texto no sistema de uma literatura nacional: trata-se sobretudo de uma ficção jurídica, com todo o aparato da cena montada por ocasião da primeira missa. (KOTHE, 1997, p. 202).

Embora, na década de trinta os textos não se oponham diretamente ao domínio português (ou estrangeiro de forma geral) no País, são as heranças de nossa colonização o foco dos debates da literatura ambientada no Nordeste. O sistema social injusto, o mundo monocultor, o patriarcalismo e outros temas similares estão presentes em José Américo de Almeida, em Graciliano Ramos, em José Lins do Rego, em Raquel de Queiroz, em Fontes e em toda uma geração. Analisando a formação da sociedade brasileira, Sérgio Buarque de Holanda destaca os prejuízos à democracia, causados pela colonização portuguesa:

> A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural [...] importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e nos discursos. (HOLANDA, 1998, p. 160).

De acordo com Maria Lucília Barbosa Seixas, a terra dadivosa, detalhadamente colocada nos escritos dos séculos XVI e XVII, atendia, ainda, ao objetivo de comprovar diante dos olhos europeus a existência do paraíso terreal. Para ela, "os nautas, missionários, colonos e viajantes lusos, fizeram no Brasil o reconhecimento de uma paisagem já conhecida através das inúmeras descrições medievais, que tratavam dos cenários do

sonhado Jardim das Delícias" (SEIXAS, 2003, p. 17-18). Segundo a autora foi exclusivamente com o decorrer do tempo que estas descrições deixaram a referida ligação inicial, transformando-se em *leitmotiv* da literatura nacional, na medida em que, pelo menos em tese, traduziam atributos particulares, singulares do nascente país, cuja identidade precisava se firmar.

Sérgio Buarque de Holanda (1968), a maneira do realizado pela literatura de trinta, questiona a imagem paradisíaca criada pelos colonizadores sobre a nova terra. Nos termos dos literatos, ele realiza uma leitura social da realidade, cujo objetivo é o desencantamento do mundo e, consequentemente, o rompimento com o passado, com as relações político-sociais que obstruem o desenvolvimento da democracia brasileira.

Pelas vozes de Lúcio e do narrador há a fratura do sentido lendário da terra de riqueza e fartura fantasiada já pelos primeiros viajantes e colonizadores[68]. Muitos são os textos jesuíticos a evocarem a grandeza brasileira. Simeão de Vasconcelos, em *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, realiza uma incessante comparação entre o Brasil e o paraíso. Sua hipótese de que as terras brasileiras compõem o paraíso terrestre diretamente contradizia os preceitos de antigos geógrafos, os quais julgavam as terras incógnitas como áreas inabitáveis. Escrevia o padre sobre seu escrito: "Trata da bondade da terra do Brasil. Defende esta das calúnias, que os antigos lhes impuseram de zona tórrida e inabitável, e por fim mostra a bondade do clima, e duvida, se nele plantou Deus o Paraíso Terreal?" (VASCONCELOS, 2002, p. 113).

A identidade composta a partir da descrição detalhada da terra é uma tradição literária nacional que *A bagaceira* não abandonará. Preocupada em enfatizar detalhes da natureza brejeira, na narrativa são comuns, por exemplo, gradações compostas por grande destaque de cores. Do branco, passando pelo leve tom do verde, a apontar a amenidade da natureza brejeira, chegando-se ao vermelho que ora assinala a seca do sertão e ora a penúria da miséria humana do Marzagão, o leitor é enlevado a quase êxtase simbolista, para da mesma ser retirado com a brutalidade das ações, em especial de Dagoberto ou seu feitor:

> A mata fronteira, o patrão majestoso, estava acesa numa cor de incêndio.
> Havia uma semana, surdira um toque estranho na monotonia da verdura. Dir-se-ia um ramo amarelido na touceira da estação.
> Dominava ainda a esmeralda tropical. Mas, com pouco, emergira o mesmo matiz em outro trecho vizinho, com um efeito de luz, um beijo fulgurante do sol em árvore favorita. [...]

[68] Nos textos jesuíticos, a palavra "sertão" é mormente tomada como sinônimo do interior brasileiro. O fato, entretanto, não parece impedir a afirmação de que os discursos de Lúcio e do narrador pontuem uma cisão nas considerações do Brasil como paraíso terreal.

> Nessa manha luminosa a mata resplandecia com uma orgia de desabrocho em sua pomba auriverde. [...]
> Senão quando, foi despertado por uma voz sumida que o sobressaltou. Não notara o acesso de outro grupo de retirantes.[...]
> Saiu para enxotá-los e, como visse que traziam um cavalo, contra os hábitos desta peregrinação, aferrou-se, cada vez mais, na recusa. [...]
> E esbravejou:
> - O que já disse está dito!! (ALMEIDA, 1978, p. 122-123).

A descrição centrada nas cores demonstra, dentre outros pontos, alguns elementos diferenciais entre *A bagaceira* e a tradição, agora barroca. Tomando por base os poemas barrocos é possível a percepção de que suas descrições ainda estão preocupadas em demonstrar a superioridade dos frutos e das paisagens brasileiras em relação aos congêneres europeus, mesmo que tenham perdido a intenção propagandística, comercial dos cronistas. Além disso, opostamente ao romance de Almeida, os poemas acima referidos priorizam a enumeração, especialmente, dos frutos. Em *Descrição da ilha de Itaparica*, de Manuel de Santa Maria Itaparica, por exemplo, o poeta, após pontuar a pesca, dedica-se a relacionar frutos que são apresentados seguidos de seus atributos:

> As frutas se produzem copiosas,
> De várias castas e de várias cores,
> Umas se estimam muito por cheirosas,
> Outros levam vantagem nos sabores:
> São tão belas, são tão lindas e formosas
> [...]
> As uvas doces, que esta terra cria,
> De tal sorte, que em número crescido
> Participa de muitas a Bahia
> [...]
> Também entre as mais frutas as jaqueiras
> Dão pelo tronco a jaca adocicada,
> [...]
> Inumeráveis são os cajus belos,
> Que estão dando prazer por rubicundos,
> Na cor também há muitos amarelos
> [...]. (ITAPARICA, 1949, p. 212-214).

Para Carvalho, a beleza da paisagem não frutífera é tratada com maior parcimônia, porque "ela acaba sendo apresentada com a mesma abstração do classicismo" (CARVALHO, 2005, p. 39), ficando a enumeração e a adjetivação reservadas aos recursos que "servem para o consumo" (CARVALHO, 2005, p. 39). A distância entre a produção de 1928 e os poemas do século XVII pode ser ressaltada quando comparamos o poema *Ilha da Maré*, de Manuel Botelho de Oliveira e o capítulo "Nem Dríadas nem Hamadríadas" de *A*

bagaceira. Ambas as produções fazem a descrição de um cenário privilegiado, porém, apenas o romance apresenta uma paisagem mais identificada com o homem, mais inclinada a um plano lírico, no qual o objeto descrito deixa de ser visto como artefato de conhecimento ou uso. A poesia referida inicia-se com uma descrição apenas panorâmica da paisagem. Logo após a montagem de um ligeiro retrato marinho, o eu-lírico dedica-se a enumerar os peixes e frutos do mar, relacionando-os à função de produtos a serem consumidos. A maior parte dos versos é dedicada aos frutos e plantas alimentícias, fazendo-se constantes referências à forma e ao sabor dos mesmos, sempre dados como superiores aos europeus. Assim, a adjetivação e a enumeração estão restritas a estes aspectos:

> As laranjas da terra
> Poucas azedas são, antes se encerra
> Tal doce nestes pomos,
> Que o tem clarificado nos seus gomos;
> Mas as de Portugal entre alamedas
> São primas dos limões, todas azedas.
> [...]
> Os melões celebrados
> Aqui tão docemente são gerados,
> Que cada qual tanto sabor alenta,
> Que são feitos de açúcar e pimenta,
> E como sabem bem como mil agrados,
> [...]
> As uvas moscateis são tão gostosas,
> Tão raras tão mimosas
> [...]. (OLIVEIRA, 1949, p. 182).

Por outro lado, a adjetivação da natureza no supracitado capítulo já revela humanização. As árvores entrelaçadas parecem abraçadas, solidárias no comunismo, porém com o vento revelam a realidade, a agressão extrema: "*Solidarizavam*-se essas árvores *familiares* no *comunismo* dos frutos [...]. Mas, quando dava o vento, arregaçando as folhas, o que parecia um *abraço* vegetal era uma *agressão* alarmante" (ALMEIDA, 1978, p. 138, grifo nosso).

Ainda no quinto capítulo do romance paraibano, a ação acompanha a natureza, relacionando-se, concomitantemente, ao cotidiano da região e abandonando as descrições hiperbólicas ligadas ao exótico, ao bárbaro ou ao temível. Para o regionalismo fundado por *A bagaceira*, a natureza é explicada por algo mais do que a descrição externa, científica do Naturalismo. Neste sentido, há um certo dado romântico na narrativa, pois as relações entre as personagens e o cenário estão refletidas na montagem estética do discurso. Como no Romantismo, as descrições paisagísticas vivem diretamente tanto os aspectos

dramáticos quanto os instantes líricos da existência humana, mas, opostamente ao ocorrido naquele instante literário, ela pode ganhar contornos negativos em sua própria forma. Em *O sertanejo*, diferentemente do ocorrido em *A bagaceira*, por mais que os momentos estejam mergulhados de percalços o que se destacarão serão sempre a natureza exuberante e o povo forte, determinado, ocultando-se o que se torna cada vez mais comum a partir de *A bagaceira*, isto é o sofrimento e a imperfeição humana. Assim, afirma Paula Carvalho, "No Romantismo, ainda quando a natureza está relacionada com o homem, também está fora de seu viver" (CARVALHO, 2005, p. 61), pois a natureza é objeto de contemplação. Para a autora, o objetivo central do romance romântico é erigir uma identidade nacional suprema, imaculada, por isso, diferente dos romances de trinta, as relações entre a natureza e o mundo interior receberão um "tratamento místico: será a imagem do mundo transcendente, ou milagre divino, o atestado da magnanimidade do *Ser Supremo* que doou tal objeto para deleite e elevação da alma humana" (CARVALHO, 2005, p. 52, grifo e maiúsculas do autor).

No capítulo "Nem dríadas nem hamadríadas", a natureza se apresenta em um misto de esplendor e de repulsa, cuja moldura reproduz os confusos sentimentos de Soledade e Lúcio, naquela ocasião. Ele marcado pela indefinição de suas vontades e emoções em relação à moça, ela perturbada pelo recém estupro sofrido, pelos seus sentimentos em relação ao filho de seu algoz e pela indecisão frente à prática ou não de "uma confissão que lhe causava nojo" (ALMEIDA, 1978, p. 139), a violência sofrida. A luta interior das personagens é de tal maneira colocada no cenário que, ao invés da enumeração das benesses naturais de consumo ou próprias para a contemplação, são preferidas as colocações em que vemos o emaranhar desordenado das folhas, árvores e frutos, todos marcados pela não retidão, pela imperfeição própria da humanidade. Personagens e ambientes são refletidos mutuamente, sem que haja nenhuma explicação científica, determinista ou mística do fato:

> Dobravam-se os galhos em autênticos cotovelos. Acotovelavam-se. Uma varava a copa da outra mais chegada [...]. Ramos caídos sobre ramos subjugados. [...] Nesses atritos, rangendo, gemendo, gingavam, como se quisessem saltar as raízes. [...]
> Então, havia um cajueiro curiosíssimo. Bipartia-se em galhos desiguais: um, hierático, linheiro, parecia querer escovar o céu, o outro, de uma humilde horizontalidade, deitava-se, literalmente, no chão. [...]
> Parecia querer lançar uma confissão que lhe causava nojo, passar-lhe pela boca. [...]
> Lúcio acolheu-a com um sorriso só nos lábios e continuou a ler.
> Então, ela sentou-se no cajueiro ao seu lado. E ele começou a ficar como os cajus, amarelo e encarnado, mudando de cor. (ALMEIDA, 1978, p. 138-139).

Outro modelo interessante sobre os contornos depreciativos que podem ser dados à natureza ocorre quando Pirunga pensa ter assassinado Soledade. Neste instante, a caracterização da paisagem se desdobra entre aspectos negativos e positivos que ora apontam para um meio natural protetor, ora o colocam como anunciador da condição perturbada do primo de Soledade e ora revelam uma natureza capaz de denunciá-lo. Permanece na cena a reprodução da confusão sentimental de Pirunga, mas, principalmente, salta aos olhos o modo pelo qual a paisagem também funciona na obra como produtora de pistas para a elucidação dos reais acontecimentos da narrativa. Em discurso de posse, na Academia Brasileira de Letras, Américo de Almeida já chamara a atenção para a existência de símbolos (ALMEIDA, 1967, p. 239) na composição paisagística de seu mais famoso romance e eles estão presentes na narração realizada sobre a situação em pauta, pois, se ao final do texto, o leitor terá a certeza da vida da protagonista, no momento de sua suposta morte poderia tê-la deduzido. Naquela cena, "não piou nenhuma ave agorenta" e "a caligem pavorosa tinha uma impregnação de mistérios" (ALMEIDA, 1978, p. 221).

Há, portanto, em *A bagaceira*, a conjugação dos dados humanos e naturais, algo comum ao Romantismo, mas a natureza não é mero objeto de contemplação e positividade[69]. Se em *O sertanejo* as virtudes das personagens são construídas através de comparações com o meio, em *A bagaceira* são os sentimentos confusos das personagens e os maltratos da estrutura social da localidade que se veem na própria silhueta da paisagem. Se Arnaldo "de estatura regular, ágil e delgado talhe" possui a "flexibilidade do tigre", é sóbrio e sereno como os cardos e carnaúbas do Ceará: "Sempre verdes, ainda quando não cai do céu uma gota só de orvalho, estas plantas simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança" (ALENCAR, 1973a, p. 153), Lúcio, confuso, transforma-se em "amarelo e encarnado" como o caju, este fruto de um cajueiro disforme, fruto de mais uma dentre as muitas árvores que, como os empregados do Mazargão estavam continuamente "rangendo, gemendo [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 139), como "ramos caídos" (ALMEIDA, 1978, p. 138), "ramos subjugados" (ALMEIDA, 1978, p. 138).

Os excertos acima, acompanhados do rompimento repentino pelo qual o leitor é sempre arrebatado do êxtase quase simbolista de algumas descrições, clarificam como a intenção do narrador almeidiano não é a de exaltar a pátria ou a região. Não obstante Almeida demonstre as características exuberantes da paisagem do brejo nordestino (o que o

[69] Aqui discordamos de Kermógenes Dias para quem a natureza, em *A bagaceira*, encontra-se envolta em uma "mística romântica" (DIAS, 1971, p. 13). Apesar de concordarmos que a natureza na narrativa está interligada aos estados sentimentais das personagens, não entendemos que ela engrandeça a paisagem local.

enlaça ao romance regionalista), ele não o faz de maneira a colocá-la em plano superior às relações humanas, seja para particularizar o local, como Franklin Távora, ou para afirmar a singularidade nacional, conforme José de Alencar[70].

Em se tratando de Távora, as *Cartas a Cincinato* parecem nos apontar determinada distância entre *A bagaceira* e as defesas do autor de *O Cabeleira*. Apesar de reprovar Alencar por verificar em seus escritos uma falta de aplainamento em relação à realidade, Távora defende que a literatura seja composta a partir da imaginação, entendida como reprodução vivaz e graciosa dos dados concretamente observados, mas não de todos os dados, apenas aqueles belos e ideais: "Segundo penso, meu amigo, e me parece recomendar a estética, o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza" (TÁVORA, 1872a, p. 214-215). Neste contexto, ele, diferentemente de Almeida, caracteriza as florestas como o refúgio para o "eu", espaço de liberdade para todos, sejam eles bandidos irrecuperáveis, como Joaquim, ou homens passíveis de transformação, como Cabeleira. Ao invés do entrelaçamento, da confusão de sentimentos referida a respeito da descrição natural em *A bagaceira*, o protagonista de Távora encontra a si mesmo quando em contato com a paisagem. Nela, ele pode manter-se distante dos inimigos e, ao mesmo tempo, detectar seus verdadeiros sentimentos:

> Olha tu: enquanto houver mata virgem por esse mundão de meu Deus, podem eles mandar contra mim os soldados que quiserem, que não me apanham [....]. (TÁVORA, 2003, p. 98).
> Chegando à beira do rio para onde se dirigira correndo em busca da visão que aí deixara, achou em seu lugar a solidão infinita, a solidão só. Era maio. Frouxo estava o luar. Elevava-se das margens, com os ruídos do deserto, fresca e grata emanação que teve para seu peito abrasado o efeito do bálsamo fragrante. (TÁVORA, 2003, p.82).
> Assim desmascarada em plena natureza, a realidade o fez voltar a si. Sentiu as dores dos golpes recebidos, pouco havia, dentro da mata. Lembrou-se de banhar as feridas como costumava depois de idênticos desastres. Mas a água fresca que tantas vezes lhe havia servido de bálsamo refrigerante, produziu-lhe agora diferente efeito [...]. (TÁVORA, 2003, p. 83).

Optando por descrever a beleza paisagística como refúgio ao verdadeiro "eu", Távora não escolhe narrar a história de homens totalmente fracassados, mas intenta, como declara em *O Cabeleira*, escrever a história "[...] de heroísmo e grandeza moral", capaz de figurar "nos fastos dos maiores povos da Antiguidade sem desdourá-los" (TÁVORA, 2003, p. 25). Embora, aos moldes naturalistas, não deixe de mencionar as consequências

[70] Tamanha importância possui a natureza em José de Alencar que Alceu Amoroso Lima afirmara ser a natureza a principal personagem deste romancista (LIMA, 1968).

negativas da seca, não abandone as intervenções de cunho moralista e as explicações científicas, impera em seu texto a particularização descritiva de uma natureza esplendorosa, muitas das vezes similar a José de Alencar. Como já aludimos em momento anterior, o afã descritivo[71], compartilhado por *O Cabeleira*, *O sertanejo* e *A bagaceira* não desencadeia descrições de mesma estirpe, reservando-se a última um trabalho no qual os aspectos humanos e naturais estão conjugados para além da visão positivada do Romantismo[72], caminhando para o desvendamento de situações sociais injustas.

Outra questão que, simultâneamente aproxima, devido à existência, e afasta, pelas diferentes formatações, os romances de Alencar e Almeida parece ser a ligação afetiva que os narradores, mesmo em terceira pessoa, mantêm com os espaços de suas obras. Enquanto a nostalgia do narrador alencariano embasa a construção de um ambiente ausente e perdido em um tempo passado, o pacto emocional do narrador almeidiano com o espaço gera a indignação, aversão que parece transcender as linhas temporais. O fato de a narrativa de Almeida apresentar-se ambientada entre os anos de 1898 e 1915, tendo sua publicação acontecido em 1928, não impede que o leitor tenha a nítida impressão de que as ações ali narradas permanecem vivas no cotidiano de parte dos brasileiros. Durante a leitura de *A bagaceira*, o leitor tem a clara sensação de que os tempos do enunciado e da enunciação interpenetraram-se de maneira tão profunda que seu narrador pode estar falando a partir e sobre quaisquer períodos da história nacional mais recente. Já em *O sertanejo*, parece haver uma aberta ruptura entre os tempos do enunciado e da enunciação. São perceptíveis os momentos em que o narrador adverte, por contraste, sobre o descolamento do tempo da enunciação em relação ao tempo do enunciado, perfazendo mais um alicerce para a edificação de uma história mítica, gloriosa, privilegiada do Brasil e dos brasileiros. Diz ele: “Naquele tempo era assim, os estofos e fazendas tinham tal dura que passavam de pais a filhos e transmitiram-se por muitas gerações. Hoje em dia tecidos merecem a mesma fé que palavras e ações do homem [...]” (ALENCAR, 1973a, p. 326).

---

[71] Sobre o caráter descritivo da ficção brasileira, Flora Süssekind assevera: “[...] tenta-se descrevê-los [os espaços] e nomeá-los cuidadosamente [...]. Minúcia descritiva e olhar de ‘naturalista’ dominantes na formação do narrador desta primeira prosa de ficção no Brasil. Aí, vistas e detalhes paisagísticos, coqueiros, palmeiras, sabiás, laranjais e pombas ocupam o cenário ficcional [...]” (SÜSSEKIND, 1990, p. 60).

[72] Eduardo Vieira Martins (MARTINS, 1997, p. 55), em estudo sobre José de Alencar, lembra que apesar da preponderância da visão positivada sobre o interior do Brasil, a inexistência de pontos negativos na representação das mesmas não deve ser colocada como afirmação categórica e geral. Em verdade, segundo o autor, já Richard Burton e Saint-Hilaire apontavam como alguns moradores da região sentiam pudor em revelar sua origem, denotando como nem sempre o interior era visto com “bons olhos”. No tocante especificamente ao romance *O sertanejo*, ao que nos parece, não existem descrições que apontem traços negativos tanto à natureza como ao sertanejo, representado por Arnaldo.

O processo parece muito similar àquele presente em *O Cabeleira*. A própria tentativa de comprovar, a todo momento, a veracidade dos fatos narrados em sua construção (atitude claramente naturalista) ilustra o despregamento entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, ocasionando um resultado literário análogo ao conseguido por Alencar, a saber, a idealização da história e da construção identitária: "Por mais extraordinária que pareça – ele não se mede pelos moldes vulgares e conhecidos – o Cabeleira não é uma ficção, não é um sonho, existiu e acabou como aqui se diz. [...].Não me atrevi a mudar-lhe uma só palavra, uma vírgula sequer [...]" (TÁVORA, 2003, p. 171).

Lendo as considerações acima, podemos recordar determinadas avaliações críticas a respeito do romance de trinta e, mais especificamente, alguns julgamentos em torno de José Lins do Rego e José Américo de Almeida. Leonardo Ventura, por exemplo, afirma que os referidos autores constroem o Nordeste como um "espaço 'sagrado', 'imaculado', pois intocado pelas degenerescências burguesas urbanas" (VENTURA, 2007, p. 139). Ora, parece-nos lógico que não há nada intocado na região descrita nos romances de ambos os autores. De *Menino de engenho*, passando por *Banguê* e chegando a *Fogo morto*, o Nordeste de Lins é o Nordeste marcado pela civilização, pela implantação das usinas. Assim como em *A bagaceira*, estes romances revelam que o Nordeste não é mais o mesmo e, portanto, inexiste o detalhamento de uma região intocada. Em ambos os casos, seja pela voz do narrador ou pelos acontecimentos em pauta, pulsa a situação degradante de um povo, seja ele dominante ou dominador. Lins, como Almeida, constrói uma galeria de fracassados que correspondem ao fracasso de uma história e de um espaço patriarcalista e monoculturista. Nem ao menos se trata, a nosso ver, de uma recuperação alencariana levada ao extremo, isto é, da narração de um tempo há muito perdido e, por isto, narrado com saudosismo. Os gritos dos senhores do engenho, a vida desregrada de Carlos e Lúcio, quando meninos, dentre outros fatos, deixam entrever o quanto a vida em um tempo passado, em um Nordeste colonial não era feita somente de "delícias" a serem resgatadas. Mesmo pesado o tom emotivo gerado pela primeira pessoa de *Menino de engenho*, a nosso ver, não há o desaparecimento do complexo universo nordestino, sinônimo do mundo de Carlinhos. À semelhança de Almeida e de outros romancistas de trinta, a narrativa permanece como espelho das mazelas sociais, políticas e econômicas passadas e presentes. Fosse de outra forma e o leitor não poderia ler, concomitantemente, a existência de defeitos e a visão nostálgica de um menino sobre sua infância. O trecho abaixo, pelo contraste entre o esforço dos familiares para proteger Carlos e a visão do narrador-menino, demonstra nossos ditos:

> Os meus pensamentos vinham assim de fontes envenenadas de pessimismo. Menino, e pingando em cima da minha infância este ácido corrosivo que me secava a alegria de viver. E os meus parentes ainda mais me sacrificando, em vez de me deixarem no contato inocente com os meus pequenos prazeres [...]. (REGO, 2001, p. 116).

Aliás, sobre a idealização da infância, é possível afirmá-la como recorrente na humanidade. De acordo com Comparato e Monteiro, o procedimento é comum a todos aqueles que mantiveram laços familiares de convivência. As autoras afiançam: "[...] cultivamos uma tremenda dívida com esta formação familiar, uma dívida que vem de nossa idealização do passado e de nossa nostalgia de um mundo que nos parecia mais seguro, diante das modalidades de desamparo que enfrentamos hoje" (COMPARATO; MONTEIRO, 2001, p. 36). Nada mais esperado, então, do que a narração nostálgica e ressentida de Carlos que, recusando-se a ver os motivos pelos quais seus parentes tentavam (sem muito êxito, há de se ressaltar!!) impedir seu contato com alguns costumes do meio, afiançava um sacrifício que não parece corresponder à realidade vivida.

Os espaços descritos por Lins do Rego e por Amério de Almeida, a despeito de revelarem uma região distante dos grandes centros, não se apresentam como paraísos perdidos no interior brasileiro. Os autores não recaem na idealização romântica e fogem ao tom épico presente em nomes como Euclides da Cunha. Nos autores paraibanos, a exuberância da natureza convive com os gritos dos coronéis, com os momentos da cheia na bagaceira e, em Américo de Almeida, com a lembranças sertanejas da seca. O resultado são narrativas nas quais, em lugar da paisagem, destacam-se as crises existenciais, os sentimentos de cada personagem. As cenas em que Soledade e José Amaro refugiam-se na natureza demonstram este aspecto. Apesar do entorno vivaz, repleto de referências a cheiros de árvores, ao canto dos pássaros, às cores dos frutos, destaca-se o desequilíbrio das personagens, suas confusões sentimentais que acabam por influenciar a descrição da paisagem. Em "Amor, lei da natureza", os odores, as cores e as formas da natureza são de tal maneira diversos que parecem refletir a confusão de Soledade, perdida entre ceder a Dagoberto, perseguir a união a Lúcio ou aceitar a vontade do pai, casando-se com Pirunga. Assim como Soledade, em *Fogo morto*, José Amaro, em determinada noite, sai para espairecer e, em meio à paisagem, é tomado de sentimentos e de sensações que demarcam a desordem de sua existência na mesma medida em que se ressaltam na narrativa as fragrâncias diferenciadas, a luz da lua, o rio e os galhos das árvores. A perturbação de Amaro, como a de Soledade, está intrincada à descrição do espaço e demonstra a insatisfação das personagens em relação às suas vidas. Ambas as figuras não se prendem às belezas da terra, mas os

narradores narram suas perturbações através delas. Soledade pensa em como sair da vida miserável, Amaro atormenta-se refletindo sobre sua vida infeliz. Soledade, insatisfeita com a pobreza, procurará novos caminhos, José Amaro, no auge de seus pensamentos, no ápice de suas tormentas, perderá as forças físicas e cravará as unhas na terra que nunca amara, cravará os dentes na terra que enriquecera José Paulino e nada lhe dera (REGO, 1996, p. 73). Em ambos os casos, as injustiças sociais estão denunciadas e os tons épicos e/ou os laivos românticos revertidos.

Em se tratando de *Os sertões*, a primeira parte do livro, denominada "A terra", não obstante descreva o espaço com uma explícita busca de rigor científico, deixa transparecer em sua linguagem a força da terra, o afã por expressar a nação através da natureza e sua grandiosidade. Assim como a geração romântica, o interior do Brasil é constituído literariamente como um local excêntrico, grandioso aos olhos citadinos dos narradores[73], um olhar similar aos dos estrangeiros nas crônicas de nossos primeiros séculos. Sobre o olhar "de fora", presente principalmente em escritos influenciados pelo Romantismo e pelo Naturalismo, quando ambientados no interior do Brasil, Maria Zilda Ferreira Cury lembra o quanto ele decorre da formação de nossos escritores. De acordo com ela, "na maioria, formados no sul do país, mais rico e mais desenvolvido" ou escrevendo "a partir do Rio de Janeiro, no cenário da rua do Ouvidor" (CURY, 2004, p. 73), estes literatos, ao ambientarem seus enredos em uma região de hábitos e de natureza distintos às grandes cidades, prendem-se a um mundo que não é deles, tal qual ocorria aos portugueses do século XVI.

As citações dos livros euclidiano e alencariano deixam entrever os aspectos comentados. Tanto a verbosidade científica de Euclides da Cunha, como a paisagem amena de Alencar revelam a dedicação dos narradores ao destaque da singularidade dos espaços descritos:

[73] Outra evidência do olhar citadino dos românticos parece se dar pela linguagem dedicada à apresentação da paisagem brasileira. Apesar de, em muitos instantes, ter afirmado que a composição de um poema nacional deveria ser feita com o esquecimento das ideias de homens civilizados, Alencar utiliza, por várias vezes, em *O sertanejo*, um vocabulário oriundo da arquitetura. Lança mão, por exemplo, das palavras "cúpulas", "colunas", "pirâmides", "palácios" e "pórticos" (ALENCAR, 1973a), transformado-as em metáforas da grandiosidade natural de nosso país.

> Vê-se, do fato, que três formações geognósticas díspares, de idades mal determinadas, aí se substituem, ou se entrelaçam, em estratificações discordantes, formando o predomínio exclusivo de umas, ou a combinação de todas, os traços variáveis da fisionomia da terra. Surgem primeiro as possantes massas gnaissegraníticas, que a partir do extremo sul se encurvam em desmedido anfiteatro, alteando as paisagens admiráveis que tanto encantam e iludem as vistas inexpertas dos forasteiros. A princípio abeiradas do mar progridem em sucessivas cadeias, sem rebentos laterais, até as raias do litoral paulista, feito dilatado muro de arrimo sustentando as formações sedimentárias do interior. A terra sobranceia o oceano, dominante, do fastígio das escarpas; e quem a alcança como quem vinga a rampa de um majestoso palco, justifica todos os exageros descritivos — do gongorismo de Rocha Pita às extravagâncias geniais de Buckle — que fazem deste país região privilegiada, onde a natureza armou a sua mais portentosa oficina. É que, de feito, sob o tríplice aspecto astronômico, topográfico e geológico a nenhuma se afigura tão afeiçoada à vida. (CUNHA, 2002, p. 12).

> Os primeiros vislumbres desmaiavam no céu o azul denso das noites dos trópicos; e para as bandas do nascente já estampavam-se os toques diáfanos e cintilantes da safira.
> A frescura deliciosa das manhãs serenas do sertão no tempo do inverno derramava-se pela terra, como se a luz celeste que despontava trouxesse da mansão etérea um eflúvio de bem aventurança. (ALENCAR, 1973a, p.231).

Em que pese a formação universitária no Recife e o contato com os grandes centros urbanos, José Américo de Almeida e José Lins do Rego, dentre outros da geração de trinta, parecem iniciar a superação do referido olhar “de fora”. Ao primarem pelo destaque das crises, das insatisfações e das confusões existenciais de suas personagens no interior de mundos socialmente patriarcalistas e injustos, os autores, ainda que apresentem ao leitor a região nordestina, o fazem sem recair na observação exótica.

Neste sentido, também fogem, em parte, à política implantada pelo governo nas décadas de vinte e trinta, pois, apesar do resgate cultural realizado, não focalizam os aspectos populares e naturais da região nordestina como símbolos da nacionalidade. Desprendida de um olhar folclorista, a geração de trinta também tomará certa distância de algumas obras do Modernismo paulista, pois não desenvolverá produções nas quais a presença de uma pesquisa arquivista da cultura brasileira seja vista de forma evidente. Mário de Andrade, por exemplo, diferente de Almeida e de Lins, ao viajar pelo Brasil, ao estudar, inclusive com financiamento governamental, a cultura popular possui como meta conhecer um mundo que não é seu e que registrará, com olhos semelhantes aos de um estrangeiro, em *O turista aprendiz.*

Desvendar um novo Nordeste não pressupõe despender-lhe um olhar exótico. Como homem nascido na região, José Américo de Almeida não constitui um narrador caracterizado pela atração em relação ao distinto, em relação ao que está fora de si e de seus

parâmetros de conhecimento. Antagonicamente a Mário de Andrade, em *O turista aprendiz*, a narração de *A bagaceira* não demonstra a frustração pela incapacidade de narrar a paisagem, ela detalha com primor os aspectos da região. Se em Andrade a incapacidade descritiva é confessa, demonstrando o quanto exótico é o Nordeste diante dos olhos citadinos do narrador, em Américo de Almeida a certeza de conhecimento daquele local e de que "um romance sem paisagem seria Eva expulsa do paraíso" (ALMEIDA, 1978, p. 118) encaminha o narrador a um delineamento cuja característica essencial é a interligação poética do homem com a paisagem, não por um processo de sujeição, explicado por leis científicas ou místicas, mas pela tentativa de realce de um e de outro. Difere-se, assim, da perplexidade andradiana, conforme ilustrada na citação abaixo:

> Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por Nordeste e Norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. (ANDRADE, 1983b, p. 60).

É indiscutível que a geração literária de trinta luta pela integração do Nordeste ao cenário literário modernista nacional, no entanto, batalha com olhos de homens intrinsecamente ligados àquela região e às questões humanas. Em todas as suas manifestações, os autores são enfáticos sobre uma tripla necessidade: o desenrolar do Modernismo no Nordeste, a representação literária da região (especialmente no que tange aos aspectos sociais) e o desenvolvimento de uma literatura universal[74]. A este respeito, o próprio José Américo de Almeida, em entrevista, datada de 1966, esclarece:

[74] Até mesmo Joaquim Inojosa, ferrenho contestador da autoria do *Manifesto Regionalista*, aceita que a ânsia pela representação da região e sua inserção no mundo modernista, bem como a tentativa de constituir uma literatura não pitoresca, eram os baluartes das construções literárias dos anos 20 e 30, no Nordeste. Mesmo negando quaisquer influências a Gilberto Freyre e ao Congresso Regionalista de 1926, delegando todos os méritos à Semana de Arte Moderna e a si mesmo (ele divulgara as ideias do Modernismo paulista na região), o autor não deixa dúvidas sobre o assunto. No tocante à sua oposição obstinada a Gilberto Freyre, em *SurSum Corda!* (1981), Inojosa, na tentativa de tomar para si os louros da influência sobre a nova literatura nordestina, esmera-se em provar que o *Manifesto Regionalista*, publicado por Freyre em 1952, não correspondia ao manifesto lido na Semana regionalista de 1926. De acordo com ele, o documento da época resumia-se a um resgate de tradições culinárias nordestinas e fora perdido em um incêndio, anterior ao ano da publicação referida. A nosso ver, ainda que Inojosa possa ter razão sobre a incoerência entre os textos lido e publicado por Freyre, parece-nos incontestável que o último tenha exercido influência nas ideias veiculadas, naquele período, a respeito do regionalismo na região. Do mesmo modo, diferente de Inojosa, acreditamos que admissão da influência de Freyre não descarta a presença do Modernismo na literatura nordestina da década de trinta.

> À proporção que o Modernismo se expandia, inclusive no que representava de polêmico em Pernambuco, foi se concretizando dentro de mim *a ideia de igualmente formarmos uma reação nordestina* contra os cânones antigos, a que se chamava de "passadismo", *sem que perdêssemos o sentido universal da cultura brasileira*. Reagir como nordestino, queria dizer, aproveitar tipos, linguagem, costumes regionais do Nordeste, secas e cangaços, dentro da integração nacionalista, pregada pelos modernistas. *Literatura universalista, pois que a literatura, mesmo que fixe aspectos regionais, não perde, por isso, o seu aspecto universalista*. (ALMEIDA, 1966 apud INOJOSA, 1981, p. 47, grifo nosso).

O polêmico Lins do Rego não era de opinião contrária ao autor de *A bagaceira*. Apesar de, nos anos iniciais de sua carreira, ter se exprimido de maneira dura contra os modernistas[75], considerando que seus primeiros rumores tinham "muito de comédia, sem importância real", José Lins sempre considerou que "o Brasil precisava se olhar", não se podendo "desprezar os nossos sentimentos e valores nativos" (REGO, 2004, p. 52). Pelo motivo exposto, foi, com Gilberto Freyre, um dos maiores defensores da produção regionalista de cunho não separatista. Para ele, a produção nordestina da época não merecia desprezo, pois revelava as "entranhas da terra, da alma do povo" e ele concluía: "criticar o romance porque ele exprime a desgraça de uma região, de uma porção da humanidade é querer conduzir a criação para o puro artifício gramatical" (REGO, 1981, p. 98). Segundo ele, na dor daquele povo sobrevivia a dor universal.

A proximidade com que os autores de trinta observam o Nordeste brasileiro surge como responsável pelos recursos utilizados na apresentação daquela região. Além da anotada quebra da estereotipia Nordeste-seca, através da preferência pelas regiões não marcadas pela aridez, e da perscrutação da psicologia das personagens, Américo de Almeida parece contribuir com seu sucessores, especialmente Lins do Rego, com uma descrição do ambiente na qual todos os sentidos humanos estão envolvidos. De tal maneira a sensibilidade da percepção parece entrelaçada à pintura do quadro paisagístico dos romances que, em *A bagaceira*, Dagoberto passa a perceber a natureza somente quando prenuncia em sua vida o amor por Soledade e a filha de Valentim, preocupada com seu destino social, permanece "incuriosa" (ALMEIDA, 1978, p. 167) a todos os odores e cores ao seu redor. Já em *Fogo morto*, mestre José Amaro, marcado pela negação dos sentimentos, recusa-se a ouvir a paisagem. Dizem os narradores:

---

[75] Sobre o assunto, José Aderaldo Castello declara: "Posteriormente, embora sustentasse os fundamentos da posição assumida, o romancista passou a admitir a proclamação modernista da Semana de Arte Moderna como vento necessário na calmaria que então nos dominava" (CASTELLO, 1961, p. 47).

> Sem a percepção da paisagem, com a sensibilidade obtusa e entorpecida aos primores da natureza, Dagoberto inquietava-se pela primeira vez, perante o ouro que frondejava. Parecia-lhe que o tinha baixado sobre a selva fulva. (ALMEIDA, 1978, p. 122).

> O bater do martelo do mestre José Amaro cobria os rumores do dia que cantava nos passarinhos, que bulia nas árvores, açoitadas pelo vento. Uma vaca mugia por longe. O martelo do mestre era forte, mais alto do que tudo. (REGO, 1996, p. 09).

Não nos parece demais recordar que a apresentação deste recurso mais emocional da abordagem paisagística não se traduz como pura retomada romântica, seja porque a beleza natural é recusada pelas personagens ou porque, como vimos em outro momento, a abrupta saída do deslumbramento da natureza é significativa neste sentido, tornando-se ainda mais expressiva quando além das cores estão envolvidos outros sentidos humanos.

Além de, várias vezes, situar o leitor, com antecedência, nos acontecimentos, fisgando-lhe a atenção, os aromas servem de substrato às lembranças das personagens, elas mesmas, em alguns casos, inebriadas ou impregnadas pelos odores do local. Novamente o capítulo “Nem dríadas nem hamadríadas” é exemplar. Nele, enquanto Soledade está perturbada, enojada de seu cheiro, pois recorda seu encontro com Dagoberto, enquanto Lúcio, sentindo na moça todos os aromas do local, está embriagado, quase sem sentidos, o leitor recebe pistas sobre o estupro sofrido pela garota, pois Soledade aparece impregnada da “natureza odorante”, com “exalação excitante”, ela “cheirava como se toda a floração se tivesse entornado nela, como se estivesse florindo *também em suas graças sexuais*” (ALMEIDA, 1978, p. 139, grifo nosso). Principalmente na revelação do desejo de Dagoberto por Soledade, os odores serão essenciais, ele sentirá, na roupa da moça, a fragrância de “cheiro virgem” (ALMEIDA, 1978, p. 216) e perseguirá até o fim este cheiro. Em todas as presenças olfativas permanece o contraste à dura realidade daquele espaço. Os aromas agradáveis que extasiam o senhor do engenho e seu filho revelam a submissão da sertaneja, a violência sexual sofrida, as inquietações e o sofrimento da filha de Valentim.

Ao contrário do que ocorre no Naturalismo, quando os odores parecem ser parte de um processo de influência determinista do meio em relação às personagens, distanciando-as da condição humana, nos romances da linhagem iniciada por Américo de Almeida, os cheiros do ambiente revelam os mais íntimos sentimentos das figuras dramáticas. Mesmo a humanidade de personagens aparentemente despidas de sentimentos, como Dagoberto, José Amaro e, também, Baleia, de *Vidas secas*, por vezes, são reveladas por dados

olfativos. Dagoberto, ao sentir o aroma de Soledade, iniciará um processo de alteração em sua vida sentimental; José Amaro, terá um de seus raros momentos de vivacidade descrito a partir do cheiro do mormaço da terra que, de acordo com o narrador, aquecera-lhe o entusiasmo (REGO, 1996, p. 90); já Baleia, distintamente aos seres humanos, embrutecidos pelo sofrimento, usa o olfato para desencadear suas reflexões e expressões de sentimentos. Em meio à revelação ou percepção dos cheiros do ambiente por Baleia, o narrador revela a humanidade do animal de estimação:

> A cadelinha chegou-se aos pulos, cheirou-o, lambeu-lhe as mãos e acomodou-se. (RAMOS, 1999, p. 61).
>
> Agora precisava dormir, livrar-se das pulgas e daquela vigilância a que a tinham habituado. Varrido o chão com vassourinha, escorregaria entre as pedras, enroscar-se-ia, adormeceria no calor, sentindo o cheiro das cabras molhadas e ouvindo rumores desconhecidos, o tique-taque das pingueiras, a cantiga dos sapos, o sopro do rio cheio. Bichos miúdos e sem dono iriam visitá-la. (RAMOS, 1999, p. 70).
>
> Na opinião dela, tudo devia estar no escuro, porque era noite, e a gente que andava no quadro precisava deitar-se. Levantou o focinho, sentiu um cheiro que lhe deu vontade de tossir. Gritavam demais ali perto e havia luzes em abundância, mas o que a incomodava era aquele cheiro de fumaça. (RAMOS, 1999, p. 74).
>
> De repente Baleia apareceu. Trepou-se na calçada, mergulhou entre as saias das mulheres, passou por cima de Fabiano e chegou-se aos amigos, manifestando com a língua e com o rabo um vivo contentamento. O menino mais velho agarrou-a. Estava segura. Tentaram explicar-lhe que tinham tido susto enorme por causa dela, mas Baleia não ligou importância a explicação. Achava e que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos. Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho dos seus donos. (RAMOS, 1999, p. 83).

Na visão naturalista, reduzido ao aspecto biológico, o homem não surge enlaçado em sua condição social, historicamente construída. Em *A bagaceira*, as pistas olfativas, relacionadas ao entrelaçamento entre Soledade–Dagoberto, lembram os odores que impregnam as heroínas naturalistas, como Rita Baiana, de *O cortiço,* mas, de maneira oposta, não encobrem a posição de domínio do senhor sobre a garota, não disfarçam a conturbação sentimental da moça frente ao velho. Rita possui o odor como parte de si e com ele domina os homens, Soledade é dominada pelo dono das terras.

Com intenções voltadas para a crítica-social, para a construção de personagens cada vez mais humanizadas e para a representação regional, destituída dos

detalhes naturalistas e da idealização romântica, surge, também, o uso da audição. Ela ganha destaque nos romances de trinta, especialmente em Lins e Almeida, pelas imagens auditivas poéticas ("o vento, sem abrigo, despeitado – vu-vu – deitava água de casa adentro"; "muito longe começavam a soar as campainhas do cabriolé, como uma música que se consumia"), pela própria voz do silêncio ("Tapava os ouvidos para escutar a voz recôndita. Conversava com o silêncio; tinha a audição do invisível"; "A cantoria dos pássaros aumentava com o silêncio") e, ainda, por algumas poucas exposições diferenciadas da linguagem regional, caracterizada pelo alongamento de vogais, que transforma os vocábulos em superlativos (preeetinho, por exemplo), pelas alterações de letras ou timbres (*sé*- vergonho, f*e*lha da p*o*ta, etc), além do reforço de consoantes (cabra sssafado) e ausência de vogais (fol'go), pelas vozes dos animais ("os bichos chiavam na manhã clara"; "Pegali ladrou grosso, como dono da solidão pacífica").

A tal ponto a questão da representação da realidade brasileira se repete na produção literária nacional que Wilson Martins chega a formular: "No subconsciente, todo escritor brasileiro o que ambiciona é escrever um retrato do Brasil" (MARTINS, 1969b, p. 45) e Coutinho assim explana sobre o mesmo assunto:

> No que se refere ao conhecimento do Brasil, há, em toda nossa história literária, uma espécie de contraponto entre a literatura de ideias e a literatura de imaginação: os mesmos temas, os mesmos pontos de vista, as mesmas preocupações, (sic) se refletem nas obras dos ensaístas, publicistas, historiadores, sábios, ficcionistas e poetas, cada qual em sua pauta própria. (COUTINHO, 1975a, p. 30).

As palavras de Afrânio Coutinho podem nos servir para uma outra reflexão. Nem pouco literária e nem retrógrada, *A bagaceira* é, acima de tudo, filha de seu tempo e dos pontos de vista de sua época. Como já dissemos, ela nasce da revisita modernista às tradições brasileiras, trazendo consigo os ideais pronunciados por toda uma geração de estudiosos que, a partir do final de vinte, se dedicavam a desvendar e entender o Brasil para transformá-lo. A proposta de, como dizem as palavras de Mário de Andrade, se colocar em primeiro plano o que "está desta banda do mar" (DUARTE, 1971, p. 95), a intenção de "brasileirar o Brasil" (DUARTE, 1971, p. 176), de falar de sua realidade, liga-se diretamente à história das diversas tentativas literárias e científicas de se forjar uma identidade consistente para o país e para o brasileiro.

Embora o Modernismo e, por consequência, *A bagaceira* proponham uma reconstrução de tudo o que a tradição estereotipou como Brasil e como homem nacional, ele

não deixa, portanto, de também perseguir os trilhos identitários de toda a história do pensamento nacional. A geração inaugurada na literatura por José Américo de Almeida estava envolvida na tarefa de determinar futuros possíveis, de encontrar as formas de superação de obstáculos ao desenvolvimento social e econômico, já o fazendo sem a ilusão progressista dos pré-modernistas, sem os preconceitos naturalistas, sem a idealização romântica e sem os intentos propagandísticos dos primeiros tempos de nossa literatura. *A bagaceira* já possui a certeza de que se deveria primar pela questão estética e humana das letras nacionais.

Percebemos a narrativa de Almeida como um romance que atualiza tradicionais representações literárias brasileiras da natureza e do meio interiorano brasileiro, uma produção que não restringe sua representação a aspectos pitorescos da região nordestina, que não está presa à descrição meramente espacial do Nordeste e, como veremos abaixo, o faz sem recorrer à elevação do progresso como solução de todos os males ou, em sentido oposto, ao saudosismo de tempos áureos da história nordestina.

2.3 *A BAGACEIRA*: GRITO EM DEFESA DO PROGRESSO? BRADO AO PASSADO DE GLÓRIAS?

Uma das posições mais corriqueiras em torno do regionalismo nordestino consiste em seu entendimento como movimento entrelaçado ao passadismo e ao tradicionalismo. Exceto alguns nomes como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, todos os demais autores são avaliados como afetados pela exploração excessiva da cor local, fator que, segundo a crítica, lhes imputaria uma disposição provinciana e estreita, presa ao pitoresco. Assim, *A bagaceira* é julgada como romance de "papel de ordem mais histórica do que propriamente estética" (LIMA, 1986, p. 337), cuja presença dentre os cânones elencados nas histórias literárias "se deva não tanto aos seus méritos intrínsecos quanto por ter definido uma direção formal (realista) e um veio temático: a vida dos engenhos, a seca, o retirante, o jagunço" (BOSI, 2002a, p. 395) para a literatura brasileira moderna, naquele instante em busca da estabilidade, após as turbulências ocasionadas pela primeira fase do Modernismo. Aliás, fase modernista que, para alguns dos historiadores, não influenciou Américo de Almeida, visto a conclusão: "A bagaceira não é um livro modernista" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 526) ou a afirmação da obra como "livro completamente estranho ao Modernismo" (MARTINS, 1969a, p 263).

É inquietante a observação dos manifestos e polêmicas que cercam *A bagaceira* e a dizem como objeto tão fora de moda como o próprio regionalismo ao qual se atrela. Ambos considerados esquemáticos, pitorescos, superficiais e condenados "ao beco que não sai do beco e se contenta com o beco" (ANDRADE, 1928, p. 15). Apontando a cor local, e por vezes o matiz descritivo, como defeito, a crítica se esquece de que a região aludida não é aquela física e historicamente posta na territorialidade nacional. Como lembra Eric Auerbach (1968), ao interpretar a realidade por meio da representação literária, o autor supera os níveis de representação, gerando tensões entre o "real" e as diferentes realidades criadas pela linguagem, construindo questionamentos e buscando respostas às crises sociais. Ao entenderem negativamente as heranças literárias carregadas por *A bagaceira* e ao afastá-la das concepções e práticas de ruptura modernistas, os estudiosos optam por uma compreensão de verossimilhança para qual "apenas um romance sem intriga, personagem ou organização temporal discernível é mais autenticamente fiel a uma experiência, ela própria fragmentada e inconsistente" (RICOEUR, 1995, p. 25). Deste modo pensando, ignoram a multiplicidade de formas que pode tomar a literatura, olvidando, também, como o texto almeidiano exibe uma auto reflexibilidade textual capaz de tematizar a própria literalidade e reinterpretar a tradição literária nacional. O romance paraibano, em pleno Modernismo, remodela as tradições regionalistas legadas pela história literária brasileira, colocando-se para além da tentativa de mero registro do mundo exterior. O foco romanesco retirado do espaço e posto nas relações humanas (reogarnizadas pela precariedade social) distancia, por exemplo, *A bagaceira* do Realismo-Naturalismo (do século XIX) em sua "nítida preocupação documental" (ALMEIDA, 1999, p. 131) e a aproxima da tendência modernista de reflexão sobre a vida e sobre os modelos literários legados por nossa história cultural.

Desta feita, a obra de José Américo de Almeida, especialmente *A bagaceira*, surge regionalista, mas interligada, empenhada em uma mobilização para a desmistificação da sociedade brasileira e da literatura nacional. Rejeitando a literatura "agradável" e/ou pitoresca, Almeida encaminha-se, em um só tempo, pelos caminhos da denúncia e da (re)descoberta do Brasil, encaminha-se, portanto, por um sentimento nacionalista. A nação, para Stuart Hall, é um sistema de representação cultural capaz de produzir sentido e identificação. A consciência de Almeida sobre a necessidade de mergulho na tradição nordestina e, portanto, brasileira e sua expressão em um projeto estético-literário, o faz um artista na acepção entendida pelo sociólogo jamaicano, ou seja, um indivíduo absorvido por uma rede de significações que lhe permitirão um diálogo com a comunidade à qual pertence, contribuindo, então, para a construção da identidade nacional. Em palavras de Hall:

> As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens dela são construídas. (HALL, 2002, p. 51).

Edward Said (1995) também nos ajuda a pensar a questão. Compreendendo o romance como um dos elementos da cultura capazes de deflagrar projetos de construção e reconstrução da nação, ele lembra que a seleção de artefatos nacionais como símbolos que se opõem às características de outros países é um procedimento corriqueiro. O autor de *Cultura e imperialismo* recorda que, nos países coloniais ou pós-coloniais, a eleição de elementos diferenciais compõe uma tendência política, na qual se objetiva a particularização, a distância, o livre-arbítrio em relação ao colonizador e a outros colonizados.

Ao tirar os véus da região brejeira, a narrativa almeidiana foge a toda uma tradição brasileira, inclusive aos princípios verde-amarelos, cuja crença estava na exaltação da natureza brasileira como ponto de força para a transformação nacional. O movimento da Anta acreditava que a explicação das origens e o desenvolvimento do Estado Nacional estavam intimamente relacionados à Geografia, o que, por vezes, os fazia recair em um ufanismo não perceptível em *A bagaceira.* Enquanto os verde-amarelos apontavam o País como motivo de orgulho, País criança e de grande potencialidade, José Américo de Almeida o conforma em uma visão trágica na qual o futuro tecnológico não traz a sobrevida para aqueles que estão esmagados pela estrutura social de traços coloniais. Em tal perspectiva, apesar de não adotar a desgeografização[76] usada por Mário de Andrade em *Macunaíma*, *A bagaceira* e a rapsódia modernista guardam, em comum, o descrédito em relação à modernização brasileira[77], protestando, também, contra o capitalismo e sua sociedade. O desfecho de *A bagaceira* e o desenrolar de *Macunaíma* demonstram com clareza a inaceitabilidade em relação ao desenvolvimento econômico desligado do desenvolvimento social. O engenho modernizado e a cidade grande insurgem, respectivamente em *A bagaceira* e *Macunaíma*, como exemplos de que a valorização do mundo das coisas, o avanço tecnológico e o domínio do homem sobre o meio físico são insignificantes para o enriquecimento humano das pessoas. Os moradores do

[76] Embora *A bagaceira* não adote a desgeografização macunaímica parece possível verificar um ponto de contato entre a desgeografização de Andrade e a obra de Almeida. Ao desbravar os espaços brasileiros, *Macunaíma* não rompe com o objetivo regionalista de ultrapassar a cultura urbana claramente influenciada pelas metrópoles europeias. Nas duas produções, há o afã de figurar as diferenças da paisagem humana e física de um Brasil caracterizado pela grande extensão territorial.

[77] Sobre a questão nosso posicionamento é contrário ao de Luis Bueno (2006). Em *Uma história do romance de 30*, o autor esforça-se em provar que *Macunaíma* expressaria o entusiasmo dos modernistas de 22 pela modernização do Brasil. De acordo com ele, ao levar o mito para a cidade de São Paulo, o autor estaria unindo o interior brasileiro ao maior modelo de avanço tecnológico do Brasil.

novo engenho continuam infelizes. Macunaíma encontra e aprende na cidade as mais bizarras e injustas atitudes, como descreve, por exemplo, em “Carta pras Icamiabas”.

Caracterizadas pela repulsa à modernização desatada da alteração social, as narrativas opõem-se diretamente ao conceito de modernização vigente na época do lançamento das obras, concepção esta estreitamente relacionada com o evolucionismo e o positivismo. Naquele instante da história, o progresso era entendido como processo “civilizatório” que se traduzia pela inserção tecnológica, pela urbanização dos grandes centros e pela inclusão do interior brasileiro neste contexto. Em verdade, “civilizava-se” às custas da repressão. Macunaíma e os moradores do Mazargão, seres distantes dos parâmetros de civilização da elite brasileira, deveriam ser transformados, tal qual o ambiente em que viviam, inclusive obtendo uma educação formal que os distanciaria de suas origens ditas bárbaras. Era preciso a formação de seres racionais. As obras em pauta colocam-se contra esta conjuntura na medida em que demonstram a falácia da aplicação do “progresso”, ora pela introdução dele no espaço habitado pelos interioranos, ora pela entrada do “outro” no ambiente modernizado. Quando Lúcio e Macunaíma absorvem, sem questionamentos, a noção de progresso da elite citadina, repetem a absorção de parâmetros estrangeiros de cultura e de organização social que acometia a “fina flor” da sociedade. Ao edificar um novo mundo, Lúcio, embora não se perceba como o algoz da situação, descreve-nos a ineficiência de sua obra. Por meio de sua decepção, verificamos que a educação formal, por exemplo, não fizera melhor a vida dos moradores; vemos que brejeiros e retirantes continuavam no eito e, sem o real reconhecimento de seus trabalhos, cada vez mais estavam infelizes; notamos que a cultura daquele povo, tal qual ocorrera a Macunaíma, estava diluída: “tinham sido abolidos os cocos. E as valsas arrastavam-se, lerdamente, como danças de elefantíases” (ALMEIDA, 1978, p. 228).

A absorção do progresso nas regiões longínquas, em locais onde a estrutura social era precária, gera o tom negativo que emoldura os enredos, prioritariamente marcados pelas desgraças, de *A bagaceira*, de *Fogo morto*, de *Vidas secas* e de *São Bernardo*. Do mesmo modo, a introdução do mito na metrópole pauslista dá vazão ao cômico-trágico[78] de *Macunaíma*. Em todos os casos, fica provado que o exotismo não está nos costumes interioranos e, por conseguinte, no romance que os retrata, mas na apreensão desmedida, desregrada e inconsequente da modernização aparente, não social. Macunaíma soa ridículo

78 A comicidade trágica de Macunaíma é marca constante do enredo, especialmente pelo deslumbramento do herói para com a modernidade de São Paulo. No capítulo “Carta pras Icamiabas”, o tom jocoso com que o autor constrói os ditos da personagem, o elogio irônico à prostituição, às ruas estreitas, às epidemias, aos bairros miseráveis e outras características da grande urbe são exemplares da característica.

com as adoções modernas feitas; Lúcio e o Mazargão são marcados pela infelicidade; José Amaro, Lula e Vitorino, cada qual a seu modo, são achincalhados pelo novo mundo; Paulo Honório, ele mesmo agente da modernização, relata com destreza as variadas atitudes imprudentes e injustas de um modernizador e, por fim, a família de Fabiano ratifica como o ciclo da miséria os acompanharia na cidade grande:

> Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitóia e os dois meninos. (RAMOS, 1999, p. 126).

Também em *Usina*, os passos denunciativos de José Américo de Almeida parecem ser seguidos. O romance de José Lins do Rego, a modelo do ocorrido em *A bagaceira*, preocupa-se em apontar as intervenções do homem moderno na natureza e seus resultados infelizes. O desvio do rio Paraíba, em *Usina*, a construção do novo engenho, em *A bagaceira*, são exemplos de operações humanas, cujos resultados são negativos. Em uma e em outra produção, vêm a lume os conflitos e as relações de poder de uma sociedade em mudanças.

No livro de Lins, uma das frases a resumir a intensidade da modernização da região, coloca em pauta uma metáfora capaz de revelar enfraquecimento do poder religioso: "A chaminé da usina concorrente ultrapassava, em tamanho, a torre da igreja" (REGO, 1940, p.84). Ao passo que a modernização vem atrelada à ciência, ao positivismo e ao evolucionismo, a religião passa a ocupar papel secundário e, em seu lugar, fica posto o endeusamento dos produtos e de uma elite. Assim, Macunaíma louva os produtos e costumes da metrópole e Lúcio coloca-se como o "criador" (ALMEIDA, 1978, p. 230) de um mundo de máquinas e de nova cultura, atitudes que, em ambos os casos, a visão geral do enredo das narrativas reprova, como já demonstramos. Em *A bagaceira* e *Fogo morto*, a religião também ganha reprovação quando as personagens debatem a incongruência divina diante da existência de um mundo caracterizado pela injustiça. Enquanto Amaro maldiz a Deus por seus problemas e afirma querendo calar a filha chorosa: "- Para isto. Não quero ouvir latomia de igreja. Na minha casa manda o galo [...]" (REGO, 1996, p. 08), o brejeiro humilhado doutrina: "Deus se esquece da gente, a gente também se esquece dele" (ALMEIDA, 1978, p. 180).

Nota-se, então, o duplo rechaçamento cometido pelas narrativas da geração de *A bagaceira*. Concomitantemente, elas se afastam do tratamento divino dado à natureza, no Romantismo, e do tratamento de mesma estirpe dedicado ao progresso no Realismo-

Naturalismo. No Romantismo, a natureza é pintada por pincéis de Apeles, entregues por Deus, nela está o refúgio para o corpo e para a alma. Local não modificado pelo homem, a paisagem romântica é a nascente da pureza humana. Aos moldes de Rousseau, a estadia em meio natural imprime a paz e o encontro com o divino. Ponderando sobre a sociedade de seu tempo, o filósofo ressalta como a interferência da civilização na natureza era prejudicial ao homem, devendo este lutar por seu estágio original. Em suas palavras, Rousseau deixa de atribuir o mal-estar da sociedade a Deus ou à índole nefasta da humanidade para delegar às escolhas civilizadas a deformação da alma humana.

> Tudo está bem quando si das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem [civilizado]. Ele força uma terra a alimentar as produções de outra, uma arvore a carregar os frutos de outra. Mistura e confunde os climas, os elementos, as estações. Mutila o seu cão, seu cavalo, seu escravo. Perturba tudo, desfigura tudo, ama a deformidade e os monstros. Não quer nada da maneira como a natureza o fez, nem mesmo o homem; é preciso que seja domado por ele, como um cavalo adestrado; é preciso apará-lo a sua maneira, como uma árvore de seu jardim. (ROUSSEAU, 2005, p. 07).

A impossibilidade do encontro entre o homem e a natureza pura e, por conseguinte daquele consigo mesmo, parece constituir a diferença primordial entre a representação romântica e a geração de trinta. Não obstante ambas, cada qual a seu modo, guardem reservas em relação à interferência do homem no meio, apenas a segunda apresenta o irrealizável retorno às origens purificadas. Ao inculcar em seus romances o tom de grandiosidade de um espaço e de um tempo específicos, Alencar afasta sua construção do pessimismo relacionado ao futuro da nação brasileira, tão caro às construções de Almeida e dos maiores ícones de seu tempo. Enquanto em *A bagaceira* o passado colonial devastara as relações humanas, enquanto em Almeida o povo, há quatrocentos anos, era submetido ao servilismo, enquanto na narrativa paraibana o contato com a natureza dadivosa não era capaz de bastar o domínio do homem pelo homem, a exuberância da natureza alencariana e o passado de glórias de um povo varonil e fiel a seus superiores demarcavam a vantagem nacional em relação aos países europeus, demonstrando, ainda, a rotinização natural da hierarquia social[79].

[79] A constatação da idealização não é feita com o objetivo de diminuirmos a importância romântica na constituição da literatura nacional. Os contextos históricos da geração de trinta e da geração de homens como José de Alencar eram distintos e, portanto, jamais poderíamos esperar de uns a produção de outros. Alencar escreve em um País recente, no qual a exaltação da natureza e do povo servem como matéria imprescindível para a afirmação da singularidade nacional, das possibilidades de que o Brasil evoluísse de maneira independente. Já José Américo de Almeida escreve em um momento de contradições ideológicas, um momento no qual o questionamento social ganhava ênfase.

A tal ponto a paisagem natural romântica é divina, e de uma divindade cristã, que, em *O sertanejo*, Arnaldo ajoelha-se, como diante de um altar frente a um tronco e, quando isolado no interior da mata, "a fantasia arrebata-o com a punjança que ela costuma adquirir nos ermos, em comunicação com o infinito que a envolve" (ALENCAR, 1973a, p. 172). Esta natureza pacífica da qual fala Alencar, inexiste em *A bagaceira* e nos romances por ela inspirados. A ingerência do homem no meio, embora sem destruir totalmente sua beleza, não mais permitem o isolamento e a paz cantada pelos românticos. Nas produções da década de trinta, visualizamos o quanto a intervenção do homem não gerara a progressão social do Brasil, o quanto as belezas naturais brasileiras guardavam em seu interior cenas de injustiça extrema e de destruição sem medidas. No romance de Almeida, se o Mazargão de Dagoberto assiste, em meio ao pomar de "jaqueiras carregadas" onde "havia plantas que cheiravam até as raízes" (ALMEIDA, 1978, p. 141), aos bichos "esfolados e esquartejados" (ALMEIDA, 1978, p. 159) e aos homens humilhados, o engenho de Lúcio vê que a beleza da terra e a implantação tecnológica pouco modificam a situação. Nele, "o pomar dadivoso esgalhava frente à casa-grande; soprava perfumes de janela adentro e parecia querer dar frutos na sala de jantar", o "modelo de técnica agrícola" emergia como "núcleo eficiente", porém todo este conjunto permanecia "contrastando[-se] com a organização primitiva" (ALMEIDA, 1978, p. 226) daquela sociedade.

Se em *Os sertões*, Euclides acreditava que o progresso traria vida melhor ao interior brasileiro, se em *Luzia-Homem*, a construção da cadeia era meio de se fornecer "trabalho para todos" (OLÍMPIO, 1978, p. 12), se em *Velha praga*, Lobato acreditava que o progresso protegeria a terra, livrando-a da agricultura primitiva que destruía a natureza, se em *Ferro*, *América*, *Geografia de Dona Benta*, *O escândalo do petróleo* e *O poço do Visconde*, o mesmo Lobato constrói o pressuposto de serem o progresso técnico e o acúmulo de riquezas meios para a salvação de todas as classes sociais, nos romances a partir de *A bagaceira* fica claro como todas estas aplicações não foram capazes de dissolver a estrutura socialmente desigual que a colonização portuguesa implantara no País[80].

[80] Em *O boqueirão*, embora não haja a profundidade da discussão socioeconômica e até literária de *A bagaceira*, o progresso visto como sinônimo de implantação técnica e não alteração social também acaba malogrado. A barragem, cuja construção era de responsabilidade de uma empresa americana, acaba gerando diversas adversidades sobre a paisagem natural e, por questionável decisão governamental, é paralisada, abandonada em meio à aridez da região. Para os críticos, a novela retrata os encontros e desencontros do sertão nordestino com a seca. Trata-se de uma narrativa na qual podemos vislumbrar a denúncia de ações governamentais impensadas e/ou as decisões de governos que, em nome da falta de verbas, preferem "matar um pouco da fome dos sertanejos, quando houvesse seca, que sempre havia" (ALMEIDA, 1979b, p. 133), bem como dos abalos oriundos da introdução de modernidades, técnicas e culturais, na vida sertaneja.

Ainda em torno da religião, ganha importância a abordagem da mesma quando diretamente ligada ao espaço sertanejo de *A bagaceira*. Como sabido, o sertão ambienta as ações do romance apenas em "Festa da ressurreição" , sendo presente, nos demais capítulos, através das reminiscências das personagens oriundas daquele espaço. Quando Valentim recorda o sertão e as grandes secas, coloca Deus como alicerce de suas dores, das dores sertanejas, mas o que se verifica ao fim é a ineficiência de sua crença, pois termina por afirmar: "foi a seca que me deu coragem. Porque saber sofrer, moço, isto é que é ter coragem" (ALMEIDA, 1978, p. 138)[81]. Por trilhos semelhantes, quando o sertão renasce em "Festa da ressurreição", e se torna "paraíso pastoril" (ALMEIDA, 1978, p. 214), não é a paz que se ajeita nas personagens. Dagoberto continua malquisto por Pirunga, o qual, por sua vez, o persegue para assegurar a vingança de Valentim. Ao mesmo tempo, vivendo com o senhor de engenho, Soledade relembra com pesar a violência sexual sofrida. Novamente, o mote romântico, cuja presença os críticos dão como certa na obra, é remodulado.

Em verdade, as relações sociais desiguais, a representação regional, a oposição ao autoritarismo, a tematização das relações entre tradição e modernidade e o patriarcalismo são motes que, presentes em *A bagaceira*, também formavam o arcabouço temático da intelectualidade trintena. José Carlos Reis descreve o final da década de vinte e o decênio que a segue como um momento de novos contornos nos estudos sobre o Brasil, instante no qual se efetivam as mudanças que haviam sido intuídas durante o cinquentenário da independência nacional. De acordo com ele, era o início do amadurecimento de nossa intelectualidade:

> [...] tinham [os intelectuais] uma compreensão mais exata do país: analisam a vocação agrária e as possibilidades da industrialização, as relações da burguesia brasileira e o capitalismo associado, o civilismo e o militarismo, a democracia e o autoritarismo, as regiões e a nação, a formação do povo e a multiplicidade racial, a modernidade e a tradição. [...] realizavam o que em 1922, data das comemorações do centenário da independência, se intuiu: a necessidade de se abordar o Brasil sem complexos, sem ceticismo, com confiança. O Brasil precisava ser conhecido em suas peculiaridades: desigualdades regionais, heterogeneidade étnica, heranças do escravismo, predomínio do privativismo sobre a vida pública, personalismo nos partidos políticos, conquista da cidadania. (REIS, 2002, p. 118).

[81] Segundo Durval Muniz de Albuquerque Junior, a Igreja, diante da seca e do sertanejo, agia de forma a evitar o "desespero nascido na perda de 'confiança em Deus' [...]. As práticas e o discurso da Igreja tentavam infundir, pois, a 'confiança em Deus' e, ao mesmo tempo, justificar o porquê de tanto sofrimento, para que as pessoas se resignassem. [...]. A seca aparece no discurso da Igreja como um castigo de Deus pelos pecados humanos" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1988, p. 161-162).

Paulatinamente, os acontecimentos políticos do Brasil instigaram ainda mais este arrebatamento crítico da nova fase da literatura brasileira. O Partido Comunista, ao qual José Américo nunca esteve efetivamente filiado, mas do qual nunca escondera a admiração tida a alguns preceitos de sociedade igualitária[82], trazia ao debate as discussões em torno da constituição materialista do País. Não que José Américo e todos os membros da geração de trinta fossem idealistas do socialismo. Salvo equívocos, apenas Jorge Amado foi declaradamente um socialista. O alcance do Partido Comunista ao romance de trinta se constitui como influência aos ideais de reparação às injustiças sociais.

De uma facção do Partido Comunista nasceria uma teoria que também influenciaria o romance de trinta. O etapismo, teoria de Octávio Brandão, concebia a história brasileira em fases a serem obedecidas rigorosamente. Segundo ele, uma revolução social só seria possível quando passássemos de uma sociedade essencialmente agrária para uma sociedade industrializada. Desta forma, em um primeiro momento, o apoio à pequena burguesia seria necessário. Efetivada a tomada do poder pelo grupo citadino, as pessoas poderiam passar à defesa da implantação de uma sociedade mais justa que, segundo ele, se traduziria pela implantação do socialismo.

Claramente esquemática, a teoria de Brandão (DULLES, 1977) influenciou a geração de trinta somente no tocante à precisão de se sobrepujar as relações injustas da sociedade brasileira. Se a influência do etapismo é verdadeira por este ângulo, ela não parece ir além, porque os etapistas eram adeptos do "feudalismo brasileiro". Entendendo o mandonismo dos coronéis como resquício de uma relação medieval entre senhor e empregados de engenhos[83], os intelectuais se dedicavam a pregar a superação deste modelo de relação social, acreditavam que a modernização seria o primeiro passo para a superação das injustiças da sociedade. Eis a crença inexistente nos romances da geração de trinta. Seja em *Fogo morto*, de José Lins do Rego, no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ou em *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, o que se percebe é uma total descontentamento em relação ao mundo erigido a partir da implantação da modernização produtiva. Nos mencionados escritos, não existe nenhum resquício da esperança que, segundo a teoria evolucionista do etapismo, se ergueria. Em ambos os casos, a modernização não traz melhorias à vida das personagens. Em se tratando de *São Bernardo*, Paulo Honório é a personagem símbolo de um processo modernizador fracassado. Assim como ocorre no

[82] Como já tivemos oportunidade de ressaltar, parte dos críticos de Almeida verificam em suas defesas da igualdade social a tonalidade populista.

[83] Há de se salientar que o Brasil não viveu a Idade Média.

desfecho de *A bagaceira*, a implantação da tecnologia em uma região marcada pelas relações sociais injustas, não se apresenta como via de acesso para a ascensão das camadas populares às suas necessidades mais elementares.

Vista por este prisma, a narrativa de Almeida lembra os discursos opositores à tese do "feudalismo brasileiro". Caio Prado Junior, ao explicar os motivos pelos quais recusa a aplicação do termo "feudal", ao modo de produção colonial do País, adverte sobre nossa herança escravista, destacando, como alguns dos principais pontos de sua argumentação, as diferentes relações de trabalho existentes na Europa da Idade Média e no Brasil colonial e/ou pós-colonial e o pressuposto de que a introdução do Brasil no mundo modernizado seria capaz de alterar as relações sociais brasileiras. Ainda que possamos afirmar que, tal como na propriedade feudal, no Mazargão exista "uma casa-grande de fazenda", na qual vive o senhor "com sua família e alguns empregados", e "choças do tipo mais miserável", nas quais se instalam homens que vivem "uma vida miserável"[84] (HUBERMAN, 1986, p. 04-05), não parece possível a asseveração de um sistema feudal vigente no Brasil. De acordo com o supracitado historiador brasileiro, houve, por parte dos defensores do "feudalismo nacional", uma banalização do vocábulo "feudal". Ele afirma:

> Feudal tornou-se assim sinônimo ou equivalente a qualquer forma particularmente extorsiva de exploração do trabalho, o que é naturalmente falso. [...] escravismo e feudalismo não são a mesma coisa e, no que se refere à estrutura e à organização econômica, constituem sistemas distintos. (PRADO JÚNIOR, 1966, p. 56-57).

Para depois detalhar:

> [...] essas sobrevivências escravistas (que são frequentemente apontadas pelos teóricos do feudalismo brasileiro domo "restos semi-feudais"), longe de constituírem obstáculo ao progresso e desenvolvimento do capitalismo, lhe têm sido altamente favorável. Pois contribuem para a compressão da remuneração do trabalhador, ampliando por isto a parte da mais-valia, e favorecendo por conseguinte a acumulação capitalista. O que sobra do escravismo representa assim um elemento de que o capitalismo se prevalece, e em que frequentemente se apóia, uma vez que o baixo custo da mão-de-obra torna possível em muitos casos a sobrevivência de empreendimentos de outras formas deficitários. (PRADO JÚNIOR, 1966, p. 150-151).

Outra vez, a apropriação operada em torno da história literária brasileira, surge em *A bagaceira*, agora colocando em xeque a descrição grandiosa do espaço, ocorrida

[84] No original, as palavras de Leo Huberman descrevem os feudos europeus.

no Romantismo. Se nas produções românticas as imagens “feudais” penetravam as descrições para imprimir nobreza ao País, a literatura a partir de *A bagaceira*, ganhará ares de reprovação em relação a um mundo de bases injustas e arcaicas. A nuança distinta destes dois movimentos da literatura nacional talvez seja explicada pelos diferentes objetivos das produções, frutos de momentos equidistantes da história de nosso País. É Antonio Candido, em entrevista, quem condensa as semelhanças e diferenças entre o Modernismo e o Romantismo:

> Romantismo e Modernismo são dois momentos parecidos devido ao nacionalismo, à generosidade dos impulsos literários ao desejo de independência espiritual, que não obstante era alimentado pelos modelos europeus. Ambos reagiram contra modelos literários cansados e permitiram a liberdade de experiência, que é fundamental, e ambos promoveram a renovação da palavra a fim de aprofundar os temas locais. Foram movimentos de libertação. [...] O nacionalismo romântico foi um nacionalismo laudatório, enquanto o modernista é um nacionalismo crítico. Os românticos inventaram o índio, porque era a maneira ideal, como disse Roger Bastide, de sublimar a mestiçagem brasileira. Transforma-se o índio em um cavaleiro medieval, dando a ele uma grande nobreza e redime-se a mestiçagem, enquanto o Modernismo, tomado em sentido amplo, desde vinte até quarenta, trouxe a realidade do proletário, do imigrante, do negro, do pobre, acabando com a visão paradisíaca do Brasil. O Realismo já tinha começado neste rumo, mas o Modernismo deu uma espécie de quase teoria do nacionalismo crítico. (CANDIDO, 2002, p. 175).

Preocupado em erigir a identidade nacional livre de qualquer fratura, Alencar constrói a imagem de um mundo imaculado. Tudo nele é majestoso e harmônico, desde a natureza, as construções, os homens e as relações entre “comandantes” e “comandados”. Com o objetivo de redescobrir o Brasil e fazê-lo de forma a demonstrar todos os aspectos que lhe feriam a face e, portanto, deveriam ser reavaliados, a literatura de trinta procura caminhos contrários aos românticos. Quando ficcionaliza um mundo injusto, o romancista não mais procura um mundo intocado e de tempos longínquos, centrando-se, isto sim, nas relações de poder da sociedade retratada. Agindo desta maneira, a aura medievalista que cobria o ambiente romântico passa a inexistir, lançando-se luz ao domínio censurável do homem pelo homem.

Para Silviano Santiago, as obras de Alencar nascem da naturalização de uma hierarquia, não limitando o uso do medievalismo a uma construção retórica bela. Em suas palavras, quando os romances alencarianos são

> Recobertos pelo campo semântico feudal, não há necessidade de que haja poder coercitivo por parte do chefe contra as camadas que lhe são inferiores. Cada um sabe o lugar que ocupa e que é certo, visto que as possibilidades de transferência, de mobilidade, de ascensão, estão banidas do universo textual de Alencar. (SANTIAGO, 1982a, p. 105).

O discurso de Alencar parece amparado na voz de uma elite, à qual o autor pertencia. Ele fala em prol de uma manutenção de poder contestada pela literatura de trinta. Flora Sussekind comentando as origens do discurso romântico sobre o Brasil cita Silviano Santiago e revela o tom conservador de Alencar:

> [...] as imagens feudais, distribuídas fartamente ao longo das suas lendas indígenas e romances históricos [...] parecem calcadas tanto nas de um texto colonial como *Cultura e opulência do Brasil*, do padre Andreoni, quanto nos comentários mais recentes à época de um Saint-Hilaire - que nos seus relatos também chama a atenção para a "nobreza" de que se cercava o título "senhor de engenho" no país -, têm, entretanto rendimento próprio. "O feudalismo [...] é uma figura de retórica utilizada para *produzir* um discurso onde exatamente se dá poder ao senhor [...]". (SÜSSEKIND, 1990, p. 198-199, grifo do autor).

A naturalização da hierarquia social em Alencar de tal maneira impregna suas obras que muitas descrições, ali presentes, revelam um vocabulário relacionado à Idade Média. Os termos "vassalo" e "suserano", bem como seus derivados, são dos mais corriqueiros e surgem em variados contextos, guardando, em todos eles, a apresentação da normalidade e da harmonia. Desde Arnaldo e seu domínio sobre o deserto, passando pela apresentação das apreensões do capitão-mor e seu poder "onipotente", pela colocação de Arnaldo em meio à natureza até o detalhamento do poder dos "barões sertanejos", todos os exemplos ilustram os ditos acima, eles reforçam a áurea de bondade sobre os detentores do poder:

> O sertanejo erguera a fronte com um assomo de indômita altivez. Nesse momento iluminava-lhe a nobre fisionomia, um reflexo dessa majestade que avassala o deserto e que fulgurava nos olhos do cavaleiro árabe e do guerreiro tupi. (ALENCAR, 1973a, p. 180).

> O primeiro impulso do capitão-mor foi recusar o convite. Com a ideia que ele fazia de sua importância e da posição que tinha naquele sertão sujeito à sua vontade onipotente, aceitando favores de outrem.
> A generosidade era um direito seu; ele a dispensava quando lhe aprouvesse, mas não a recebia. Como os antigos reis, esse potentado não reconhecia igual dentro de seus domínios; todos os moradores, pobres ou ricos, de Quixeramobim, ele os considerava como seus vassalos. (ALENCAR, 1973a, p. 233).

> Por toda a parte, nas rochas, como nos troncos seculares, ele tinha esculpido este símbolo de sua adoração. Como os descobridores de novas terras erigiam um padrão, ou fincavam um marco para tomar posse dessas paragens em nome de seu rei, ele, Arnaldo, na sua ingênua dedicação, pensava que, daquela sorte, avassalava o deserto a D. Flor, e afirmava o seu império sobre toda a criação. (ALENCAR, 1973a, p. 256).

> Estes barões sertanejos só nominalmente rendiam preito e homenagem ao rei de Portugal, seu senhor suserano, cuja autoridade não penetrava no interior senão pelo intermédio deles próprios.
> Quando a carta régia ou a provisão do governador levava-lhes títulos e patentes, eles a acatavam; mas se tratava-se de coisa que lhes fosse desagradável não passava de papel sujo. Não davam conta de suas ações senão a Deus; e essa mesma era uma conta de grão-capitão, como diz o anexim, por tal modo arranjada com o auxílio do capelão devidamente peitado, que a consciência do católico ficava sempre lograda. Exerciam soberanamente o direito de vida e de morte, *jus vitæ et nœcis*, sobre seus vassalos, os quais eram todos quantos podia abranger o seu braço forte na imensidade daquele sertão. Eram os únicos justiceiros em seus domínios, e procediam de plano, sumarissimamente, sem apelo nem agravo, em qualquer das três ordens, a baixa, média, e a alta justiça. Não careciam para isso de tribunais, nem de ministros e juízes; sua vontade era ao mesmo tempo a lei e a sentença; bastava o executor. (ALENCAR, 1973a, p. 258).

A crítica tem se dedicado a explicar o pessimismo dos romances de trinta através de um descontentamento com a situação degradada da região Nordeste. Para ela, o aborrecimento exalado das páginas da literatura de trinta soa como resultado de um saudosismo dos tempos áureos da citada região. A instalação dos usineiros se traduziria para os nordestinos pela infelicidade de uma invasão de homens com outros conceitos, em fala de José Maurício Gomes de Almeida, seria “testemunho do sentido traumático que tiveram para com o equilíbrio sócio-cultural da região” (ALMEIDA, 1999, p. 194).

A nosso ver, a explicação não procede. Pela lógica deste raciocínio, os escritores de trinta deveriam apresentar o auge da produção açucareira dos engenhos de maneira sublimada. Não é o que vemos ocorrer, por exemplo, em *Fogo morto* e em *A bagaceira*. Nestas narrativas, a plena produção dos engenhos de Lula e de Dagoberto é posta de maneira a mostrar tão somente a riqueza de uma classe. Em nenhum momento dos enredos, se pode perceber alguma dádiva daquela fase para com os miseráveis da região. Pelo contrário, alastra-se, nas linhas de tais romances, a decepção dos menos favorecidos no tocante às suas existências anteriores e posteriores à superação do “feudalismo nacional”. Desde as relações de tutela, colocadas em uma perspectiva desabonadora, até ao julgamento depreciativo das relações políticas, tudo ilustra o sentimento negativo em torno do mundo dos engenhos.

Os gritos de Dagoberto com os moradores do Mazargão e o descontentamento de José Amaro para com atitudes similares do velho José Paulino e de Lula, por exemplo, clarificam as proximidades das relações de tutela dos engenhos com a sociedade escravocrata do tempo colonial, deixando ao leitor a impressão de que a sociedade açucareira, literariamente constituída, está distante da idealização apregoada pela crítica. Do mesmo modo, a contestação de Lúcio em relação à justiça medida pela vontade dos senhores, bem como o desafeto de Vitorino e José Amaro ao voto decidido pelos donos de terras colocam em dúvida o mérito da sociedade açucareira. Quando Lúcio defende Valentim acusando a sociedade: "- Quem é mais criminoso – o réu que matou um homem ou a sociedade que deixou por culpa sua morrerem milhares de homens?" (ALMEIDA, 1978, p. 225), quando José Amaro se orgulha de seu voto livre ou quando Capitão Vitorino luta para ver Quincas Napoleão na cadeia e José Paulino pagando impostos, eles denunciam todo um processo de desigualdade de uma sociedade coronelista e, por conseguinte, não podem ser parte de um processo de positivação de um passado áureo do Nordeste. Sugerem, então, um entendimento similar ao de Boris Fausto.

De acordo com o historiador, o coronelismo, apreendido como o exercício de um poder autoritário e desmedido de donos de terras, resulta em uma relação de clientelismo comum no interior do Brasil. Trata-se de um mundo calcado na desigualdade sociopolítica, na "impossibilidade de os cidadãos efetivarem os seus diretos [...] [na] precariedade ou inexistência de serviços assistenciais do Estado" (FAUSTO, 2000, p. 263). Sobre o mesmo assunto ainda podemos realizar uma afirmação complementar. O fato de grande parte da população tirar seu sustento dos trabalhos ligados à terra parece constituir uma interligação entre a posse da terra e o deleite dos direitos cidadãos, não ser proprietário, portanto, era possuir apenas deveres e, por decorrência, ser tão infeliz quanto as personagens de José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e outros romancistas da década de trinta.

Fatalmente, a conclusão aparentemente mais viável para o rechaçamento do mundo edificado com a usina está no centramento das construções de trinta em um espírito de contestação que atinge a toda e qualquer sociedade injusta, seja ela capitalista ou colonial, seja ela presente em qualquer região. Na intenção de representar por meio da literatura uma realidade viva do Brasil, o romance de trinta percebe os resultados frustrantes de uma história nacional marcada pela dominação de poucos sobre muitos e pela predominância do latifúndio. Pensando no assunto, novamente, o questionamento que, em meados de trinta e pelos anos quarenta, os historiadores fariam em torno da denominação "feudalismo" à estrutura agrária

do interior do país parece contribuir. Mais uma vez, recorremos a Caio Prado Junior (1966). De acordo com ele, apesar da propagação do termo pelo Brasil, ele não indica o transporte do mesmo tipo de relação existente na Europa medieval para o Brasil de XX. Para o estudioso, a situação de rigidez e desigualdade nas relações trabalhistas brasileiras, especialmente no território interiorano, é muito pior do que aquela a que estiveram submetidos os trabalhadores europeus. Emergindo em nossa tradição escravista, o termo "feudalismo" perde a significação que ganhara na história da Europa, pois lá estivera ligado a uma fase de superação das sequelas coloniais. Entender o Brasil interiorano a viver em um "feudalismo" somente teria sentido se a alcunha não lhe incutisse a acusação de atraso em relação ao desenvolvimento capitalista, se a denominação simplesmente afirmasse a necessidade de superação das relações injustas entre patrões e empregados, relações que se repetiam desde a colônia, formando uma massa de miseráveis.

A repugnância à situação arcaica das relações humanas e trabalhistas no país, parece indicar, ainda, que a crítica realizada pelo romance de trinta não está calcada em um saudosismo do passado glorioso do Nordeste, como quer a crítica. Pelo que podemos concluir, o descontentamento se nutre de um desgosto frente à contínua perpetuação das diferenças de classe e pela ineficiência da modernização frente a ela. Assim, a nosso ver, explica-se a permanência do pessimismo, *à la* Lima Barreto, da primeira à última página dos romances de trinta.

Não é surpreendente que, tanto quanto Lobato, Almeida e a literatura de trinta recusem o nacionalismo pautado na figura de *Juca Mulato*, ou seja, um nacionalismo de "reconciliação do homem consigo mesmo, do homem com sua terra, do bárbaro com seu isolamento" (LIMA, 1948, p.132). Mesmo sem partilharem as mesmas crenças sobre os motivos e as soluções dos problemas de nossos povos, Almeida e Lobato não constroem um Brasil interiorano pacífico, conciliador. Por certo, *Juca Mulato*, tanto quanto *Urupês* e *A bagaceira*, marcam pela mestiçagem de seus ambientes "a atmosfera aristocrática, alva, ou muitas vezes, penumbrenta do Simbolismo", mancham "o mundo marmóreo do Parnasianismo" (BRITO, 1997, p. 79), mas nem de longe tomam por comum o sentimento de resignação, o qual parece estar presente na obra de Picchia, de um vigoroso colorido brasileiro.

O gritos irônicos de Monteiro Lobato possuem alvo certo, o Romantismo de Alencar, de Gonçalves Dias, o patriotismo *a la* Olavo Bilac, produções que seguirão caminhos distintos de *A bagaceira*. Sob a influência do Modernismo, o romance almeidiano dá ao tema nacional contornos diferentes daqueles dados a ele pela figura de Olavo Bilac e

pela Liga Nacionalista. Mário da Silva Brito destaca o quanto em Bilac e seus seguidores perdurava "o desejo de dar aos rudes heróis nacionais um corte de medalhão, um quê de estatutário" (BRITO, 1997, p. 14), traços, em *A bagaceira*, destruídos com a decadência de todos – brejeiros e sertanejos - perante a força corruptora da estrutura socialmente desigual do Marzagão: "Os trabalhadores, em tiras, esmolambados, entremostravam os corpos oleosos. E já tinham à mostra as costas assadas no trabalho soalheiro" (ALMEIDA, 1978, p. 131).

Mas, é preciso sermos prudentes ao afirmarmos as contribuições dos anos vinte para as produções dos anos 30. Uma leitura cautelosa da famosa conferência andradiana[85], proferida em 1942, mostra que Mário de Andrade sobreestima a importância dos primeiros anos modernistas para a literatura dos anos trinta. Que o grupo dos anos vinte carregou consigo inovações literárias certamente é correto. Contudo, sua íntima ligação com o governo de São Paulo e com o *Correio paulistano* (jornal pertencente ao partido republicano paulista), conjugada com o declarado apoio da elite cafeeira, contribuiu para que nem sempre fossem embuídos do espírito oposicionista que distinguiria o grupo vindouro[86].

Nos anos vinte, o Brasil se vê em um extenso e árduo processo de transformação do poder instituído e de seus baluartes. Os modernistas de princípios daquela década contribuem ao darem às nossas letras os contornos dos novos tempos, ao se aproximarem do popular e ao ridicularizarem os símbolos que, até então, serviam como partida de idealização para a literatura acadêmica. Será, porém, com a geração iniciada por José Américo de Almeida que a literatura trará fortemente à cena as contradições de classe que, de modo mais moderado e, por vezes, prejudicado por crenças preconceituosas ou cientificistas, haviam sido denunciadas pelos pré-modernistas.

Um olhar sobre *Macunaíma*, esclarece as diferenças afirmadas. Desde o embasamento paródico que retoma a Carta de Caminha, passando pela dessacralização da

---

[85] Fazemos referência à Conferência de Mário de Andrade pronunciada em 30 de abril de 1942, no salão de conferências do Ministério das Relações Exteriores, por incentivo do Departamento Cultural da Casa do Estudante do Brasil. A exposição teve por intuito comemorar os vinte anos da Semana de Arte Moderna, o que talvez também explique a sobreestima que Mário faz, em sua fala, daqueles primeiros tempos modernistas. O texto da Conferência foi publicado no mesmo ano (1942) sob o título *O movimento modernista* sendo, logo após, incorporado ao volume *Aspectos da literatura brasileira*.

[86] Sobre o assunto João Luiz Lafetá (2000) cunhou uma divisão entre os dois momentos da literatura brasileira modernista que se tornou clássica. Para ele, os primeiros anos após a Semana se caracterizam pela execução de um projeto de renovação estética, enquanto a fase na qual está inserido o romance de trinta se distingue por um projeto ideológico, com a consciência da necessidade de ultrapassagem da denúncia de mazelas e o alcance de uma reversão da realidade. Para ele, "Incorporando processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e a presença popular, esse tipo de narrativa mantém, entretanto, um arcabouço neonaturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e revolucionário. Colocados ao lado de *Serafim Ponte Grande* (escrito em 1928, embora publicado em 1933) ou *Macunaíma*, deixam entrever a pequena audácia" (LAFETÁ, 2000, p. 34- 35).

linguagem academicista até os temas, tudo pode ser tomado como ponto de comparação com a geração de trinta. Os trechos abaixo deixam transparecer, sem maiores esforços analíticos, como os romances da linhagem almeidiana abandonam o tom descontraído, a linguagem abusada e a inversão que estes elementos empregavam a aspectos e textos da cultura brasileira. Ainda que guardem, dos modernistas dos primeiros tempos, a linguagem coloquial, a naturalização do uso do regionalismo linguístico, a linguagem mais contida fica evidente.

> As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papéizinhos e velívolas cascas de fruto; e em principal duma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente mil e uma espécimes de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas da ralé; e impedem o acúmulo de desocupados e operários; e assim se conservam sempre as gentes em número igual. (ANDRADE, 2004, p. 77).
>
> Circundava-a uma natureza de contrastes toda complicada em curvas violentas. Fragmentava-se em morros. Alteava-se em desfiladeiros. Uma imagem de voos e de quedas. O gênio de criação em surtos inspirativos e em despenhos de fadigas. Vertigens siderais e prostrações nas grotas sombrias. (ALMEIDA, 1978, p. 163).

Especificamente sobre a(s) temática(s), a abordagem de *Macunaíma* e de A *bagaceira* demonstra a permanência de determinado "conservadorismo" na primeira obra. Embora compartilhe com o romance de Almeida a crítica à modernidade implantada a partir da mera transposição técnica, embora, principalmente em "Carta pras Icamiabas", esboce desconforto para com a sociedade, a avaliação de Mário de Andrade a respeito do caráter do brasileiro parece apontar para o tradicionalismo. A caracterização do herói Macunaíma pela luxúria, a preguiça e a cobiça lembram sobremaneira as teorias deterministas do século XIX. Descrita de maneira a salientar sua mestiçagem, a personagem de Andrade reproduzia os "defeitos" morais e físicos que a ciência havia considerado inerentes ao brasileiro. Já no momento de seu nascimento estes aspectos afloram. Nascido no interior brasileiro, distante do mundo "civilizado", Macunaíma é exposto como feio, mestiço[87] e preguiçoso. Por outro lado, é símbolo do brasileiro, porque "herói de nossa gente". Trata-se, portanto, de caracterização muito distinta daquele ofertada por Almeida aos homens do eito. Nela, está discernida a condição de trabalhador servil:

[87] É negro, porém de origem indígena, e, no decorrer do enredo, transmutar-se-á em branco.

> No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 2004, p. 13).
> E mesmo jugo do capataz; a mesma disciplina do trabalho servil.
> Havia alguns tipos sólidos, encopardos, de troncos fornidos [...]. Outros, de aparência acabadiça, parecia que não podiam com a enxada, mas faziam das fraquezas forças e davam conta da tarefa com o mesmo vigor hercúleo. (ALMEIDA, 1978, p. 129-130).

Assim sendo, voltando à Conferência de Mário de Andrade, podemos notar que o "sentimento de arrebentação" (ANDRADE, 1972b, p. 241) a que o autor se refere, como característica de trinta, se constituiu menos nos anos primeiros de vinte e mais em Lima Barreto, Monteiro Lobato e Euclides da Cunha. Torna-se, então, inviável falar nos anos iniciais de vinte como "preparador[es]" (ANDRADE, 1972b, p. 241) do tom contestatório da geração de trinta[88]. A contestação que vemos como marca primeira de *A bagaceira* e de seus sucessores nasce de uma enorme desagrado provocado pela miséria do país, produto do mandonismo oligárquico. Trata-se de um descontentamento que não poderia ser oriundo de um grupo, como vinte, intimamente ligado à reprodução ideológica da elite paulista e cafeeira.

À literatura que seguirá Almeida incomoda a centralização do poder na mão de uma pequena parcela populacional. Basta uma breve passagem pelos estudos historiográficos para que notemos como, desde o período colonial, a injustiça social brasileira ganha ares de perpetuação. A Revolução de trinta, acontecimento imediatamente posterior à publicação de *A bagaceira*, só fará aumentar a indignação dos intelectuais frente à estrutura da sociedade brasileira. A Revolução[89], que nos discursos serviria para a ascensão dos oprimidos, findou como um movimento, de acordo com Boris Fausto, capaz de unir a burguesia e os barões de café em prol da desarticulação de toda e qualquer manifestação popular por seus direitos (FAUSTO, 2005, p. 149).

---

[88] As palavras de Mário de Andrade sobre a questão são as seguintes: "Foi [o movimento de vinte e dois] essencialmente um preparador; o criador de um estado de espírito revolucionário, de um sentimento de arrebentação" (ANDRADE, 1972b, p. 241).

[89] José Américo de Almeida foi chefe da Revolução de trinta no Norte e Nordeste do País. Com a ascensão de Vargas ao poder, assumiu o Ministério da viação e obras públicas. Insatisfeito com os rumos do governo de Getúlio, Almeida se faz ver por várias declarações que o colocam em polêmica com o restante da equipe governamental. Em entrevista ao *Correio da manhã*, em 1945, já afastado há alguns anos dos cargos políticos, ele declara sobre aquele momento: "há um insucesso na obra administrativa" (ALMEIDA, 1965, p. 316).

Depois de angariar o apoio da população e alçar ao poder, a burguesia industrial preferiu a união com seus antigos desafetos. Novamente, é Boris Fausto quem nos ajuda a entender o assunto. Ele diz:

> Vitoriosa a revolução, abre-se uma espécie de vazio de poder, por força do colapso político da burguesia do café e da incapacidade das demais frações de classe de assumí-lo, em caráter exclusivo. O Estado de compromisso é a resposta para esta situação. Embora os limites da ação do Estado sejam ampliados para além da consciência e das intenções de seus agentes, sob o impacto da crise econômica, o novo governo representa mais uma transação no interior das classes dominantes, tão bem impressa na intocabilidade sagrada das relações sociais do antigo Brasil rural. (FAUSTO, 2005, p. 150).

Protegidos pelos militares, os setores agrário e industrial fingiram representar a heterogênea (portanto, de difícil representação) classe média e unidos a ela dissimulariam serem o próprio povo explorado. É neste entremeio, com mudanças de cunho político, social e econômico, que o polo financeiro do Brasil, cujas bases já haviam estado no Nordeste e em Minas Gerais, fixar-se-á definitivamente nas dantes cafeeiras São Paulo e Rio de Janeiro, além de, em menor grau, nas próprias Minas Gerais e no Rio Grande do Sul.

O término da década de vinte e o início dos anos trinta são marcados pelas batalhas ideológicas entre fascismo, nazismo, comunismo, socialismo, liberalismo. As frentes populares organizam-se contra o império capitalista, cresce o Partido Comunista, a Aliança Nacional Libertadora e a Ação Integralista do populista Getúlio Vargas. Toda esta consciência de classe penetra na literatura.

Ao colocar um plano de sua antítese capaz de destacar a discussão em torno do sistema opressor ao qual estavam submetidos os moradores do brejo, José Américo de Almeida compartilha com sua geração o debate em torno do passado e do futuro de nosso país. Mais especificamente, ele parece seguir os passos já florescentes na sociologia, na antropologia e na historiografia brasileiras. Abertamente aparenta seguir, por exemplo, os mesmos passos de Sérgio Buarque de Holanda, pois ao não primar pela relação de sofrimento do homem frente à natureza débil, o ficcionista pauta a construção da moderna esfera pública entre nós. O abuso de poder de Dagoberto e a submissão dos trabalhadores do eito remetem nossos pensamentos a Holanda. Segundo o historiador, o Brasil teve sua formação marcada pelo personalismo, pelo ruralismo, pelo patriarcalismo e, sobretudo, por uma forma de colonização aleatória, na qual mais importavam os caprichos pessoais do senhor do que um planejamento racional. Tratava-se do *pater-poder* ilimitado, do predomínio da família e da casa-grande sobre o Estado, de forma que a invasão do poder privado impediu a formação do

conceito de cidadania no país e deu aos fazendeiros de grandes propriedades o direito da repressão, o que, sumariamente, se vê definido pelo fazendeiro Dagoberto: "- O que está na terra é da terra" (ALMEIDA, 1978, p. 124) ou, em sentido inverso, exposto pela indignação de José Amaro: "Ora, pobre é gente". (REGO, 1996, p. 25).

A tendência a explicações ligadas à questão socioeconômica, como já dissemos, torna-se comum ao final da década de vinte e a partir da década de trinta. Quando chegou ao final do século XIX e iniciou o século XX, o Brasil já possuía todas as contradições e tensões essenciais que demarcariam sua cultura a partir de então. O país, oriundo do universo rural, cuja civilização urbana ocupava uma pequena faixa litorânea de onde se iniciara a colonização portuguesa, passava a inquietar-se com sua identidade alicerçada prioritariamente nas imagens idílicas da natureza. Em princípios do século XX, as matas, as florestas, campos e sertões, antes símbolos inquestionáveis da brasilidade, passam a ser vistos em contraposição ao retardamento social de nossa sociedade. Ingressando na modernidade, o Brasil revê as interpretações sobre si e, com a geração de *A bagaceira*, alerta para a herança histórica de coerção social que marcava a história nacional. Dentro de tal perspectiva, torna-se possível dizer que a eleição do brejo como espaço de *A bagaceira*, de um lado, promove uma nova face da região Nordeste e, de outro, se condiciona pelo desejo de demonstração das mazelas sociais.

Assim, o Brasil do Marzagão surge caracterizado por relações injustas, denotando a necessidade da construção democrática nos termos de uma revolução capaz de modificar a condição servil dos menos favorecidos. Em artigo, Holanda revela a ideia básica da época. Segundo ele, o pensamento:

> Era de que nunca teria havido democracia no Brasil, e de que necessitávamos de uma revolução vertical, que realmente implicasse a participação das camadas populares. Nunca uma revolução de superfície, como foram todas na história do Brasil, mas uma que mexesse com toda estrutura social e política vigente. (HOLANDA, 1976, p. 03).

Provavelmente, a ineficiência do Novo Marzagão possa ter origem em uma concepção inserida na mesma ideologia revolucionária de que fala Buarque. Quando Lúcio transforma o engenho do pai em uma usina e traz para ele os benefícios da tecnologia, a exemplo do ocorrido em *Usina*, não retira a população local da condição de dependência. Mesmo que se pudesse esperar de Lúcio e dos usineiros de Lins do Rego, quando comparados a Dagoberto e ao velho avô de Carlos, uma maior percepção dos problemas sociais dos proletários, há sempre uma condição de dependência dos últimos em relação ao patrão,

confinando aqueles “ao papel de massa de manobra” (CANDIDO, 1998, p. 12). Ao cabo da leitura, o leitor, se não enveredado pelo falso entendimento do romance como produção sobre a seca, é capaz de ver, assim como pregavam os literatos e teóricos de trinta, um país subdesenvolvido, de um povo triste e, por esta acepção, talvez pudéssemos dizer que Lobato estava certo, afinal nestas condições o homem no brejo, a modelo de Jeca, “[...] no meio de tanta vida, não vive” (LOBATO, 1997, p. 174).

Surge mais uma explicação para o pessimismo. Ele passa a assolar os discursos, pois muitos dos problemas começam a ser encarados como contradições indissolúveis do passado. O Brasil que se pretendia parecia muito distante de ser concretizado. Não mais se tratava de um pessimismo dado pela certeza de que a ausência das chuvas era certa, como ocorrera em *Luzia-Homem*, *Os sertões* e tantas outras narrativas, não se tratava de ver o Brasil marcado pela mestiçagem, como no próprio livro de Cunha, não se tratava de ver a inércia incurável do povo braisleiro, como em Monteiro Lobato. Tratava-se de um pessimismo que estabelecera raízes a partir da compreensão da formação colonial repressora de nosso país, em séculos de patriarcalismo:

> Não havia mais esperança. Os horóscopos populares aceitos pela crendice, como infalíveis: a experiência de Santa Luzia, as indicações do Lunário Perpétuo e a tradição conservada pelos velhos mais atilados, eram negativas, e afirmavam uma seca pior que a de 1825 [...]. (OLÍMPIO, 1978, p. 29).

> De qualquer modo ressalta à simples contemplação uma coincidência repetida bastante para que se remova a intrusão do acaso.
> Assim, para citarmos apenas as maiores, as secas de (1710-1711), (1723-1727), (1736-1737), (1744-1745), (1777-1778), do século 18, se justapõem às de (1808-1809), (1824-1825) (1835-1837), (1844-1845), (1877-1879), do atual. (CUNHA, 2002, p. 32).

> Adstrita às influências que mutuam, em graus variáveis, três elementos étnicos, a gênese das raças mestiças do Brasil é um problema que por muito tempo ainda desafiará o esforço dos melhores espíritos. (CUNHA, 2002, p. 50).

> Vem Floriano; estouram as granadas de Custódio; Gumercidndo bate às portas de Roma; Incitátus derranca o país. O caboclo continua de cócoras, a modorrar... (LOBATO, 1997, p. 90).

Seguindo uma trilha menos experimental, linguisticamente falando, e mais sociológica, a questão brasileira será o cerne do dito segundo movimento modernista, cujas inspirações também foram dadas pelo Manifesto Regionalista, de Gilberto Freyre, no ano de 1926. O otimismo da primeira geração modernista, diante do País de poucos anos, é

substituído pela consciência de país subdesenvolvido. O futurismo e o experimental cedem lugar à escrita menos abusada, salpicada pelos contatos locais, o urbano perde espaço para o rural, o estético para o cultural, em seu sentido amplo, as influências predominantes deixam de ser as francesas, passando às antropológicas norte-americanas ou inglesas. Para 26, o drama da cultura regional é sentido com mais afinco do que o drama individual, o que não dilui a vivência do último.

Com influências antropológicas americanas (MOTA, 2002), o Manifesto de 26 espalhou-se pelo Brasil, ultrapassando os limites nordestinos, alcançando regiões de todo o país, as quais, ansiosas frente às mudanças, intentaram o retorno às origens culturais. A experimentação de vinte e dois havia influenciado o tom coloquial da maioria das narrativas, o apego à matéria nacional e, por vezes, a estrutura de algumas produções; entretanto, estávamos longe do experimentalismo. O mimético é retomado. Não são mais os flashs mentais os condutores da ação do romance, não é mais a poesia a fonte primeira de produção literária. A literatura do decênio de trinta e o próprio manifesto freyriano, que lhe é invocado como inspiração, são muito mais do que uma dedicação temática ao regionalismo pitoresco. Já Aderaldo Castello, em sua *A Literatura Brasileira*, admite o quanto o movimento de vinte e seis nasce de um debate literário que toma força, e diversos contornos, durante o percurso da literatura nacional e, especialmente, com a virada de rumo do Modernismo, pós vinte e quatro. Diz ele:

> Tudo isso, em última análise – ser de uma região para ser de um país, ser de seu povo para ser da humanidade, ser ao mesmo tempo do seu povo, da humanidade, do seu tempo, para ser de todos e de todas as épocas, conforme o conceito clássico de Eliot – nos reverte a Machado de Assis, já citado a propósitos idênticos de seu momento[90]. [...] Trata-se de uma palavra provocadora – regionalismo - para se designar o que se tem feito em literatura brasileira nos limites da relação homem-terra, em busca da incessante autodefinição, motivadora também do oposto, a "desregionalização", isto é, o direito de ser brasileiro, como cada um pode ser [...]. (CASTELLO, 2004, p. 106).

Das palavras do estudioso, podemos depreender o quanto o semblante regionalista do romance nascido com *A bagaceira* não a reduz a veículo sociológico de recuperação regionalista pitoresca, com pouca ou nenhuma qualidade estética. Indubitavelmente, ele se dedica à crítica social e à exploração dos espaços longínquos do Brasil, porém não mais se trata, como no século XIX, de um retorno à pregação separatista do

[90] O autor se refere a comentários tecidos em torno do texto machadiano "Instinto de Nacionalidade" (ASSIS, 1997a) e a Eliot: "Tradição literária e talento individual" (ELIOT, 1989).

Nordeste ou da retratação preocupada em compor a singularidade exótica de um local. José Américo de Almeida e José Lins do Rego, por exemplo, produzem narrativas de grandes espaços, porém, paradoxalmente, uma literatura de atmosfera claustofóbica, pois suas personagens estão presas a si mesmos e ao ambiente mesquinho no qual vivem. A terra aparece intrinsicamente relacionada à constante psicológica, como veremos ao longo deste estudo.

A questão que envolve o resgate da cultura nordestina e a produção literária em torno de seus problemas sociais e econômicos no romance de trinta não se faz, totalmente, pelos moldes que, anos antes, foram dados ao assunto por Franklin Távora. A crítica tem tendido a achar que alguns romancistas, especialmente Almeida, nada mais fazem do que um retorno aos propósitos de superação da hegemonia sulina do século XIX. Por esta visão desfocada, os críticos atribuem a apenas alguns autores o mérito de se fazerem objeto de estudos literários substanciosos. Somente alguns, dentre eles Lins do Rego e Graciliano Ramos, acabam dentre os escolhidos, sendo a opção justificada por uma pretensa ultrapassagem do localismo de inspiração freyriana para o universalismo da literatura.

Curioso, entretanto, é que se passarmos os olhos sobre as palavras contundentes do romancista Távora e compararmo-las às palavras de alguns dos literatos excluídos dos anos trinta (ou final de vinte), veremos que do primeiro aos segundos a ânsia separatista se vê superada. Para Távora, produzir uma literatura nordestina era mostrar, como lembra José Maurício Gomes de Almeida, a verdadeira e única real face do Brasil (ALMEIDA, 1999, p. 190-191). Já para romancistas como Américo de Almeida, resgatar o mundo do Nordeste se traduzia em mostrar mais uma das facetas do País:

> o campo estava aberto. O Modernismo fora demolidor e desunira-se antes de realizar o tipo de literatura idealizado, menos intelectual e mais objetivamente brasileiro. Veio *Macunaíma*, de Mário de Andrade [...]. Chegou a minha vez. O Norte precisava estar presente. (ALMEIDA, 1967, p. 237-238).

Se Gilberto Freyre, em *O Nordeste*, chega a proferir palavras parecidas com as de Távora: “Mesmo com as fundas alterações sofridas na sua ordem social e que o separam tanto do seu passado, continua o Nordeste a parte mais brasileira do Brasil” (FREYRE, 1979, p. 90), a análise cuidadosa da totalidade de seus ditos (espalhados em suas diversas obras) sobre a cultura popular do Nordeste mostrará o quanto a cobiça separatista é renegada. Dentro do próprio *Manifesto Regionalista*, Freyre verbalmente recusa o separatismo aplicado às produções regionalistas: “regionalismo não quer dizer separatismo, ao contrário do que disse

o presidente Artur Bernardes. [...]" (FREYRE, 1976, p. 56), a exemplo do que explicitamente fizeram Lins do Rego e Almeida, como outrora mencionamos.

Nos apontamentos de Freyre, de Américo e de seus seguidores, clarifica-se a intenção de integrar o mundo literário brasileiro naquela contemporaneidade. Em nenhum deles parece existir o objetivo de se fazer superior aos discursos produzidos no eixo Rio-São Paulo. Mesmo outras obras, de feição regionalista, escritas por José Américo de Almeida[91], em que lhes pese alguma falta de acabamento formal, não podem ser acusadas de escopo separatista ou superação do Sudeste. Se superar o Sudeste brasileiro fosse o objetivo da geração de trinta, provavelmente todas as conquistas de vinte e dois seriam claramente recusadas nos discursos e nas obras dos literatos da segunda fase modernista, o que não ocorre.

Não há como dizer que todo o desejo de ver a literatura nordestina figurar entre os grandes nomes das metrópoles brasileiras não advenha de certo sentimento de recuperação histórica da força e influência que tivera, até o século XVIII, a região do Nordeste. Porém, daí até a defesa de uma literatura apartada ou capaz de humilhar as produções de Rio-São Paulo existe uma grande distância.

Igualmente distante da realidade dos romances produzidos a partir de *A bagaceira* parecem estar as considerações de José Horta Nunes. Exteriorizando um ponto de vista extremamente negativo sobre o regionalismo inspirado em Gilberto Freyre, ele assegura:

> Freyre coloca os brasileiros em ligação com a "região", privilegiando os elementos naturais do país [...].
> Ao utilizar o "critério regional da paisagem", Freyre se posiciona no espaço discursivo em que se falam das "curiosidades", das "singularidades" do Brasil, a partir da perspectiva do europeu. [...]
> Esse procedimento mostra que não há mudança de perspectiva frente ao discurso da época da colonização, mas apenas um deslocamento dentro desse espaço. Tal deslocamento estabelece a posição do brasileiro no interior da mesma rede de questões, só que, desta vez, separando-se o que é "característico" do "simplesmente pitoresco ou curioso" [...].
> [...] o sentido da brasilidade se funda a partir das questões do europeu, a saber, as observações singulares, interessantes, [...] há uma "harmonização do homem com a natureza. (NUNES, 1993, p. 44-46).

Ora, não nos parece que romances preocupados com a denúncia de injustiças sociais repita discursos dos colonizadores e, muito menos, nos parece que a paisagem seja construída, meramente através da harmonia entre o indivíduo e seu meio, ainda

[91] Fazemos referência às obras *O boqueirão* e *Coiteiros*, obras editadas em 1935.

menos, segundo nossa concepção, prendendo-se a atenção ao meio físico[92]. Hoje, a crítica brasileira, como lembra Antonio Candido (2003), tem usado como palavra de ordem ao regionalismo a pregação de seu fim. Claramente, é possível afirmar-se que esta posição só deve e só pode ser válida em relação ao regionalismo de cunho pitoresco, de um exotismo para estrangeiros observarem. Em outras condições, ele nunca será um regionalismo redutor, responsável por esmigalhar o caráter universal da literatura, seja como produção humana ou estética. Em obras de qualidade, como *A bagaceira*, o regional desdobra-se no universal e no estético.

Novamente, o romance de Almeida parece apresentar pontos interessantes de atualização da tradição literária nacional e, por consequência, parece trazer à baila características que seriam elogiadas em obras sucessoras. Abandonando a crença na tecnologia como solução aos problemas do interior brasileiro e enveredando pela análise das questões sociais, pela abordagem dos elementos históricos envolvidos na construção da sociedade nordestina, *A bagaceira* destrona, de uma só vez, a possibilidade de que seja entendida como repetição de discursos louvatórios da modernização, que seja compreendida como narração pitoresca e de que se veja nela a voz de uma elite saudosa dos tempos áureos da oligarquia açucareira. A exemplo das maiores obras do romance de trinta, Almeida aborda a dor humana em um mundo historicamente marcado pelas injustiças.

No próximo capítulo, analisaremos a linguagem de *A bagaceira*. A modelo do que realizamos até o momento, tentaremos filiar o romance a outras produções da literatura nacional, verificando o modo pelo qual Almeida atualiza a tradição, verificando como ele aproxima sua obra dos romances de trinta mais elogiados pela crítica, analisando como sua linguagem universaliza a significação de seu romance. Caminhemos.

---

[92] Edilberto Coutinho acredita que Freyre apresenta em todos os seus escritos, ficcionais ou não, uma mescla harmoniosa entre o psicológico, o social, o cultural e o histórico, de forma que acaba, acrescentamos, fugindo também, em suas construções, à rigidez própria da ciência e da literatura do século XIX. Não seria por outro motivo, portanto, que "a nível internacional, *Casa-grande e senzala* é lido como uma saga e se verte como um romance tão típico e universal como *Grande sertão* e *Vidas Secas*. Os dois romances convertendo-se, também, em ensaios da humanidade brasileira e da sua interpretação psicológica e o livro de Gilberto Freyre cumprindo a dupla finalidade" (CÂMARA apud COUTINHO, 1981, p. 26).

Fonte: Belmonte (1933)

3 PERCURSOS LINGUÍSTICOS DE *A BAGACEIRA*

3.1 MISCELÂNEA: O POPULAR E A NORMA PADRÃO EM PROL DA LINGUAGEM BRASILEIRA

Nascido em 1887, José Américo de Almeida pôde assistir, de forma consciente, às transformações transcorridas no Brasil, durante as primeiras décadas do século XX. Conquanto autores como José Maurício Gomes de Almeida o vejam como homem de "[...]geração mais velha, que teve sua formação intelectual no início do século, em ambiente ainda fortemente marcado pelo cientificismo positivista e, no plano artístico, pelo Naturalismo e pelo Parnasianismo com seu vezo purista e retórico em maneira de estilo" (ALMEIDA, 1999, p. 211), não obstante estes mesmos autores concluam pela responsabilidade deste contexto para um suposto "ranço acadêmico" (ALMEIDA, 1999, p. 211) da literatura almeidiana, o fato é que os decênios iniciais do século passado foram, acima de tudo, momento-chave do início do processo de modernização do País, testemunharam acontecimentos imprescindíveis, cujo teor político literário, em termos renovadores, está presente nos romances de Almeida, especialmente *A bagaceira*. Desde a abolição da escravidão, passando pela proclamação da República, ainda no século XIX, pela influências de ideais comunistas, pela Semana de Arte Moderna, pela recuperação regionalista, culminando com a Revolução de 1930, todos os acontecimentos geraram uma produção intelectual marcada por ideologias transformadoras. Em se tratando da literatura almeidiana, um tom contestatório a conviver com a construção da identidade nacional por meio da recuperação de traços regionais.

O recorte temporal-biográfico realizado pelos críticos, quando aplicado à análise da linguagem de *A bagaceira* embasa asseverações aquém da realidade da obra. A crença em um "ranço acadêmico" (ALMEIDA, 1999, p. 211), oriundo, segundo a crítica, do império de supostas influências positivistas e naturalistas, em choque com as inegáveis marcas linguísticas regionais do romance, despertam conclusões que não negam a existência de uma linguagem dupla, culta e bárbara[93] (ATHAYDE, T., 1978, p. 42), mas a entendem como uma duplicidade na qual "entre a linguagem culta e regional, a distância é imensa, o

[93] Em "Uma revelação", texto de Tristão de Athayde, a colocação da dupla linguagem é informada com tom de agrado. Apesar de não analisar as aplicações das características regionais e padrões, nem mesmo destacando exemplos de suas aparições, o crítico afirma a intenção do romancista de produzir uma linguagem brasileira. Acreditamos que o abandono da tom positivo utilizado por Athayde seja oriundo de diversos fatores: o preconceito em relação a um crítico impressionista, a consideração de Almeida como homem de geração anterior, a obliteração do contexto de produção da obra, a não atenção à estética do romance e, por fim, a tentativa de inflamar a importância do Modernismo, em seus primeiros anos.

contraste bem forte e até violento" (VILANOVA, 1968, p. 134), compreendem o livro como "um verdadeiro monstrengo no qual o preciosismo, que revela a mentalidade de quem considera Camilo Castelo Branco grande escritor por conta do vocabulário que domina, convive com o registro coloquial" (BUENO, 2006, p. 94).

A coloração dura e descontente, liderante nas avaliações dos críticos, parece ser originária também do esforço de nossa crítica para firmar o Modernismo em 1922 como momento de revolução de nossas letras. Obliterando que Américo de Almeida, mesmo residente no Nordeste, estava em constante contato com os princípios da Semana, declaradamente sendo afeito a eles, os estudiosos conclamam o hipotético conservadorismo de um homem nascido na penúltima década do século XIX, ignorando como os poucos anos que separam o seu nascimento e os de escritores como José Lins do Rego, (1901-1957), Graciliano Ramos (1892 – 1953), Mário de Andrade (1893-1945), Lima Barreto (1881-1922), Oswald de Andrade (1890 – 1954), entre outros, não o fazia vivenciador de uma história brasileira distante da agitação sociopolítica e intelectual de princípios do século XX.

Em prol da linguagem de contornos agressivos, indicativa da modernidade e das vanguardas, a crítica coaduna-se com um pressuposto literário que, a partir de 1924, perde força. Ela continua a entender que se deve ouvir "o rufo de um automóvel, nos trilhos dos [...] versos", que se deve espantar "da poesia o último deus homérico" (PICCHIA, 1922 apud MORAES, 1978, p. 65). Ela esquece-se que, já em 1942, um dos líderes da Semana de Arte Moderna percebera os exageros das experimentações dos primeiros tempos e que este mesmo artista, declararia:

> Não fosse a minha vontade deliberada de escrever brasileiro, imagino que teria feito um romance melhor [refere-se a *Amar, verbo intransitivo*]. O assunto era bem bonzinho. O assunto porém me interessava menos do que a língua, nesse livro. Outro exemplo é *Macunaíma*. Quis escrever um livro em todos os linguajares regionais do Brasil. O resultado foi que, como já disseram, me fiz incompreensível até pelos brasileiros. (ANDRADE, 1983a, p. 105).

Descontada a excessiva autocrítica do autor e assegurando-lhe as grandes contribuições fornecidas no itinerário da expressão literária brasileira, podemos perceber o quanto as palavras de Mário de Andrade, lidas em seu inverso, formam um quase elogio ao modo de construção do romance almeidiano. Afinal, *A bagaceira* soube desenvolver a temática social que propunha e a conversão da escrita a uma língua brasileira, sem incidir na construção linguística exótica ou no esvaziamento temático da obra.

Ao condenarem a linguagem mais contida de Américo de Almeida, os críticos ignoram como o livro apresenta aspectos regionais e padronizados da língua tanto nas alocuções do narrador como das personagens. Interessados, em sua maioria, em um desbravamento linguístico, gramatical da produção – desde sua fonética até sua sintaxe – as análises não percebem como a linguagem romanesca é muito mais do que um amontoado de regras, alcançando "a relação que o homem mantém com o mundo [...], o que justifica o conceito de romance como representação do homem que fala, que expõe e que discute ideias" (MACHADO, 1995, p. 45), fator capaz de apontar para a necessidade de ultrapassarmos a constatação de uma "oralidade coexistente com a escrita" (ZUMTHOR, 1997, p. 83).

Destarte, ao mesmo tempo em que exige uma atitude transgressora do romance, a crítica, conforme vimos no primeiro capítulo, age de forma conservadora. Sua posição, portanto, pode ser julgada muito mais retrógrada do que a de literatos do início do século XX, como Lima Barreto, José Américo de Almeida, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e outros, pois trabalha com a questão gramatical sem a indicação do aspecto sociolinguístico da língua.

As palavras de alguns dos nomes supracitados fornecem a medida do entendimento dos mesmos sobre a composição linguística da literatura, deixando à vista o embate travado por estes literatos contra o tradicionalismo. Lima Barreto confessava: [...] eu tento também executar esse ideal [a língua brasileira] em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei [...] (BARRETO, 2010, p. 06); José Lins do Rego acreditava: "[é preciso] escrever uma língua que seja parte integrante do viver, e não somente uma imposição do mestre-escola (REGO, 2004, p. 331) e, comentando Gilberto Freyre, declarava:

> começou Gilberto a agitar nos seus artigos temas inteiramente novos para o Brasil, a falar de gente inteiramente desconhecida para nossos meios literários, [...], a escrever de um jeito que era novo sem ser "moderno", a dar à língua portuguesa uns acentos melódicos, a descobrir soluções poéticas para certo acentos ásperos da nossa língua. A prosa de Gilberto era por esse tempo uma coisa inteiramente original, sem que fosse bizarra ou exótica. (REGO, 1944, p. 11).

Já Graciliano Ramos, em carta a sua esposa Heloísa, assegurava ter concluído *São Bernardo*, porém, tendo sido escrita em português, a obra necessitava ser transposta para o brasileiro: "[...] um brasileiro muito diferente desse que aparece nos livros

da gente da cidade, um brasileiro matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu nem mesmo suspeitava que existisse" (RAMOS, 1994, p. 135).

Por seu lado, Américo de Almeida persegue o mesmo escopo dos contemporâneos. Em entrevista na qual analisa seu mais famoso romance, declara: "Introduzi a linguagem popular [...] escrever bem não é escrever difícil, porque o difícil é escrever com simplicidade" (ENTREVISTA, 1978, p. 05).

Examinando a linguagem de José Américo de Almeida, os estudiosos costumam trazer a lume a sentença presente em "Antes que me falem": "A língua brasileira tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir..." (ALMEIDA, 1978, p. 118). Na asseveração, não obstante pese a declaração da fala do povo como erro linguístico, somente quando lidas de modo superficial as palavras de Almeida parecem indicar preconceito ao coloquialismo. O apontamento de que "a plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir" se olhado em contraponto ao romance revela a investidura no afastamento de uma

> dualidade estilística predominante entre os regionalistas, que escreviam como homens cultos nos momentos de discurso indireto; e procuravam nos momentos de discurso direto reproduzir não apenas o vocábulo e a sintaxe, mas o próprio aspecto fônico da linguagem do homem rústico. Uma espécie de estilo esquizofrênico, puxando o texto para os dois lados e mostrando em grau máximo o distanciamento em que se situava o homem da cidade, como se ele estivesse querendo marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de posição que o separava do objeto exótico que é seu personagem. (CANDIDO, 1972, p. 807).

Segundo nosso entendimento, as palavras de Américo de Almeida, em "Antes que me falem", e toda a formatação linguística de *A bagaceira* apontam para um momento no qual a inteligência nacional, passados os momentos de oposição ferrenha ao erudito ou de recuperação irrestrita da fala regional, prefere "prevenir contra os usos e abusos" (ANDRADE, 1983a, p. 106) de um ou de outro lado. Novamente a rememoração de Mário de Andrade é esclarecedora, pois lembra como outros já estiveram preocupados com o assunto: "Estávamos caindo no excesso contrário, como muito bem observou um dos redatores de *Estética*, não me lembro se Sérgio Buarque de Holanda ou Prudente de Morais, neto. Estávamos criando o 'erro brasileiro'" (ANDRADE, 1983a, p. 106).

Não se trata de um retorno às musas clássicas, bem como não se apóia o recair a um "tratamento alienante das personagens" (CANDIDO, 1972, p. 808) expostas a

uma “notação fonética rigorosa” (CANDIDO, 1972, p. 808). As palavras de Almeida, como os ditos de Mário de Andrade, ecoam menos como conservadorismo e mais como defesa de equidade entre a norma padrão e o popular. Como o próprio autor de *A bagaceira* afiança: “[...] o Modernismo, na fase inicial, nos dava a impressão de combate puro e simples a tudo que fosse “passado” (ALMEIDA, 1966 apud INOJOSA, 1981, p. 47), e, por isso, completa o autor em outra entrevista: “Ao reagir, voltei à terra, explorei os preconceitos da palavra [...]” (ENTREVISTA, 1978, p. 05), “levei cerca de três anos [para escrever *A bagaceira*] aproveitando os intervalos de minha vida profissional, enquanto acompanhava o desenvolvimento do Modernismo brasileiro” (ALMEIDA, 1966 apud INOJOSA, 1981, p. 47).

Com efeito, o que se propõe a construir pela fala do narrador de Almeida é a diluição da fala do homem erudito dos romances tradicionais[94]. Em *A bagaceira*, ao contrário da narrativa de alguns realistas, o narrador não reserva a si a norma padrão da língua, não elege como saída para a representação do homem rústico “a atitude bombástica e grandiloquente” (ALMEIDA, 1999, p. 177) originária do predomínio quase absoluto da vertente erudita da língua. Ele compartilha com as personagens o uso popular do português, da mesma maneira que embute, na fala do outro, aspectos da linguagem convencional. Aqui, a citação de um dos trechos de “Festa da ressurreição”, dá bem a medida da mesclagem referida. O uso da colocação pronominal em ênclise, mais comumente usada na forma padrão da língua, aparece nas vozes sertanejas de Pirunga e Soledade, bem como na fala do narrador. De maneira semelhante, o narrador compartilha com as personagens expressões claramente populares (“o diabo que receba unhada”, “pôr peito a essa aventura”, etc.):

> - Conhece o quê! Conhece nada! A bicha parece que nunca saiu da furna.
> - Pirunga, vamos pegá-la?
> - Olhe que, quando ela me avistou, levantou a mão, parecia que estava dando adeus; mas, o diabo que receba unhada!
> Soledade tanto fez que Pirunga resolveu pôr peito a essa aventura. Foram juntos. E, Dagoberto, que desaprovava tamanha temeridade foi junto, foi atrás ...
> A onça encolheu-se e ergueu a mão. Estava grande, carrancuda, barbada e com uma perfídia felina nos olhos de emboscada. (ALMEIDA, 1978, p. 216).

[94] Carlos Pacheco entende que o auge deste processo ocorreria em *Grande sertão veredas*, de Guimarães Rosa. De acordo com ele, Rosa consegue o “perfeito equilíbrio [...] entre os elementos da cultura rural e as formas literárias modernas e refinadas [...]” (PACHECO, 1992, p. 107, tradução nossa), na medida em que apresenta no narrador sertanejo Riobaldo um discurso elaborado e autoconsciente que lembra a escrita mais moderna.

Eis um tratamento distinto àquele reservado por Domingos Olímpio à composição de *Luzia-Homem*. Neste livro, apesar da tendência naturalista de recuperar o dialeto regional, incorporando-o à narrativa, o autor prefere a manutenção de uma linha mais conservadora da expressão, uma vez que o tom eloquente da linguagem padrão surge preservado tanto nos discursos diretos como indiretos. Sopesando a questão, José Maurício Gomes de Almeida toma por exemplo um trecho no qual o narrador coloca em análise os sentimentos de Luzia. No excerto, Gomes de Almeida verifica sagazmente a inexistência de "um registro linguístico compatível com a personagem – apresentada em profunda reflexão [...]". Para ele, "Nem mesmo quando a 'voz diabólica' vêm transcrita em discurso direto" é abandonado o "estilo retórico", deixando-se à mostra a ineficácia da obra "no plano estético e no plano psicológico" (ALMEIDA, 1999, p. 178). Vejamos o trecho referido:

> E Gabrina?... – Não iria esta ou outra igual ocupar, no coração vazio, o lugar que Luzia abandonara? Não procuraria ele, na triste conjunção do naufrágio das suas esperanças, um afeição que o consolasse, um refúgio carinhoso, embora impuro de lascívia, onde se abrigasse para espairecer, como quem se intoxica de bebidas capitosas para curar dissabores, ou se afoga na vasa infecta de um pântano? [...]
> Passava-lhe, então, pela mente alucinada, a torva ideia de vingar-se, rebaixando-se, de poluir-se, de atolar-se no charco da lascívia, saciando-se até à embriaguez, ao primeiro encontro, fora embora cúmplice do imundo crime, o mais hediondo dos homens. Crapiúna, outro qualquer, ainda mais vil e detestável, contanto que a sua depravação, com requintes de despejo, fizesse sofrer Alexandre, o desalmado, o frio homem, que não perguntara por ela, a Teresinha.
> E a voz diabólica, vibrando em místicas melodias, de um tom angélico, e dominando o tumulto da sua alma atribulada, repetia: "Por que te golpeias assim? por que te maceras nessa luta mortíficante e estéril, frágil criatura?...Vai; curva-te, como escrava, aos pés do ente adorado, beija-lhe as mãos, unge-as com o bálsamo do teu pranto, porque o amas... (OLIMPIO, 1978, p. 88-89).

A escolha de Domingos Olímpio possui similaridades com a opção estilística de Franklin Távora, afastando-se de *A bagaceira*. Mergulhados em uma clima patriótico, embora conflituoso, estes autores trazem à superfície contradições em torno da recuperação e da abordagem do folclore e da língua como símbolos da nacionalidade.

No pensamento de Távora e de Olímpio, a região, compreendida como representação máxima do caráter brasileiro, seria caracterizada por peculiaridades, cujo destaque era obrigação dos intelectuais. Neste sentido, conduzidos pela crença na observação científica da natureza e dos costumes populares, os literatos deveriam manter a representação fidedigna dos cenários naturais, das personagens regionais e da língua, mantendo, ainda,

contato atencioso com estudos etnográficos e linguísticos. Esta questão, um dos motes fundadores das críticas de Távora em relação aos romances de José de Alencar, coloca em pauta a recusa naturalista do talento inventivo e acentua a posição de observador que deveria ser ocupada pelo escritor. O autor de *O Cabeleira* acusa Alencar de utilizar expressões e vocábulos linguísticos sem atenção às pesquisas sobre o assunto e/ou à realidade dos grupos étnicos representados. De acordo com Távora, colocando-se como observador e estudioso da realidade, o escritor estaria menos condicionado a atentados contra a moral e a naturalidade do quadro social a ser retratado. É interessante, entretanto, que apesar desta pregação, os textos críticos de Távora, a exemplo de seus romances, como acontece com *Luzia-Homem,* de Domingos Olímpio, não rompam com o império da linguagem erudita.

Não obstante acreditem em um conceito de mimeses, aos moldes de Taine, talhado pela imitação objetiva da realidade, pautado na concepção do romance como representação de caracteres com exatidão, ações, frases reais, capaz de dar-nos uma figura precisa e fidedigna em seu máximo, quando comparada à realidade, Franklin Távora e Olímpio acatam o princípio de que a arte, sendo imitação do belo, não poderia admitir a presença de distorções a este caráter. Diz o autor de *O Cabeleira*: “Segundo penso, [...], e me parece recomendar a estética, o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza” (TÁVORA, 1872a, p. 215).

Assim, a atenção ao belo faz os autores em pauta caminharem em direção a um romance no qual a linguagem popular não interfere diretamente na linguagem padrão do narrador e nos diálogos das personagens. Com exceção de *Um casamento de arrabalde,* todos os outros romances de Távora apresentam um predomínio quase absoluto da expressão escrita padrão. Ainda que não vejamos nele um eruditismo marcado pelo preciosismo, é fácil notar que os termos regionais são raros e seu uso destacado no próprio texto, enquanto a sintaxe é decladamente adequada aos padrões escritos da língua.

Em *O Cabeleira,* a cena em que o narrador descreve a obtenção, por José, de um pequeno coelho de estimação demonstra nossa afirmativa. No trecho escolhido, o cuidado com a escrita parece evidente. Já nas primeiras linhas, além da cuidadosa escolha vocabular, a inversão dos adjetivos, caracterizadores dos substantivos “pelo” e “malhas”, evidenciam a voz do narrador calcada em uma linguagem normativa. Apesar do tom sentimental da ocasião, em nenhum momento o narrador desliza para uma formatação mais coloquial, posição também adotada na composição das alocuções em discurso direto. Durante as expressões do filho e da mãe, a colocação pronominal sempre em ênclise, o uso de expressões como “não o levarei”, “criá-lo”, “dê-me” confirmam o predomínio da linguagem

padrão. A situação informal em que estavam colocadas, a tenra idade de José[95], as emoções conturbadas que dominavam a todos naquele instante deveriam colaborar para uma linguagem mais coloquial das personagens, mas, opostamente, o que vemos é um tratamento rigoroso da língua. Marca-se, então, a incongruência estilística da obra, ou seja, sua incapacidade de retratar a humanidade das personagens e, por consequência, a realidade a qual se propôs reproduzir:

> Era uma lindeza o animal. Gordo, coberto de macio pelo em que se divisavam ligeiras malhas tão alvas como o algodão que pendia dos capulhos estalados acima de sua masmorra, o filho do campo despertava, pela beleza das formas, e pela harmonia dos contornos, todos os sentimentos benévolos de que é capaz o humano coração. Os olhos reluziam como dois coquinhos polidos [...]
> Quando José, irresistivelmente cativo da formosura da inocente criaturinha, estava ainda admirando os seus encantos, um movimento violento arrancou-lhe das mãos.
> - Meu coelho! - gritou o menino sentindo de lhe terem arrebatado a precisa presa.
> - Ah, supunhas que havias de pôr-me terras nos olhos, José? Não, este lindo animal não morrerá.
> - Sim, sim, mamãe; eu não o levarei a papai para o matar como ele disse; não quero que o meu coelho morra. Ele é tão bonitinho, que faz gosto. Quero criá-lo para mim, para mim só, já, ouviu, mamãe? [...]
> - Dê- me o meu bichinho, mamãe – pediu José quase chorando.
> - Ele é teu, José, e ninguém, ainda que seja teu pai, te privara dele. [...]. (TÁVORA, 2003, p. 55-56).

No tocante à colocação pronominal em ênclise é preciso alertar para as particularidades de sua aparição em *A bagaceira*. Em vários momentos, o uso mais comumente erudito da colocação pronominal em ênclise aparece no romance de Almeida, sendo sempre compartilhado pelo discurso do narrador e pelo das personagens. Dentro desta perspectiva, é possível encontrar Valentim a afirmar: "[...] soltei-lhe um pontapé [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 146), enquanto o narrador, no mesmo modelo de uso pronominal, assegura: "[...] o vento desfolhava-lhes a cabeça" (ALMEIDA, 1978, p. 165). A utilização referida impede-nos que interpretemos o texto almeidiano de maneira equivalente a Távora e a Domingos Olímpio. O fato de em *A bagaceira* os pronomes em ênclise conviverem com o uso em próclise, o fato destes mesmos pronomes não fazerem parte de um contexto no qual a sintaxe e os termos regionais são raros e destacados no próprio texto calca a diferença interpretativa. A narrativa paraibana possui um vasto vocabulário regional, cuja aparição acontece tanto na voz do narrador, como na voz das personagens, sem nenhum destaque e,

[95] Naquele instante do enredo, José possuía sete anos de idade.

muitas vezes, no mesmo contexto do uso pronominal em ênclise. Desta feita, se podemos ver na fala de uma brejeira: "- [...] me largue de mão!..." (ALMEIDA, 1978, p. 149), podemos notar na fala do narrador "De veneta, correu até a coivara e trouxe um facho na mão como para alumiar. E chegou-o ao colmo velho" (ALMEIDA, 1978, p. 153).

Sobre o assunto, havemos de destacar a similaridade da utilização pronominal de Américo de Almeida com autores como Lins do Rego e Graciliano Ramos. Apesar de nos depararmos com um menor número de apresentações em ênclise, dado representativo do passo à frente efetuado pelos romances posteriores à narrativa fundadora da geração de trinta, nas obras de Ramos e Rego a colocação pronominal em ênclise aparece nos mesmos contextos destacados em *A bagaceira*, a saber, em meio às colocações regionais, ao lado de usos em próclise e igualmente na voz do narrador e das personagens. Em *Fogo morto*, por exemplo, o narrador expressa: "O mestre alarmou-se com o pensar naquilo. O negro beberia uma cachaça e daria com a língua nos dentes" (REGO, 1996, p. 92), enquanto Vitorino explica para o compadre: "O desgraçado do barbeiro da Lapa tosquiou-me a cabeleira, o jeito que tive foi de raspar tudo. Raul passou-me a navalha na cabeça. Me disseram que era moda no Recife [...]" (REGO, 1996, p. 92). Já em *Vidas secas*, o narrador pontua: "Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo" (RAMOS, 1999, p. 09). E, em outra ocasião, nas raras em que as personagens falam, sinhá afirma: "- E capaz de Fabiano ter-se esquecido da vaca laranja" (RAMOS, 1999, p. 42).

Devemos considerar também a longa trajetória das discussões sobre o emprego pronominal em nossa literatura. Em seu anseio de uma língua nacional, Alencar já discutira a matéria e concluía ser a regra básica para colocação pronominal (e também para a ordem entre as partes da oração) "a clareza e a elegância, a eufonia e a fidelidade na reprodução do pensamento" (ALENCAR, 1958, p. 317)[96]. Assim, já na produção romântica o uso mais coloquial do pronome ganhava seus adeptos. Cândido Jucá Filho (1966), Gladstone Chaves de Mello (1972), Evanildo Bechara (1978), dentre outros, são contundentes em asseverar um processo crescente, entre as produções do autor de *Iracema*, da utilização mais coloquial dos pronomes, apesar de ainda vermos uma dominante presença do uso em ênclise.

[96] Silvio Romero declara sobre o papel de José de Alencar na renovação da literatura brasileira: "Suponho que o maior mérito de Alencar é haver sempre sido inimigo declarado do lusismo em nossa literatura. [...] Antes dele nossos romances eram quase ilegíveis" (ROMERO, 1977, p. 104). De acordo com Romero, Alencar busca a renovação da linguagem romanesca por sua temática, pela seleção que realiza do vocabulário e pela apresentação de uma sintaxe mais brasileira.

Se pensarmos em relação aos tempos posteriores, sem com isto recair em uma depreciação anacrônica dos feitos alencarianos, verificaremos que o uso pronominal de José de Alencar era de uma ousadia bem menor se comparada ao trabalho realizado no século XX e, ao que nos parece, bem aquém das pregações do próprio romântico, porém já era o início de uma longa caminhada a ser executada por nossa literatura: “Assim completou-se o painel de família” (ALENCAR, 1973a, p. 222); “- Bravo! Já estou-lhe querendo bem sem o conhecer.” (ALENCAR, 1973a, p. 191)

Aqui estão as palavras de Alencar a propósito do tema:

> É também matéria de escândalo a colocação dos pronomes pessoais que servem de complemento ao verbo, me, te, lhe e se. Entendem que nós os brasileiros afrancesamos o discurso, fazendo em geral preceder o pronome, quando em português de bom cunho a regra é pospor o pronome.
> Tal regra não passa de arbítrio que sem fundamento algum se arrogam certos gramáticos. Pelo mecanismo primitivo da língua, como pela melhor lição dos bons escritores, a regra a respeito da colocação do pronome e de todas as partes da oração é a clareza e elegância, eufonia e fidelidade na reprodução do pensamento. (ALENCAR, 1958, p. 316-317).

Mário de Andrade também participou dos debates em torno da colocação pronominal e, compreendendo que o linguajar do povo estava em conformidade com a psicologia do homem brasileiro[97], defendeu para a língua escrita a maior presença da anteposição do pronome. Segundo ele, esta seria a utilização mais coerente ao ritmo mormente faceiro e dançante da população nacional. Basta um pequeno vislumbrar de *Macunaíma* para vermos como o autor praticou suas pregações e verificarmos como ironizou a utilização pronominal aos moldes eruditos em “Carta pras Icamiabas”. Na missiva, a flexão verbal, o emprego dos pronomes e o vocabulário utilizado contribuem para um ranço “respeitoso”, normativo, que se contrapõe inteiramente ao caráter paródico da carta, este clarificado desde a linguagem empolada aplicada pelo herói iletrado, passando pelos equívocos grosseiros como “testículos da bíblia” (ANDRADE, 2004, p. 80) e culminando na convivência com os termos típicos da linguagem oral andradiana: “quasi” (ANDRADE, 2004, p. 71), “si” (ANDRADE, 2004, p. 80), entre outros.

Seguindo a análise, vale lembrar que Mário de Andrade dedicou-se a uma gramática brasileira, cuja finalização e a publicação nunca chegaram a ocorrer. Nos seus manuscritos e anotações, de acordo com Sandra Alves da Silva (2007), especialmente no

[97] Salientam o aspecto psicológico do linguajar de Mário de Andrade, Marta Morais da Costa (1982) e João Roberto Gomes Faria (1982).

capítulo XXI, ele reafirma sua crença psicológica da questão, citando em seguida exemplos retirados de Gregório de Matos, José de Alencar, Gonçalves Dias e Oswald de Andrade para comprovar o privilégio dado pelo brasileiro à utilização menos formal dos pronomes.

Ideologicamente, o processo de aproximação linguística presente nos romances de 1930 aponta para as transformações que vinham se processando sobre o papel do intelectual na sociedade brasileira. Sempre tido como porta-voz das angústias e desejos do homem rústico, durante a fase principiada em 1917 e ainda em vigor na década de trinta, o intelectual não renunciaria a esta posição. Todavia, como um passo adiante, tomaria como regra o que no Realismo várias vezes fora exceção, isto é, a colocação de si mesmo em igual patamar humano do outro.

Em se tratando de Franklin Távora, alguns passos ainda teriam de ser dados a fim de que alcançássemos a posição ideológica supramencionada. Sem recair em um aspecto "teratológico" (CANDIDO, 1972, p. 808) do discurso, Távora não alcança uma produção na qual se coadunam os dados coloquiais e formais ora na fala do narrador, ora na expressão das figuras ficcionais, não alcançando, portanto, a nivelação entre o homem da elite e o rústico. Em *O Cabeleira*, a tal ponto as restrições ao coloquialismo são presentes que, como já rapidamente aludimos, há o destaque de suas aparições, no próprio corpo do texto. A expressão "seu", por exemplo, comumente usada no Brasil em lugar de "senhor", aparece grifada mesmo na fala de um "crioulo alto, magro, de boa cara" (TÁVORA, 2003, p. 48), o qual, pelo que se depreende do texto, não seria portador de maiores conhecimentos da normativa da língua e, desta feita, certamente faria uso cotidiano da expressão: "- Ainda está dormindo, *seu* Timóteo? [...]. Olhe *seu* Timóteo; ouça-me cá. Eu sei que em casa está o Cabeleira com o pai e o Teodósio; e por isso corri a avisá-los. Uma tropa vem já do Recife para prendê-los. Diga a eles que se metam na capoeira enquanto é tempo" (TÁVORA, 2003, p. 48).

O acolhimento ofertado ao coloquialismo por Távora condiz com seus confessos preceitos sobre as relações entre a língua e a literatura. Admirador do purismo linguístico reclamado por Pinheiro Chagas[98] às nossas letras, ele se coloca em confronto com as reivindicações de José Alencar, opõe-se à solicitação alencariana de que os escritores não

[98] Pinheiro Chagas foi um dos críticos portugueses mais rebatidos pelos folcloristas, inclusive do século XIX. O crítico entendia que a literatura brasileira não deveria se afastar da linguagem de Portugal, tendo em vista que, distanciando-se do clássico, ela perderia qualidade.

medissem esforços na instauração da língua brasileira[99]. Modelos contundentes de sua censura sobre o assunto são os comentários fortes e irônicos tecidos sobre o prefácio "Benção paterna", de José de Alencar. No texto que constrói para rebater a possibilidade de existência de uma literatura escrita em língua brasileira, Franklin Távora compreende que a criação de uma língua nacional negaria toda a história de nosso país, obrigando-nos a um total e impossível recomeço, o qual acarretaria uma produção sem beleza, que, sendo imposta, seria extinguida rapidamente, a exemplo do que por suas previsões aconteceria com a literatura alencariana:

> Basta ler o prólogo para ter ideia do quanto aquele ilustre engenho cada dia mais se abisma numas teorias paradoxais, que o menos a que vão ter é ao ridículo; e que a prevalecerem, nos dariam dentro em breve uma literatura, que tão depressa poderia ser adotada, quão depressa desaparecer, isto é – uma literatura por *decreto*. Nós, os que trabalhamos pela restauração dos ilustres foros conspurcados da língua e do belo, somos considerados nesse prólogo meros *recolonizadores*; e os que pretendem *criar* a seu talento e arbítrio, não poderão ser com razão chamados meros *plantadores*? Mas o que entendem esses que tais? Uma literatura planta-se, ou nasce por si no país como as campânulas no bosque? (TÁVORA, 1872b, [n.p.]).

Por certo, as campanhas de Távora não obtiveram muitos adeptos, tendo Alencar alcançado uma larga vantagem em relação ao adversário. Até mesmo Machado de Assis se rendeu aos apontamentos do romântico. Em "Instinto de nacionalidade", Assis afiança que a relação entre a expressão normativa e popular deveria aparecer na literatura sem "abusos" (ASSIS, 1997a, p. 28), localizando, agora em "A nova geração", um exemplo do bom tratamento das duas vertentes linguísticas nos romances de José de Alencar. De acordo com ele, nas mãos do escritor, "a língua, já numerosa, fez-se rica pelo tempo adiante. Censurado por deturpá-la, é certo que a estudava nos grandes mestres; mas persistiu em algumas formas e construções, a título de nacionalidade" (ASSIS, 1997a, p. 168).

Sobre o debate travado por Alencar e seus adeptos em relação à língua torna-se interessante a observação dos argumentos utilizados. A linguagem alencariana foi alvo de críticas variadas, cuja acusação primeira era de incorreção da língua empregada. Ele era julgado, como o mesmo declarara, "escritor incorreto e descuidado" (ALENCAR, 1958, p. 312). Em favor do romântico, surgiram argumentos que destacaram o quanto a expressão de Alencar não se traduzia em falta de correção ou, ainda, em mania de nossos escritores de "tornar o 'brasileiro' uma língua diferente do velho português" (ALENCAR, 1958, p. 314).

[99] Sobre este aspecto percebe-se na literatura brasileira um certo "didatismo" que se mantém, desde o Romantismo até a contemporaneidade. O afã de construir uma imagem da realidade brasileira comunga-se com pregações em torno da escrita literária, de uma língua nacional.

Os defensores de Alencar consideraram que o autor adequava a expressão à realidade brasileira, detectaram a origem das alterações em um processo histórico de formação diferenciado da metrópole, afirmaram as condições climáticas, a contribuição dos primitivos habitantes e a influência de residentes estrangeiros como fatores desencadeantes de uma língua nacional de características diversas ao português de Portugal.

Com esta acepção, pode-se ver como seus argumentos estão preocupados com a defesa de uma língua nacional que, vista pelas colocações dos autores, não apresenta diferenças internas. Destacando-se os méritos naturais do País, méritos estes que, no Romantismo, eram cunhados por uma natureza exuberante, mítica e incomparável, a linguagem nacional, no século XIX, acaba definida como reflexo uno destes elementos, como antevemos nas citações:

> Poeta primitivo, canta na mesma linguagem da natureza, ignorante do que se passa nela, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma. (ALENCAR, 1992 , p. 120).
> O mancebo, habituado a essa linguagem mística, não mostrava a menor estranheza. (ALENCAR, 1973a, p. 167).
> Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala ao seu gado, com essa outra linguagem do coração, que enternece os animais e os cativa. Arrebatado pela inspiração, o bardo sertanejo fere as cordas mais afetuosas de sua alma, e vai soltando às auras da tarde em estrofes ignotas o seu hino agreste. (ALENCAR, 1973a, p. 228).

Em *A literatura e a formação do homem,* Antonio Candido localiza o início das preocupações com as diferenças internas do país e, portanto, da língua, a partir do Realismo-Naturalismo. De acordo com ele, quando o regionalismo começa a florescer, entre seu caráter documentário e idealizador, “o tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais” (CANDIDO, 1972, p. 807). Realmente, é a partir deste momento que a literatura passa a se confrontar com a representação da linguagem regional e, por esta vias, ora recai na representação em um “estilo esquizofrênico [...] mostrando em grau máximo o distanciamento em que se situava o homem da cidade [...]” (CANDIDO, 1972, p. 807) em comparação com seu personagem interiorano; ora apresenta os primeiros passos para uma aceitação desta variante. Távora e Olímpio, embora ainda sejam maiormente adeptos da normativa da língua, ao introduzirem os vocábulos orais e regionais, mesmos sob as ressalvas de seus grifos, fazem parte deste processo de anuência, cujo ápice ocorrerá a partir de *A bagaceira*, quando o

convívio harmônico entre as elocuções orais, regionais e padronizadas ofertarão uma "liberdade de narração e linguagem antes desconhecida" (CANDIDO, 2003, p. 87).

A partir de *A bagaceira*, não obstante perdure a alegação de que precisávamos recuperar nossas tradições em detrimento da importação estrangeira, as narrativas trazem à baila a existência de diferentes, e mutuamente influentes, expressões da língua nacional, as quais por sua vez representam a convivência de diferentes estratos sociais de diferentes culturas em uma região e no Brasil. A linguagem tomada por outro foco possibilita que o romance ganhe um outro tom político, pois se este se revelava, nos primeiros tempos, pela intenção de independência da colônia passa a ser configurado, na década de 1930, pelo afã de uma sociedade brasileira igualitária, a começar pelo respeito às diferentes expressões linguísticas.

Marcos Bagno, em *A norma oculta*, sustenta o pressuposto de que o preconceito linguístico é, acima de tudo, um preconceito social, e, portanto, uma sociedade igualitária implica no respeito às díspares expressões:

> [...] *o preconceito linguístico não existe*. O que existe de fato, é um profundo e entranhado preconceito social. Se discriminar alguém por ser negro, índio, pobre, nordestino, mulher, deficiente físico, homossexual etc. já começa a ser considerado "publicamente inaceitável" [...] e "politicamente incorreto [...] fazer essa mesma discriminação com base no modo de falar da pessoa é algo que passa com muita naturalidade [...]. (BAGNO, 2003, p. 16, grifo do autor).

Desta maneira, em *A bagaceira*, ao destruir um dos meios coercitivos mais eficientes da sociedade, a ausência de "transcrição brusca e artificial" (ATHAYDE, T., 1978, p. 42), o "tratamento mais coerente da linguagem coloquial" (BOSI, 2002a, p. 395) passa a constituir um recurso de liberação das amarras de "artificialidade na língua e alienação no plano do conhecimento do país" (CANDIDO, 1972, p. 807), mas, para além disso, significa a afirmação da necessidade de mudança da estrutura socioeconômica do Nordeste brasileiro. Não mais se tratava da formação de um estado-nação independente, era necessária a transformação de um país.

Novamente sobre a presença de expressões regionais na colocações de personagens e do narrador, parece interessante verificarmos que, em *A bagaceira*, nos casos isolados nos quais a fala da personagem parece estereotipar-se e distanciar-se do estilo do narrador, este procedimento não sugestiona o distanciamento social entre os envolvidos. Em verdade, a análise destes instantes demonstra o quanto a modulação da voz da personagem se

entrelaça a sua condição psicológica durante determinados instantes do enredo, algo distinto ao ocorrido em Távora e Olímpio. É o caso da fala de Latomia que, amedrontado pelo feitor, vê suas palavras "cortadas" ("matinho" transforma-se em "matim"), diferentemente do que lhe ocorria em momentos de tranquilidade:

> Broca advertiu a Latomia:
> - Você deixou mato na praça!
> E o mulato:
> - É um matim – comendo, assim, pelo menos uma sílaba. (ALMEIDA, 1978, p. 131).
>
> -Não tenho de trabalhar pra macho. Quem quiser que se aguente. (ALMEIDA, 1978, p. 132).

Outra ocorrência se dá com a mesma personagem. Ao alardear violentamente sua coragem para os companheiros, ela recorre à "nosologia popular" (ALMEIDA, 1978, p. 160) e às palavras próprias do vocabulário regional. Recursos, de acordo com o narrador, capazes de "requintar o insulto" (ALMEIDA, 1978, p. 160). O exemplo abaixo ilustra bem a situação. Rico de vocabulário regional, o trecho apresenta tanto palavras comuns ao povo nordestino do século XIX ("entesou", "chumbergada", "celé", "quiri", "apragatou-se" etc.), como provérbios populares ("tinha nó pelas costas", "cheio de noves fora", "pancada de morte e paixão") e uma palavra recortada ("canso"), além de outros recursos, como a onomatopéia "lepo", capazes de confirmar o ânimo exaltado da personagem naquele instante:

> Latomia, sempre brigão , alardeava:
> - Eu estava canso de avisar. Mas o freguês tinha nó pelas costas, era cheio de noves-fora. Aí, dei de garra do quiri. O bruto entesou. Aguentou a primeira pilorada – lepo! – no alto da sinagoga. Arrochei-lhe outra chumbergada. Aí, ele negou o corpo, apragatou-se, ficou uma moqueca. E veio feito em riba de mim. Arta, danado! Caiu ciscando, ficou celé!... Foi pancada de morte e paixão. Vá comer terra! ... Fugiu na sombra e levou um tempão amocambado. (ALMEIDA, 1978, p. 160).

Passagem semelhante se dá com João Troçulho. Em resposta debochada à vanglória de Latomia, o brejeiro faz uso de palavras de cunho regional ("lamproa", "pomboca", 'lambança", "potruco de faca", etc.) e de ditos populares ("dava um caldo"), os quais unidos, como acontecera na fala de Latomia, incutem uma significação quase inalcançável ao leitor. Na citação a seguir, a exaltação psicológica do falante é evidente, contudo há de se destacar a construção da frase "Eu quando bato mão de meu potruco de

faca...". Nela, a elipse do artigo "a" ("bato [a] mão"), o uso da preposição "de", antecedendo o pronome possessivo "meu", e o uso de reticências conjuntamente revelam o ápice da exaltação do falante, novamente confirmando o quanto não se trata de um tratamento alienante e estereotipado da língua popular:

> - Deixe de lamproa, pomboca! Eu não como lambança. Você só é homem pra matar ... o bicho.
> E bravateava:
> - Sendo comigo, dava uma facada remexida no vão. Eu quando bato mão de meu potruco de faca ... Na minha unha não dava um caldo. (ALMEIDA, 1978, p. 160).

Todo cuidado e respeito ao popular é explicável pelo ambiente do início de século. As décadas de vinte e trinta são tempos áureos do debate de nossa dependência cultural e de nossa estratificação social. Resultantes do clima de excitação revolucionária que assolava diversos países, a partir da ascensão comunista de 1917 e, no caso nordestino, oriundos, também, do estrondoso descontentamento daquela região para com sua situação de subalternidade econômica frente ao sul brasileiro, os temas socioeconômicos funcionarão como motes para o desenvolvimento de romances e, cada vez mais, irão impor o respeito à cultura popular. Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, só para citar alguns nordestinos, são exemplos de artistas que, como José Américo de Almeida, partem da crítica à realidade para a construção de suas obras e usam de todo o aparato da cultura popular, desde sua língua até suas crenças e costumes.

Outra vez o procedimento não é novo, mas a perspectiva que lhe é aplicada modifica sua condição. Descrevendo as relações da intelectualidade brasileira com a cultura popular, Renato Ortiz (1992) salienta o tratamento pouco satisfatório da primeira em relação à segunda. De acordo com o autor, durante séculos (e em algumas abordagens atuais), a cultura popular esteve ligada ao nacionalismo por sua consideração como depositária das reais tradições de nosso país. Em verdade, segundo o autor, desde o Romantismo a cultura popular não fora vista por características próprias, ela sempre servira como argumento a uma elite, cuja preocupação ora se colocava no domínio estrangeiro sobre o País, ora sobre a elevação da importância do Sul em relação ao Norte brasileiro.

Em nossa opinião, o autor possui razão quando comenta o tipo de tratamento dispensado às culturas populares. Não é possível negar que a intelectualidade nacional, por diversas vezes, viu com distanciamento as crenças e costumes de certos grupos, intentando colocá-los como objeto de culto nacional. Há de se considerar, contudo, que a

generalização destas abordagens para todo e qualquer uso que os intelectuais tenham feito da referida cultura parece inviável. Certamente, os primeiros cronistas mantiveram uma visão preconceituosa dos primeiros habitantes e com isto cunharam textos marcados pelo exotismo; seguramente o Romantismo, com o afã de fundar uma cultura denominada nacional, idealizou a cultura popular; decididamente os folcloristas, inspirados no positivismo, continuaram o trabalho antiquarista dos românticos, agora, condenando os predecessores pelo que consideravam idealização exacerbada do objeto e constatando na cultura popular os motivos do atraso brasileiro, contudo não se pode negar que o romance de trinta ultrapassa a intenção de "uma elite que busca reequilibrar seu capital simbólico através da revalorização do nacional" (ORTIZ, 1992, p. 68).

O reequilíbrio, entendido por Ortiz como o elemento propulsor do resgate da cultura popular nordestina, a partir de Freyre, exigiria uma abordagem idealizada das crenças e costumes daquela região, algo inexistente em *A bagaceira* e seus seguidores. A cultura brejeira, bem como a cultura sertaneja, seja no romance de Almeida, nos romances de Lins do Rego ou de Graciliano Ramos, para ficarmos nos mais conhecidos, são irrisórias quando contrapostas aos sofrimentos sociais das personagens. A força sertaneja de Valentim, de Pirunga, de Soledade, de Fabiano não são suficientes ora para superarem a seca da terra natal, ora para suplantarem as mazelas socioeconômicas em seus locais de estadia. Tanto o idealismo de Vitorino como a sabedoria tradicional do seleiro José Amaro são incapazes de ajudá-los. Destarte, parece óbvio que a proximidade linguística praticada pelas narrativas da década de 1930 mostram um passo em prol da ruptura de visões preconceituosas sobre a cultura popular e, mesmo que o intelectual ainda se veja como porta voz dos oprimidos, já está longe da visão elitista.

A elevação da cultura regional com marcas separatistas, após seu auge no Naturalismo de Távora, começa a se diluir completamente a partir do Pré-Modernismo, embora as narrativas da época, várias vezes, ainda recaíam em julgamentos preconceituosos, a exemplo das conclusões de Euclides da Cunha e Lobato sobre nosso caboclo: homem atravessado pelo fatalismo e pela preguiça. Wilson Martins (1978), Cassiano Nunes Botica (1998) e Vasda Landers (1988), por exemplo, afiançam a utilização da oralidade, dos brasileirismos, dos coloquialismos e dos neologismos como algumas das características capazes de colocar Monteiro Lobato como percurssor do nacionalismo modernista. Observemos o seguinte trecho de *Urupês*:

> Há mil razões para isso; porque não é sua a terra; porque se a "tocarem" não ficará nada que a outrem aproveite; porque para frutas há o mato; porque a "criação" come; porque...
> - "Mas, criatura, com um vedozinho por ali... A madeira está à mão, o cipó é tanto..."
> Jeca, interpelado, olha para o morro coberto de moirões, olha para o terreiro nu, coça a cabeça cuspilha.
> - "Não paga a pena."
> Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nesta palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive. (LOBATO, 1997, p. 169).

Sobressai-se na leitura do excerto acima a naturalidade com a qual Lobato trabalha com a linguagem oral, dando um passo à frente ao eruditismo de Távora e Olímpio. De maneira alguma, *Urupês* se destaca pelo preciosismo vocabular ou pela tentativa de se manter uma sintaxe lusitana. Apresenta-se, tanto no discurso do narrador, como no discurso da personagem uma exposição clara aos falantes do português brasileiro. Entretanto, é preciso perceber que alguns vocábulos aparecem destacados na fala do narrador. As palavras "tocarem" e "criação", entre aspas, denunciam que o narrador de Lobato ainda não inclui, como um discurso seu, termos cujas significações, no contexto referido, encontram-se ligadas ao cotidiano. Assim, "tocarem", como sinônimo de "trabalho na terra", e "criação", lida como "animais", surgem com aspas quando presentes no discurso do homem que narra a história e é diferente do falante representado.

Trata-se de atitude desaparecida a partir de *A bagaceira*, seja porque os ideais de igualdade social estão acesos ou porque os romances de trinta nascem de homens que, mesmo como parte de uma camada privilegiada da sociedade nordestina, conhecem o interior da cultura a qual versam. Este conhecer pelo interior faz José Américo de Almeida revelar com enorme sentimento positivo o processo de composição de *A bagaceira*. Apesar de proferidas durante a cerimônia de posse na ABL, as palavras a seguir parecem revelar a íntima ligação do autor com a região nordestina, revelando, também o quanto a geração de trinta se via na obrigação de representar os anseios dos oprimidos[100]: "E de repente essa paixão se converteu em piedade. É, sem querer, uma denúncia e um grito de reforma agrária" (ALMEIDA, 1967, p. 239).

Dilma Castelo Branco Diniz constrói uma explicação interessante sobre o aproveitamento da linguagem oral nos romances de Lobato. A autora considera que, tendo utilizado um narrador tradicional, na acepção dada ao termo por Walter Benjamin, os

[100] Eis, novamente, como Américo de Almeida, a exemplo de seus sucessores, continua a entender o intelectual como verdadeiro defensor das pessoas socialmente subalternas, incapazes de reclamar, por si mesmas, seus direitos.

narradores lobatianos lançam mão da língua falada com finalidades pedagógicas e, por vezes, moralizantes. Diz ela:

> Ao empregar, em diversos contos, um narrador com as características salientadas por Benjamin, Monteiro Lobato consegue fazer um apelo à nação, no sentido de despertá-la para a própria realidade, para as condições sociais, econômicas, tecnológicas e políticas terrivelmente primitivas de grande parte de seu território, realidade que a oligarquia não queria enxergar. [...]
> Ao procurar aproximar-se da língua falada, em seus textos, Lobato acaba atingindo um público maior, porque o estilo também determina, de certa forma, o público leitor. Talvez tenha sido por isso que José Guilherme Merquior afirmou que Lobato era um "publicista", explicando que o "publicista" é o "escritor político", mas também aquele que escreve para o público. E é nesse último sentido que o autor de *Urupês* se sobressai. (DINIZ, 2010, p. 03).

Apesar de não compartilharmos com a autora a visão de ser o narrador lobatiano um típico contador de histórias, nos moldes de Walter Benjamin[101], temos de considerar a viabilidade de sua interpretação sobre Monteiro Lobato. Nicolau Sevcenko localiza no Pré-Modernismo o surgimento de uma literatura mais militante, uma produção engajada em problemas políticos e sociais brasileiros, uma literatura dedicada a propor alternativas para o futuro do país e, neste contexto, podemos pensar que o maior alcance de público seria um reforço ao ideal dos escritores. Para o historiador, os intelectuais daquele período "'postavam-se como os representantes dos novos ideais de acordo com o espírito da época', a indicar o único caminho seguro para a sobrevivência e o futuro do país. Seu orgulho, o do papel que se arrogavam, beirava a soberba quando advertiam a nação vacilante em seguir-lhe os passos" (SEVCENKO, 2003, p. 102).

Portanto, Lobato poderia acreditar na linguagem oral como meio de ampliação do público leitor e, por este prisma, a explicação da autora pode ser ampliada para as produções desde o Romantismo. A intenção de popularizar a literatura brasileira seja para o entretenimento, seja para a defesa de uma identidade nacional, para a argumentação em prol da necessidade do progresso tecnológico, para a luta por uma igualdade social ou, meramente, para a obtenção de lucros sempre foi, de uma maneira ou de outra, uma atitude presente, a qual, em cada período, gerou diferentes trabalhos com a estrutura linguística das produções.

Não se trata mais de constituir a história épica do Brasil, como no Romantismo, ou de documentar a fala de povos que viviam em espaços longínquos, como no

[101] A questão é abordada no presente trabalho.

Naturalismo. Em trinta, escrever para o grande público significava alcançar a massa para conscientizá-la da situação de submissão que vivia. Isto implicava falar a sua linguagem naturalmente, sem nenhuma estilização que a rebaixasse[102]. É por esta via, por exemplo, que Graciliano Ramos explica o processo de elaboração de *São Bernardo*, destacando como o reescreveu, buscando a naturalidade da expressão brasileira (RAMOS, 1994).

O uso vocabular realizado por *A bagaceira* é exemplar de todo este processo. Situando a ação do romance na Paraíba, José Américo de Almeida condicionou a linguagem da narrativa àquela região com traços peculiares que se avivam nos termos regionais, alguns de âmbito restrito, ou esmaecem nas simples tendências dialetais que caracterizam a língua nordestina. Nunca, porém, transformou este regionalismo em condimento exótico, com prejuízo do conteúdo universal da obra. Dentre os variados exemplos passíveis de serem encontrados poderíamos citar alguns: paleio (namoro); rabequista (enxerido); sambudo (barrigudo), além de outros que, mesmo restritos ao uso popular da região, se fazem postos na voz do narrador. Ao lado deles, estão vocábulos do português menos comum que, mais ou menos, se fixou naquela região: encalacrado (sacrificado); futricar (importunar), e palavras que chamam a atenção pelo sentido clássico que guardaram, quando o povo atribuiu-lhe nova acepção: upar (alçar o cavalo).

Escolhendo vocábulos da região, *A bagaceira* marca suas fortes ligações com o Nordeste e com suas tradições. Concomitantemente inserindo estes vocábulos nas vozes de Lúcio – o bacharel - e do narrador, o autor colabora com o princípio de unidade brasileira defendido pelos grandes modernistas, além é claro de dar desenvolvimento humano às personagens, engendrar aspectos de universalidade à sua criação e garantir meios para a ampliação de seus leitores.

Outro aspecto capaz, concomitantemente, de pontuar a importância de homens como Lobato e avultar a condição literária transgressora de *A bagaceira* está na constatação de que a partir do Pré-Modernismo o lusitanismo parece marchar para ser etapa vencida no discurso de nossos literatos. Se desde Alencar, como já demonstramos, as

---

[102] Sobre a naturalidade linguística perseguida, parece interessante mencionar que, a partir da terceira edição de *A bagaceira*, ainda em 1928, a obra ganha um glossário, o qual surge antecedido por uma justificativa de José Américo de Almeida. Na justificativa, o autor destaca que a composição do glossário se dera por exigência do editor, alertando para o quanto, segundo sua opinião, "o romance perder[ia] [...] seu valor que era não ser entendido em grande parte" (ALMEIDA, J., 1928, p. 291). Das palavras do escritor pode-se concluir sua íntima ligação com a questão popular. "Não ser entendido" significava fazer largo uso da linguagem regional, desconhecida principalmente nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. A apresentação de Américo de Almeida desapareceria em algumas edições posteriores, porém deixaria transparecer a recusa do paraibano em submeter o vocabulário do povo a uma "tradução" para a língua erudita, dicionarizada. Explicar a língua popular significaria recair em "uma falsa admissão do homem rural ao universo dos valores éticos e estéticos" (CANDIDO, 1972, p. 808), ou seja, repetir-se o feito de regionalistas naturalistas.

tentativas de formação de uma língua nacional eram justificadas pela necessidade de termos na literatura e na escrita uma expressão mais adequada à fala do brasileiro, a partir do Pré-Modernismo e, com muito mais êxito, a partir do Modernismo, a intenção será a constituição de uma obra literária mais humana. Descontados o entusiasmo cientificista e o convívio com lutas antilusitanistas ainda existentes, os pré-modernistas caminhavam na direção mencionada. Edgard Cavalheiro percebe esta trajetória em *Urupês*:

> [..] Mas a prosa com que vestira *Urupês* não era tudo. Linguagem somente jamais construiu boa obra literária. Em *Urupês*, além dos vocábulos regionais, que tanto trabalho dariam a Cândido de Figueiredo, do boleio da frase, da precisão com que fixava um ambiente, havia algo ainda mais importante: o sentido humano, o largo sopro de vida com que o contista envolvia suas histórias. (CAVALHEIRO, 1962, p. 174-176).

Pode-se afirmar que os modernistas da década de vinte lançam sobre a questão cultural os pressupostos que constituirão o cerne para o entendimento do trabalho linguístico de *A bagaceira* e representarão a superação da tentativa documental da linguagem realista operada por homens como Coelho Neto: “Não vou? ocê sabi? pois mio. Dá cá mais uma derrubada a modi u friu, genti.” (COELHO NETO, 1903 apud CANDIDO, 1972, p. 807) e quase alcançadas por escritores como Monteiro Lobato.

Conquanto ausentes de ligações a grupos opositores aos portugueses, os modernistas, em meio à atmosfera nacionalista dos primeiros anos do século XX, lutam contra as formas tradicionais de expressão aos moldes puristas dos lusos. Sistematizar a fala brasileira, afirmando-a como língua independente, significava uma contribuição à política antilusitana de seu tempo, mas, acima de tudo, traduzia-se pela consideração de que se exprimir como brasileiro (especialmente após 1924) pressupunha um trabalho de naturalidade, no qual a experimentação linguística não se sobreporia às discussões temáticas da obra.

Em entrevista a Francisco de Assis Barbosa, no ano de 1944, Mário de Andrade, falando de seu engajamento linguístico, ressente-se, exatamente, de não ter na prática alcançado uma comunhão linguagem-temática. Para o escritor, o desejo de uma linguagem puramente brasileira o fez recair em um purismo às avessas, cujas consequências foram ora a falta de desenvolvimento temático, ora a ausência de inteligibilidade da escrita. Asseguradas as valiosas contribuições fornecidas por Mário de Andrade à literatura nacional, podemos perceber como o duro auto-julgamento andradiano compõe um elogio a *A bagaceira* pela execução de uma linguagem apartada de qualquer exotismo.

Mas, o experimentalismo da linguagem macunaímica pode ser explicado. Apesar de Andrade e Almeida compartilharem o objetivo de abrir espaço para a língua

nacional e, mais do que isto, para a expressão popular, Mário de Andrade e José Américo de Almeida não se utilizam dos mesmos instrumentos para desbravar este território. A biblioteca pessoal dos escritores, bem como suas anotações, registros pessoais, entrevistas e outros documentos comprovam que foi o paulistano quem se dedicou à construção do que poderíamos denominar uma "língua brasileira de tese". Inexistem, nos arquivos deixados pelo escritor de *A bagaceira*, documentos comprobatórios de alguma pesquisa realizada sobre a fala do povo brasileiro ou nordestino, enquanto Andrade deixou um vasto material capaz de demonstrar sua dedicação às pesquisas e leituras sobre o assunto[103], Almeida parece ter contado apenas com a vivência de homem nascido e crescido no interior brasileiro para confeccionar a linguagem popular de sua literatura.

Desta feita, a linguagem de Almeida traz à superfície os modos de expressão correntes nas diversas classes sociais do Nordeste brasileiro, enquanto Mário de Andrade, havendo estudado com profundidade os diversos falares do Brasil, constrói um texto marcado pelos diferentes tipos de expressão das diferentes regiões e classes sociais de nosso país. Coerente com a descentralização geográfica na qual insere seu herói, o autor de *Macunaíma* revelará um texto em que convivem registros de diversas regiões nacionais: "Misturo tudo nun saco,/mas gaúcho maranhense/Que para no Mato Grosso,/bate este angu de caroço/ ver sopa de caruru" (ANDRADE, 2010, p. 236). Ainda que ambas as obras apresentem a convivência entre a linguagem formal e informal, será em Mário de Andrade, que a diversidade da linguagem informal será levada ao extremo, de forma a tornar a obra, por vezes, ininteligível até aos brasileiros:

> Nem bem o mascate sovertera ente as sapupiras guarubas e parinaris do mato que já o micura quis necessidade outra feita. O herói arredondou o bolso aparando e a porcaria caiu toda ali. Então Macunaíma percebeu o logro e abriu numa gritaria desgraçada, caminho da pensão. (ANDRADE, 2004, p. 107).

A leitura de *Macunaíma*, em contraponto a *A bagaceira*, deixa perceptível como a ruptura inovadora de Mário de Andrade ocasiona no leitor uma estranheza cuja sensação é próxima àquela que sentimos ao ler o registro *ipsis literis* da fala do homem

[103] Neusa Quirino Simões, em *Mário de Andrade anotando "A bagaceira"*, salienta que as anotações de Andrade, nos dois exemplares que possuía da narrativa paraibana, "estão ligadas à pesquisa de termos regionais, de provérbios e ditos populares. As notas na primeira edição são simplesmente sinais (linhas sublinhadas, traços à margem e pequenas cruzes). Observando as notas nas margens do exemplar da terceira edição, encontramos três abreviaturas: 'dic', isto é, dicionário, referente à pesquisa sobre língua, destacando palavras e expressões; 'zoof' – (zoofonia) marcando as vozes dos animais, dentro das investigações de Mário sobre a música, e 'boi' testemunhando seu estudo sobre o papel do boi na cultura popular" (SIMÕES, 1979, p. 55).

interiorano. Andrade não recai no mesmo rebaixamento preconceituoso e de cunho exótico realizado por autores como Coelho Neto, pois em seu texto a fala do narrador, como vemos na citação acima, também está elaborada pela miscelânea linguística de toda narrativa. Entretanto, o experimentalismo de sua rapsódia, diferentemente do que ocorre em *A bagaceira*, mantém sua linguagem ligada aos primeiros anos do Modernismo brasileiro, momento no qual a proposta de uma expressão literária abusada tornava a língua objeto de experimentações (segundo os jovens escritores, explicável pela crescente industrialização de São Paulo) capazes de assustar seus leitores.

Maria Ignez Oliveira Guimarães, posto julgue os modernistas dos primeiros anos com uma dureza extrema, fornece bem a coloração do ambiente e da linguagem que estruturam *Macunaíma*:

> Com efeito, a provocadora proposta linguística de *Macunaíma*, em sua intencionalidade dessacralizadora da norma acadêmica, abre novos processos de significação, quer pela surpresa, ao nível léxical, da reiteração paradigmática de lexemas a romper a estrutura da relações sintagmáticas, ou pelo intencional alinhamento de vocábulos incompatíveis pela procedência ou pelo uso social num mesmo enunciado – uma colaboração ingênua e passional, nos arroubos de uma juventude contaminada pelo ardor e pela novidade de um momento estético iconoclasta, reprodução do que se passava nos polos culturais do novo mundo. (GUIMARÃES,1993, p. 89).

Pelo trabalho linguístico de *A bagaceira* notabiliza-se, concomitantemente, a rejeição de José Américo de Almeida ao Realismo-Naturalismo reinante em tempos anteriores e sua ultrapassagem em relação ao experimentalismo linguístico dos primeiros anos. Evidentemente, existe na obra a rejeição da captação da realidade exterior em sua totalidade, assumindo-se a fragmentação como forma de representação, mas não há nenhum encaminhamento extremo na opção. Ao definir, em seu prefácio de linguagem oswaldiana, o Naturalismo como “bisbilhotice de trapeiro”, ao afirmar: “ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não veem”, o autor paraibano coloca-se ao lado da luta modernista contra uma escritura desgastada pelo fotográfico, aceita que a linguagem não seja um mediador transparente e confia em um enredo simbólico para revelar a significação dos fatos, mas o faz sem nenhum exagero. Em seu entendimento, o Realismo-Naturalismo não podia representar uma realidade transmudada pelo despedaçamento da experiência, pelo descortinamento das sinuosidades da consciência, pela ruptura da ordem cronológica realizada pela memória. Por tudo, era imprescindível uma linguagem atenta para as ambiguidades, para a ressonância das palavras e com o poder de criar um mundo próprio. Trata-se ainda de uma tentativa de

representação do mundo exterior, mas sem a subordinação ao fotográfico e a outros tipos de discursos, como era composto o caráter ideológico do Realismo-Naturalismo.

Nesta conjuntura, surgem claras as distâncias entre *A bagaceira* e *Os sertões*. A despeito de não produzida durante o auge do Realismo-Naturalismo no Brasil, a obra de Euclides da Cunha traz em seu âmago uma linguagem trabalhada com os contornos daquela escola literária. O afã explicativo e a necessidade preponderante de traduzir com detalhes e transparência a realidade ficam expostos em sua produção que se preenche, ainda, por um variado arcabouço de argumentos advindos da história, das ciências sociais, das ponderações filosóficas e positivistas e das análises geológicas e geográficas. As descrições de *Os sertões*, embora imagéticas, metafóricas, são acompanhadas pelo esforço analítico, o que, de certa forma, lhe retira o caráter literário[104], afastando-o grandemente do trabalho estético realizado por *A bagaceira*. O trecho abaixo exemplifica nossa fala. Já em suas primeiras palavras, "são vagas conjeturas", ele revela a posição analítica do narrador que se firma pelos dados científicos alocados na descrição e pela utilização de longas frases:

> O que se segue são vagas conjeturas. Atravessamo-lo no prelúdio de um estio ardente e, vendo-o apenas nessa quadra, vimo-lo sob o pior aspecto. O que escrevemos tem o traço defeituoso dessa impressão isolada, desfavorecida, ademais, por um meio contraposto à serenidade do pensamento, tolhido pelas emoções da guerra. Além disto os dados de um termômetro único e de um aneróide suspeito, misérrimo arsenal científico com que ali lidamos, nem mesmo vagos lineamentos darão de climas que divergem segundo as menores disposições topográficas, criando aspectos díspares entre lugares limítrofes. O de Monte Santo, por ex., que é, ao primeiro comparar, muito superior ao de Queimadas, diverge do dos lugares que lhe demoram ao norte, sem a continuidade que era lícito prever de sua situação intermédia. A proximidade das massas montanhosas torna-o estável, lembrando um regímen marítimo em pleno continente: escala térmica oscilando em amplitudes insignificantes; firmamento onde a transparência dos ares é completa e a limpidez inalterável; e ventos reinantes, o SE no inverno e o NE no estio — alternando-se com rigorismo raro. Mas está insulado. Para qualquer das bandas, deixa-o o viajante num dia de viagem. Se vai para o norte, salteiam-no transições fortíssimas: a temperatura aumenta; carrega-se o azul dos céus; embaciam-se os ares; e as ventanias rolam desorientadamente de todos os quadrantes — ante a tiragem intensa dos terrenos desabrigados, que dali por diante se estiram. Ao mesmo tempo espelha-se o regímen excessivo: o termômetro oscila em graus disparatados passando, já em outubro, dos dias com 35° à sombra para as madrugadas frias. (CUNHA, 2002, p. 26).

[104] Nicolau Sevcenko afirma a não intenção de Euclides da Cunha em produzir uma obra literária: "[...] ele jamais lança mão do romance como processo literário, seus personagens jamais recebem um tratamento característico deste gênero narrativo" (SEVCENKO, 2003, p. 156). Mesmo considerando o acerto da afirmação do autor, não dispensamos a comparação de nosso objeto com o livro de Euclides da Cunha, pois, desde a análise de Tristão de Athayde (1978), a crítica insiste em ver *A bagaceira* como repetição de *Os sertões*.

Persistindo no processo de afastamento das duas obras, a inexistência de variações sociolinguísticas em Euclides da Cunha se faz mais um argumento. Enquanto, como já detalhamos anteriormente, Américo de Almeida inclui com habilidade a linguagem regional em seu texto, o autor pré-modernista, do início ao fim de seu escrito, sustenta pela voz de seu narrador o agente linguístico padrão. Ainda quando apresenta a fala típica dos sertanejos ou diante da reprodução de seus versos, as aspas e grifos marcam a diferença das vozes:

> Se não pode levar avante a empresa, *pede campo*, frase característica daquela cavalaria rústica, aos companheiros mais vizinhos, e lá seguem todos, aos dez, aos vinte, rápidos, ruidosos, amigos – *campeando*, voando pelos tombadores e esquadrinhando as caatingas até que o bruto, [...], *dê a venta* no termo da corrida [...].(CUNHA, 2002, p. 83, grifo do autor).

Em grande concordância com a seriedade que embute à temática em sua obra e com o escopo de demonstrar a superioridade da "cultura científica e filosófica" e sua "capacidade de perceber erros e injustiças" (SEVCENKO, 2003, p.161), Euclides opta pela construção de um texto com vocabulário altamente selecionado, com frases trabalhadas e com uma ressonância estilística que beira o Parnasianismo, apesar de passar ao largo do vazio retórico efetuado por este. Sobre este prisma, se guarda alguma semelhança com *A bagaceira*, esta se restringe ao tom de protesto de ambas as obras, haja vista que a presença parnasiana na narrativa almeidiana parece estar restrita à titulação latina do capítulo "*Moritur et ridet*" e à referência mitológica grega do título "Nem dríadas nem hamadríadas".

Todavia, há de se salientar que, mesmo nestes casos, os conteúdos dos capítulos revertem a presença parnasiana, pois em nenhum deles há a valorização da beleza por si mesma ou da influência dos povos antigos. "*Moritur et ridet*", centrando-se na descrição do baile ocorrido no Marzagão, demonstra já no título a mistura de dois opostos (a morte e o riso), os quais linguisticamente se configurarão pela fugaz alegria de um povo cuja descrição destoa da harmonia exigida pela ocasião. O descontrole das ações, comungada com a descrição de corpos descontrolados e disformes, concomitantemente, assinalam o aniquilamento da impessoalidade harmônica do Parnasianismo e o não costume daquele povo à alegria.

Por sua vez, "Nem dríadas nem hamadríadas" percorre trilhos similares. Ao contrastar Lúcio e Soledade, indiciando o interesse de Dagoberto pela moça, inclusive através da própria natureza, Almeida foge do conceito grego das palavras que dão título ao capítulo. Ali não se presentifica a comunhão das ninfas com a natureza, salientando-se a distância

sentimental dos enamorados e a vitória da opressão social, ilustrada pela violência sexual que mais tarde será recordada pela sertaneja. Neste sentido, é interessante o desfecho da seção. Na última frase do capítulo, logo após uma linha inteira de pontilhados, o narrador parece mesclar suas percepções com a reprodução dos pensamentos de Lúcio. Se de um lado, as palavras revelam as desconfianças de Lúcio quanto às perturbações de Soledade, se de um lado elas também parecem fazer referência ao vento incontrolável que tomara o ambiente, uma leitura mais profunda dos ditos pode nos levar a entender a segunda parte da sentença como alerta do narrador sobre o futuro desfecho do enredo, o qual demonstraria o embate entre pai e filho. Um olhar às significações dicionarizadas da palavra "refega" embasa nossa leitura. De acordo com ela, além da significação "vento tempestuoso e rápido", o vocábulo possui a tradução de "encontro entre forças ou pessoas inimigas; peleja, briga, luta" (FERREIRA, 2001,[n.p.]): "Lúcio saiu desconfiado com o sentido nos bosques sagrados. Mas, não eram dríadas nem hamadríadas despeitada, era mesmo a refega..." (ALMEIDA, 1978, p. 141).

De modo semelhante, é curioso como o uso do mais-que-perfeito é confundido com eruditismo, quando, segundo Ângela Maria Bezerra de Castro, seu uso em território paraibano, de meados do século XIX, era de "largo uso popular e regional" (CASTRO, 1987, p. 98). Rolando Morel Pinto reafirma a utilização regional do mais-que-perfeito, vendo-o presente, inclusive, em Graciliano Ramos: "Quando serenei pareceu-me que houvera barulho sem motivo" (RAMOS,1995, p. 144).

Também é intrigante que a confusão se repita com os proparoxítonos, especialmente aqueles compostos por superlativos, uma vez que já é conhecido o entendimento de que, não obstante seus conceitos gramaticais, o escritor pode conferir intensidade a estas concepções, justificado-a por suas intenções. Desta maneira, se os superlativos são gramaticalmente explicados pelo acréscimo de sufixos que os transformam em sonoros proparoxítonos, os quais a crítica julga parte integrante da normativa da língua, é preciso notarmos que o afixo posposto carrega as palavras de uma carga sentimental capaz de traduzir a indignação contra a sociedade brejeira, na voz do narrador: "feracíssima" (ALMEIDA, 1978, p. 178), misérrima (ALMEIDA, 1978, p. 178), mas, também, em personagens, a exemplo de João Troçulho: "- Não viu Xinane? Xinane não era vivedor? – mas – cadê? – no fim de conta, coisíssima nenhuma" (ALMEIDA, 1978, p. 181)[105].

[105] A indignação presente também nas personagens nos faz questionar, novamente, o posicionamento de Flávio Kothe (2004). De acordo com o crítico, as personagens massacradas nos romances regionalistas de trinta o são porque os autores criam figuras com o objetivo de ilustrarem a impossibilidade, para a parte mais pobre

Abordando a etimologia das palavras, Mário Eduardo Viaro nos fornece novo argumento para a contraposição ao julgamento dos proparoxítonos formados por superlativos pelo viés do eruditismo. Para o pesquisador, os vocábulos proparoxítonos formados por superlativos, durante os séculos, passaram por um processo de evolução que os tem desligado da linguagem padrão, culminando, na atualidade em "palavras bastante esdrúxulas":

> Seguindo a linha das proparoxítonas, também as formas superlativas com -*íssimo* ou -*érrimo* eram praticamente desconhecidas até século XVI e entraram no português, por imitação do italiano, para revitalizar um uso que era do latim -*issimus* ou -*errimus*. Hoje em dia, essas formas muito cultas se tornaram de uso comum do povo, de modo que se criam palavras bastante esdrúxulas como *grandessíssimo, coisíssima nenhuma, bacanérrimo* e na Folha Ilustrada, [...] de 10/01/03 encontramos "modernerrérrimos e montaderrérrimos". (VIARO, 2010, p. 15).

Levantadas algumas das principais características do trabalho, realizado por José Américo de Almeida, em prol da construção de um romance escrito em linguagem brasileira, parece-nos inviável que vejamos na composição marcas conservadoras da norma padrão ou, ainda, uma separação marcante entre os modos de expressão do narrador e das personagens. Trilhando os caminhos de toda uma tradição literária brasileira, cujos objetivos estiveram na construção de uma literatura escrita em língua nacional, *A bagaceira* alcança a harmonia entre o popular e a norma padronizada da língua. Ainda que mantenha sua meta de denúncia dos sofrimentos humanos no brejo, toda a composição da narrativa almeidiana está baseada na mencionada relação harmônica. Eis o que vimos e o que continuaremos a observar em nossas próximas discussões.

3.2 DITADOS POPULARES EM *A BAGACEIRA*

A referência à cultura popular, em sua língua, as regras de convívio, os gostos, a culinária, a vestimenta, conceito(s) sobre o mundo são realizados no romance almeidiano fora do intento de conservação de um objeto folclórico e alimentação do "saber nostálgico" (ORTIZ, 2001, p. 160). Neste contexto, os capítulos formados pelos *flash-backs* nos quais os sertanejos relatam a vida no sertão são muito expressivos. Neles, a coragem dos

---

da população, de fugir ao destino degradante ao qual estão determinados. Neste sentido, mais uma vez os escritos repetiriam o determinismo do século XIX e assegurariam o poder a uma elite. Já comentamos o processo de interdição das falas das personagens por um prisma discordante.

sertanejos, os costumes e toda a dignidade daquele povo avivam-se para logo depois vermos como tudo se definha perante a exploração servil do brejo. Dentro da mesma perspectiva, o capítulo “A vertigem das alturas” é capaz de compor um quadro de parte das tradições de pequenas cidades da Paraíba. Desde a descrição das pessoas, das transações econômicas, dos objetos ofertados, até o roubo, a visita da família sertaneja à feira parece exemplar da conjugação não pitoresca (cultural e linguisticamente falando), conseguida pelo romance de trinta, entre a retração da cultura e o declínio econômico do povo nordestino. A citação, mesmo longa, é necessária para ilustrar o procedimento:

> Pouco interessavam os lugares-comuns da feira:
> - As crianças arienses, como querubins evadidos do céu vizinho. Meninos brancos com uma exposição de rosas nas faces.
> -Uma mulher vendendo um papagaio. 10$000. Ninguém queria. Dava por menos: 8$000, 6$000... E, com o papagaio no dedo, beijando - cheirando-lhe as asas. Afinal vendeu-o e entristeceu, porque não tinha mais em casa, quem lhe chamasse pelo nome... [...]
> - Galdino Cascavel era um velho excêntrico. Trazia a carga de corda de coroa num boi encangalhado. E, às tantas horas, comia, em plena feira, rolos de cobra com farinha seca.
> - Vendiam faca de ponta e cachaça, para que a polícia e a justiça cumprissem, depois, o seu dever. [...]
> Moeda corrente: pelega, bagarote, selo, cruzado, pataca, xenxém... [...]
> A feira desarticulava-se. Barafustava-se na incerteza do rebuliço.
> Um cego, com os olhos brancos volvidos para o céu, levou, maquinalmente, as mãos aos bolsos. Então, o guia um garoto de ombro baixo, fez-lhe uma careta que é a forma menos agressiva de injuriar a quem não vê. [...]
> Apitos, apitos.
> O ladrão escapara-se pela ladeira do Quebra. E os soldados apoderavam-se dos cavalos da feira para encalçá-lo. [...]. (ALMEIDA, 1978, p. 163-164).

Em se tratando da cultura popular, temos os ditados populares. Sobre eles precisamos destacar três usos corriqueiros dos mesmos em *A bagaceira*: a inversão, a alegoria e a ludicidade. Ao primeiro interliga-se a ampliação da semântica original: “Foi pancada de morte e paixão” (ALMEIDA, 1978, p. 160), ao segundo a caracterização de personagens e/ou situações: “há gente que anda de capas encouradas, quando menos se pensa coloca as mangas de fora” (ALMEIDA, 1978, p. 158), e, à terceira aparição, um jogo semântico que acaba por acarretar ambiguidade. Neste último caso, um bom exemplo encontra-se na frase: “E foi ver Soledade que estava queimada...” (ALMEIDA, 1978, p.154), que apesar de ter sua ambiguidade esclarecida, em seguida, pelo próprio narrador, remonta em tom lúdico tanto ao estado de humor quanto a um possível ferimento da garota no incêndio narrado naquele capítulo.

Há de se contar também a participação dos adágios em hipérboles e sínteses das ações do romance. Como exemplo da primeira utilização podemos mencionar um exemplo já lembrado por Manuel Cavalcanti Proença: “Tem uma filha só, n’água e no sal” (ALMEIDA, 1978, p. 167). E, em vez de por a regra na boca do saco, fecha os olhos por ser com quem”. Como alerta o próprio crítico citado, no exemplo, os três ditos populares, em associação, deixam entrever o excesso de liberdade dado a Soledade. Ligados, portanto, valem como hipérbole da significação da frase. Já no caso da síntese o exemplo pode ser dado por: “Hoje o galo canta antes do dia amanhecer” (ALMEIDA, 1978, p. 165) . O modelo demonstra como, em uma pequena frase, dita por um bêbado, há a metáfora que sintetizaria as intenções de Soledade no tocante a sua relação amorosa com Lúcio, o qual, no momento, a levava na garupa do alazão.

Novamente dissertando sobre a violência sexual sofrida por Soledade, é possível tecermos outros comentários, capazes de trazer à baila ditos populares. A ligação metafórica de Dagoberto a um touro sustenta-se, por exemplo, em diversos e esparsos comentários do narrador sobre o amor para o senhor de engenho, ganhando maiores alicerces a partir do capítulo “A vertigem das alturas” e culminando em “Chuva com sol”, capítulo que, como veremos, evoca um ditado popular.

Operando por meio de um título de interpretação dúbia (“A vertigem das alturas”), o narrador consegue paralelamente exaltar a cidade de Areias e indicar os sentimentos de esperança, de ilusão, que arrebatam a sertaneja perante o encontro com o senhor do engenho. Depois da vertigem, os signos se multiplicam pelo enredo, passando a servir tanto ao maior conhecimento do relacionamento de Dagoberto e Soledade quanto a uma oposição do primeiro ao filho. Para a percepção deste nível do texto torna-se indispensável alcançar interligadamente as mudanças comportamentais de Soledade, os títulos dos capítulos e as participações de Dagoberto nas situações. No capítulo “Amor, lei da natureza”, por exemplo, pode-se perceber um comportamento de Soledade que se modificará. Naquele momento, ainda no início do enredo, a moça tentava conquistar Lúcio. Por vários capítulos, a sertaneja permanece neste intento, mas após o sorteio que realiza com papelitos que indicam seus três pretendentes, já no capítulo “Gente do Mato”, começa-se a se operar um distanciamento da moça em relação ao bacharel. O ápice deste distanciamento ocorre no capítulo “Chuva com sol”.

As sugestões do que viria são visíveis já na titulação do capítulo. Invocando o ditado popular “Chuva com Sol casa raposa e rouxinol”, porém omitindo-lhe a finalização, o narrador alcança um processo de intertextualidade no qual atualiza o texto original. Isto

ocorre porque o leitor, ao invés de se deparar com o conluio entre as personagens da cena, percebe o distanciamento entre elas. Mas, a significação não para por aí. Atentando-se à sua leitura, o leitor perceberá como até o momento o narrador vinha associando Dagoberto à raposa e Soledade a aves, respectivamente dois seres envolvidos no ditado popular que o narrador recorta ao meio para dar título ao capítulo. Ela era "o beija-flor que nidifica, de preferência, no pé de urtiga" (ALMEIDA, 1978, p. 175), era a "companheira extraviada" (ALMEIDA, 1978, p. 172) de "passarinhos acasalados" (ALMEIDA, 1978, p. 173). Ele a "raposa velha" (ALMEIDA, 1978, p. 138) que mais tarde o leitor descobrirá ter violentado a garota no "capão maciço do alto da cachoeira, onde as raposas se acamavam" (ALMEIDA, 1978, p. 166). Neste nível de leitura, o leitor verá afirmado o ditado popular e poderá antecipar o desfecho da história, afinal saberá que a raposa casará com o rouxinol.

"Atirou no que viu" será outro capítulo a ser trabalhado pelo envolvimento no título de um ditado popular. Correntemente, o adágio remonta à significação de errar o alvo, ou melhor, acertar pelo erro. No romance, o tiro resultará em duplo erro. Valentim mata Manuel Broca e não percebe o envolvimento de Dagoberto com a filha, confiando no mesmo, logo em seguida ao crime, quando se entrega e é amarrado a uma árvore. Os acontecimentos em inverso ao provérbio podem ser esclarecidos, antes do fechamento do livro, se o leitor estiver atento à trova no princípio do capítulo.

> Dagoberto abriu a janela no escuro e fechou os olhos para ouvir melhor
> A minha alma de velho
> Anda agora renovada,
> Que a paixão é como sonho,
> Chega sem ser esperada. (ALMEIDA, 1978, p. 194).

Claramente, ela faz referência ao papel de Dagoberto na relação com Soledade, servindo de confirmação a quem lê do erro que será cometido por Valentim. Além do mais, é essencial para que o leitor apreenda a ambiguidade da fala final de Dagoberto depois da rendição do pai de Soledade. Só desta maneira o leitor saberá que as palavras do dono do Marzagão não dizem apenas sobre o equívoco de Valentim ao se render, pensando que seria defendido, e sendo amarrado, mas fazem menção ao fato de ter matado um homem inocente no que tange ao envolvimento com a sertaneja: "-Está muito enganado" (ALMEIDA, 1978, p. 198). Certamente, a escolha de manter o enlace de Soledade e Lúcio, bem como o interesse de Pirunga pela prima, em primeiro plano não é gratuita. A opção de cultivar subterrâneo o relacionamento de Soledade e Dagoberto demonstra qual dos relacionamentos encontra-se em consonância com os valores éticos sertanejos, alicerçando, igualmente, o

processo de diferenciação entre o pai e o filho. Por outro lado, a eleição deste recurso narrativo centraliza a atenção de Pirunga em Lúcio, organizando o clímax da narrativa e obrigando o leitor a ir além da ordem aparente do discurso.

A utilização transgressora que José Américo de Almeida realiza com os ditados, trovas ou cantigas populares demonstra sua aproximação dos preceitos modernistas. Ao invés da simples reprodução dos ditos da população, o autor engendra ousadamente os mesmos na estética do romance, confirmando o modo pelo qual costuma reverter procedimentos tradicionais de nossa literatura. Desde o romance sertanista de Alencar percebe-se que a atitude corriqueira de nossos literatos era o registro literal de elementos recolhidos na cultura popular. Assim ocorrera em *O sertanejo*, com a presença de adágios e das cantigas "Boi Espácio" e "Rabicho de Geralda", recolhidos pelo autor na região nordestina e as duas última transcritas nas cartas sobre *O nosso cancioneiro*; assim acontecera em *O cabeleira*, romance no qual podemos verificar o registro de repentes e de trovas, inclusive em notas de rodapé, usadas como documentos comprobatórios das afirmações do narrador; assim fora comum em Monteiro Lobato e Euclides da Cunha e, por fim, ocorrera em um sucessor de Almeida, José Lins do Rego.

Lins do Rego constitui uma obra repleta das alusões mencionadas, mas, como podemos verificar a partir do recolhimento de alguns ditados populares em *Fogo morto*, é menos ousado do que Américo, pois mantém o significado original dos adágios. Vejamos exemplos. Para melhor esclarecimento apontamos ao final de cada citação, entre colchetes, o ditado popular original:

> - É duro de roer, mas gosto daquele homem [Osso duro de roer]. (REGO, 1996, p. 05).
>
> - Quero lá saber de cuidado de mulher velha! Cavalo velho, capim novo, comadre Sinhá. [Cavalo velho, capim novo]. (REGO, 1996, p. 19).
>
> - Os arreios do cabriolé estavam em petição de miséria, tudo podre, levado do diabo [Estar em petição de miséria]. (REGO, 1996, p. 19).
>
> - Seu Laurentino - foi ele dizendo - ,um homem vale pelo que é e não pelo que tem [Valer pelo que é e não pelo que tem]. (REGO, 1996, p. 16).
>
> - Não tem jeito não! É aquilo mesmo, quer chova quer faça sol [Quer chova quer faça sol]. (REGO, 1996, p. 30).

O emprego ousado de Américo de Almeida, no tocante às trovas, cantigas e/ou ditados populares aproxima-se da utilização de semelhante estirpe efetuada por Mário de

Andrade, em *Macunaíma*. Mário de Andrade reuniu em sua obra uma infinidade de textos provenientes de fontes diversas: heranças indígenas; cerimônias de origem africana; evocações de canções de roda ibéricas; tradições portuguesas; contos tipicamente brasileiros; anedotas tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor, episódios de sua vida pessoal; transcrições dos cronistas coloniais de etnógrafos; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; provérbios, ditos e processos mnemônicos populares e lançou mão de todos com grande habilidade.

De tamanha diversidade, talvez um dos pontos menos abordados pela crítica seja o modo pelo qual o líder da Semana maneja os provérbios e expressões populares. Parte de sua intenção de remissão à cultura popular e da linguagem nacional cotidiana, a diversidade destes dados surge em todas as partes do enredo de *Macunaíma*. O narrador identifica o policial como "grilo" (ANDRADE, 2004, p. 71; 93; 94), o herói a afirma: "Vou tirar aimará de mentira pra enganar o bife" (ANDRADE, 2004, p. 96), "Gato miador, pouco caçador" (ANDRADE, 2004, p. 89), "Ora vá desmamar jacu com alpiste, moço! Desconhecido é a senhora vossa mãe, ouviu!" (ANDRADE, 2003, p. 93),"Quem não trabuca não manduca" (ANDRADE, 2004, p. 106), "Zé Prequeté, tira bicho do pé pra comer com café!" (ANDRADE, 2004, p. 107) e a enumeração poderia se estender.

Em todos os casos, parece ocorrer na obra de Andrade a ligação direta entre a utilização de adágios, expressões populares diversas e o riso, como acontece em um dos usos almeidianos. No entanto, diferente de *A bagaceira*, em várias aparições macunaímicas, os mencionados termos chegam a resvalar no baixo-corporal (BAKHTIN, 1987), recaindo em determinadas situações ao apelo sexual mais acentuado[106]. Insultando o adversário, o herói exclama: "Vá-pá à-pá mer-per-da-pá!" (ANDRADE, 2004, p. 96) e em contato com a filha do gigante, apresenta três advinhações em que trabalha zombeteiramente com a ambiguidade: "O que é o que é: É comprido roliço e perfurado, entra duro e sai mole, satisfaz o gosto da gente e não é palavra indecente?" (ANDRADE, 2004, p. 99), "Qual o lugar onde as mulheres têm cabelo mais crespinho?" (ANDRADE, 2004, p. 99) e "Mano, vamos fazer aquilo que Deus consente: ajuntar pelo com pelo, deixar o pelado dentro" (ANDRADE, 2004, p. 99).

É interessante notarmos como ao utilizar os provérbios interligados à hilaridade, Mário de Andrade emprega o riso de forma ambivalente, universal, dotado de uma "excepcional liberdade interna, adogmática" (BAKHTIN, 1987), aqui, dirigida

[106] Não queremos afirmar com isto que *Macunaíma* seja uma narrativa exclusivamente sexual. Mário de Andrade refutando a diminuição de seu romance ao sexo já afirmara: "O estilo poético, a comicidade, a linguagem artificial, o vocabulário, afastam qualquer convite à sensualidade, no meu livro" (ANDRADE, 1988, p. 523).

especificamente à elitização social. Igualmente ao acontecido em *A bagaceira*, não se trata de um simples resgate da realidade popular, mas da tentativa de engendrá-la em uma nova concepção literária brasileira, utilizando-a, ainda, como meio de oposição à realidade nacional. Do mesmo modo que a leitura dos adágios em *A bagaceira* aponta para as condenações da obra em relação ao mundo nordestino, a leitura dos ditados populares em *Macunaíma* demonstra o individualismo da personagem central, sua tentativa de afastamento do universo popular e, em seu inverso, podem ser lidas como críticas ao individualismo, à imaturidade e à irresponsabilidade do brasileiro diante da cultura nacional e da assimilação da cultura estrangeira:

> [...] nosso incorrigível individualismo luso-brasileiro [...]. [...] desleixados da ordem social e da unanimidade, quer saudosistas das aventuras ultramarinas, ou incapazes de nos sentirmos como um todo indissolúvel, ou quem sabe si por incapazes de continuada cultura [...]. (ANDRADE, 1955, p. 34-35).

O trabalho realizado por José Américo de Almeida com os provérbios populares parece similar àquele que seria executado por Guimarães Rosa. Analisando *Tutaméia*, Maurício Lemos Izolan faz asseverações que, descontada a alusão ao não-senso, parecem descrever o feito de *A bagaceira* :

> [...] o refinado processo de "adulteração" se realiza, original e decisivamente, no âmbito das palavras e da utilização cômico-criativa de mecanismos de inversão de termos e expressões tirados da sabedoria popular, dos provérbios, estabelecendo-lhes um novo sentido no âmbito da narrativa e a ela pertencente. Este novo sentido faz jus ao "supra-senso" ou não-senso buscado pela concepção das estórias de *Tutaméia* como "anedotas de abstração", conforme explicita-nos o autor em um dos quatro prefácios, "Aletria e hermenêutica". (IZOLAN, 2009, p. 06).

Mais uma vez, o trabalho realizado por José Américo de Almeida com a língua e a cultura popular destrona qualquer possibilidade de que se afirme no romance paraibano o preconceito do homem culto em relação ao povo e a seus conhecimentos. A introdução literária de provérbios na narrativa almeidiana comprova a qualidade artística da composição, o respeito aos elementos populares e a condição pioneira de *A bagaceira* para com os maiores escritores dedicados à representação do Brasil interiorano, após o ano de 1928. Preocupando-se com as questões sociais, mas efetivamente elaborando um romance, a obra de Almeida deve ser concebida como uma das mais importantes produções de sua

geração. Vejamos a seguir, mais algumas características que, descobertas, calcam o aludido posicionamento.

3.3 MUITOS RECURSOS PARA SE DIZER A VERDADE

Em *A bagaceira*, a linguagem, apesar de não experimental, não deixa de, a seu modo, manter tonalidades fortes. O intuito de denúncia do narrador, herança do intelectual tradicional, o faz moldar com acuidade os discursos de brejeiros, sertanejos e o seu próprio. Da fala sertaneja destaca-se a virilidade fracassada do povo, da voz brejeira o sofrimento e de Lúcio e do narrador a indignação contra um espaço no qual as relações trabalhistas ainda são forjadas por laços opressores.

Embora os ditos do narrador sejam apenas uma pequena parte do processo de constituição do espaço e da relação patronal do ambiente, haja vista a existência de outros recursos literários direcionados neste sentido: a presença do impressionismo, do expressionismo, a pontuação, a constituição das personagens, por exemplo, a crítica costuma diminuir a importância estética de *A bagaceira* por julgar que o narrador almeidiano "não permite, de certa forma, o trabalho interpretativo" (SANTIAGO, 1978, p. 103) da obra, pois "comenta personagens, ação, linguagem, problemas socioeconômicos dramatizados, e tira conclusões, expõe a mensagem da cena ou do livro de maneira clara e definitiva" (SANTIAGO, 1978, p. 102-103).

Silviano Santiago comenta *A bagaceira* com esta perspectiva. Acompanhando a posição de Grieco, que via no romance "insinuações colhidas em Freud (sim senhores, não se surpreendam: o teorista da psicanálise já chegou à Paraíba do Norte)" (GRIECO, 1986, p. 148), o crítico retoma o discurso duro em relação à narrativa, percebendo nela a disposição para ora falar sobejamente e ora calar excessivamente, através de linhas inteiras de reticências. Ao primeiro caso relaciona os dizeres que tocam a questão social, ao segundo relaciona o discurso moral que considera esconder um incesto entre Soledade e Dagoberto, aos quais considera respectivamente sobrinha e tio, apesar do romance, no capítulo "Pai e filho" afirmar a sertaneja como prima da falecida esposa do senhor de engenho.

Por linhas tortuosas, Santiago chega ao que considera fala em excesso, afinal faz uma separação que o texto literário não realiza, além de não distinguir os discursos

indiretos livres de Lúcio das falas do narrador[107]. De um lado, coloca os pontos enfileirados que encobririam a pretensa relação incestuosa de Dagoberto e Soledade e positivariam a liberdade sexual, de outro o discurso do narrador ao comentar a estrutura social local e a negativizá-la. No afã de afastar-se do apego linguístico e confirmar sua interpretação ideológica, afasta o que faz parte de um só conjunto, isto porque a violência sofrida por Xinane, ao querer para si o que plantara e a violência sexual, a "investida bestial" (ALMEIDA, 1978, p. 217) sofrida por Soledade, são demonstrações de um só movimento de repressão de quem entende que "o que está na terra é da terra" (ALMEIDA, 1978, p. 124) e de maneira nenhuma o estupro de Soledade pode ser visto como confirmação de alguma liberdade. Se a condenação à submissão sexual não é feita abertamente, o texto literário a indicia pela descrição que o narrador faz da cena.

Sem minúcias ou discursos em que o narrador outorga "a si o direito de dizer a verdade" (SANTIAGO, 1978, p. 105), a cena é destacada pelas ações de Soledade perante o ataque. Ela, diante da "cena de sua perdição", "pôs-se a gritar", "quase a chorar" e "atordoada" "procura encobrir-se" (ALMEIDA, 1978, p. 216). Livrar-se daquela ofensiva "bestial" (ALMEIDA, 1978, p. 217). Como admitir alguma complacência do narrador para com o ato diante de tal descrição? Como admitir que o narrador não deixa espaço para a interpretação do leitor?

É inadmissível que a sexualidade seja estudada separadamente do discurso denunciativo da obra, pois isto, além de falsear a perspectiva sobre a relação sexual abordada no romance, embute no discurso de *A bagaceira*, uma conotação negativa que desconsidera todo o trabalho ficcional e linguístico realizado na narrativa. Condenar *A bagaceira*, e somente ela, em meio a tantas outras produções de caráter declaradamente engajado, parece resultar menos do que ela apresenta como trabalho linguístico-estético e mais de preconceito biográfico. Acostumada a lembrar seu autor como o político ligado a Getúlio Vargas e candidato à presidência da República, a crítica, quase sempre, transfere à narrativa todas as considerações que fizera a respeito de sua oratória política repleta de "dotes de clareza e elegância formal" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 525). Esquecem-se os estudiosos que a literatura é assim denominada exatamente pelo que traz de diferencial em relação a outros discursos. Além disso, olvidam o que, talvez, deva ser o maior mérito da crítica, isto é, entender a obra por suas características e saber explicá-la pelo momento e pelos objetivos de sua elaboração, aspectos que a colocam dentro da tradição literária nacional.

---

[107] A utilização do discurso indireto livre na narrativa será analisada no quinto capítulo do presente estudo.

Sobre o processo estilístico dedicado ao estupro de Soledade, bem como aos alicerces ideológicos que o amparam, parece interessante o contraponto a *Luzia-Homem*. Luzia é estuprada na última cena do romance e aos moldes naturalistas, Olímpio narra com pormenores o ocorrido, salientando como a moça, tanto quanto Soledade, resistira ao ataque. Mas as diferenças entre a narração do estupro das duas moças vai além da narração mais detalhada de *Luzia-Homem.* A obra de Olímpio sugere não explicar pelas mesmas vias de Almeida a agressão sofrida pelas personagens. Enquanto Américo, insistimos em afirmar, usa da linguagem elíptica, concisa e simbólica para delinear o estupro de Soledade como parte da violência social do Marzagão, Olímpio, por vias naturalistas, narra a situação como resultante do instinto animal de Crapiúna, obcecado por obter sexualmente Luzia, após a recusa da moça a seus cortejos. Já as reações de Luzia ao estupro surgem narradas como oposições próprias do instinto animal, uma onça que atira para longe o inimigo e, em seu retorno, crava-lhe "[...] as unhas no rosto para afastá-lo e evitar o contacto afrontoso" (OLÍMPIO, 1978, p. 146), algo bem distinto do atordoamento e do choro da sertaneja almeidiana.

Mesmo o entendimento das personagens sobre a questão sexual parece confirmar os diferentes posicionamentos. Enquanto Soledade "só se renderia pela volúpia da submissão" (ALMEIDA, 1978, p. 217), pelo medo, conforme recorda durante sua "crise de remorso" (ALMEIDA, 1978, p. 216), Luzia, em perfeita harmonia com sua concepção naturalista de mulher meio homem, meio animal, sugere, capítulos antes, que sua resistência a fazia uma aberração dentre as mulheres, pois negaria todo o sexualismo passivo característico destas, seres existentes para a satisfação masculina. Neste sentido, o trecho abaixo, apesar de valer-se da metáfora "touro", em *A bagaceira* relacionada a Dagoberto, revela o tom conservador, moralista da produção de Domingos Olímpio, característica não presente em Almeida:

> [...] carecia-lhe a fraqueza sublime, essa languidez atributiva da função da mulher no amor, a passividade pudica, ou aviltante da fêmea submissa ao macho, forte e dominador, irresistível, como aprendera na intuitiva lição da natureza; essa comovente timidez de novilha ante a investida brutal do touro lascivo, sem prévios afagos sedutores, sem carícias de beijos correspendidos, como nos idílios das rolas mimosas. Não; não fora destinada à submissão. Dera-lhe Deus músculos possantes para resistir, fechara-lhe o coração para dominar, amando como os animais fortes: procurar o amor e conquistá-lo; saciar-se sem implorar, como onça faminta caindo sobre a presa, estrangulando-a, devorando-a. Não era mulher como as outras [...]. (OLÍMPIO, 1978, p. 56).

Com efeito, todo este posicionamento reprovativo da crítica ao se colocar desatenta às características literárias de *A bagaceira* sugere a possibilidade de discutirmos o conceito de verossimilhança envolvido nos fatos. É sabido que a literatura brasileira, desde cedo, partilha um afã de representatividade nacional e, por este motivo, nossas produções sempre mantiveram o anseio de "realismo". Ocorre que este "realismo" parece ser entendido por parte da crítica de *A bagaceira* como um discurso de verdade, de reprodução direta da realidade, quando, de fato, a narrativa, obviamente, não é a expressão unívoca de um mundo externo, mas um mundo narrado, ao qual somente a linguagem pode servir de sustentáculo.

Levando em consideração exclusivamente o enunciado de "Antes que me falem.": "Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira" (ALMEIDA, 1978, p. 118), os analistas acreditam que o livro sustentará em sua configuração o conceito positivista de literatura e, por isto, o condenam. Eles acreditam que José Américo de Almeida, como político influente e homem de ações diretas e de geração mais velha[108], ao proferir as palavras acima desqualificaria, durante a produção de seu romance, a literatura "enquanto fenômeno estético específico" (SILVA, 1986, p. 15), aproximando-a de qualquer discurso que "representasse [...] a civilização de qualquer época e de qualquer povo, independentemente de possuir [...] ou não elementos de ordem estética" (SILVA, 1986, p. 14).

É intrigante como a tentativa de garantir a ratificação de um conceito de literatura embasado em qualidades estéticas conduziu as avaliações sobre *Os sertões* e sobre *A bagaceira* para dois extremos. Enquanto *A bagaceira* possui suas qualidades denegadas pela não abordagem de sua composição estética, *Os sertões*, cuja crítica positivista julgara sua grandiosidade pela presença de todo um arcabouço científico, sofrerá uma dedicada e, por vezes forçosa, tentativa de enquadramento nos critérios defendidos pela crítica vigente após o Modernismo. De acordo com Luiz Costa Lima (1997), a leitura da fortuna crítica de *Os sertões* comprova que quando as teorias científicas de Cunha começam a perder credibilidade, fica instaurada a tese da ficcionalidade da obra, passando-se, então, em muitos casos, a ignorar o registro científico datado e problemático que foi o cerne do texto euclideano. Desenvolvendo sua análise, Costa Lima conclui que a falta de atenção ao texto, combinada com a afeição beletrista[109] de nossa intelectualidade, teria acarretado a leitura de *Os sertões* como obra literária. De acordo com ele, passou desapercebido à crítica, cujo lema era a

[108] Já nos referimos às discordâncias que temos em relação ao julgamento de Almeida como homem de geração anterior aos literatos canônicos dos anos trinta do século XX.

[109] Talvez possamos pensar que a afeição beletrista seja um dos motivos pelos quais alguns críticos condenaram *A bagaceira*, composição marcada pela presença regional.

questão estética, que o plano literário, caracterizado como ilustração ou ornato, da obra euclidiana está subordinado ao plano da ciência, pois existe no texto de Cunha uma tensão entre imagético e o científico que não deixa a literatura ocupar papel discursivo, o que resultaria no não questionamento das teorias do século XIX, na subserviência, no descritivismo e no pragmatismo antiespeculativo de *Os sertões*.

Descontado o fato de que a proximidade temporal entre Euclides da Cunha e as teorias positivistas o impossibilitasse de uma visão tão clara, quanto à contemporânea, sobre a inviabilidade das conclusões científicas à respeito da situação brasileira e suas possibilidades de progresso, é certa a ineficiência de parte da crítica, ainda hoje, em relação à abordagem das características literárias das produções euclideana e almeidiana. Tivessem se atentado a elas, os analistas poderiam verificar como *A bagaceira* foge ao esquema de cena e subcena localizado por Luiz Costa Lima em *Os sertões*. Teriam verificado que o texto almeidiano não apresenta em primeiro plano um discurso explicativo deixando a subcena à literatura. Enquanto em *Os sertões*, "desde a seção III de 'A terra' até parte bastante avançada da seção II de 'O homem', o descritivismo dominara absoluto", sem que "a passagem [...] [fosse] sustentada por uma articulação de imagens, mas sim por um jogo de operadores, todos retirados da antropologia biológica [...]" (LIMA, 1997, p. 181), em *A bagaceira*, mesmo em capítulos como "*Moritur* et *ridet*" e "Gente do mato", quando há comentários sobre os festejos da região e as condições da vida no brejo, as ressalvas são breves, figurando em primeiro plano o enredo de *A bagaceira*, com suas personagens, com a descrição imagética das mesmas e do mundo em que vivem, bem como o discurso indireto livre de Lúcio:

> Meninotas modeladas como mulhres feitas, com os peitos apojados de femilidades indiscretas que lhes escandalizavam a própria inocência.
> [...]
> Lúcio sorria-se de sua tristeza inveterada perante tanta explosão de prazer que dissimulava a penúria permanente. Chegava a saber que os sofrimentos morais eram uma ilusão dos sentidos. Só havia uma condição de felicidade: não saber sofrer. Feliz era o animal que se encolhia à chicotada e a esquecia, quando deixava de doer. Feliz era a sensibilidade que não ia além da casca grossa. E bendizia a ignorância que ignorava até a dor [...].
> [...] E testemunhavam os idílios brejeiros, cuja amostra mais doce era uma injúria: - "Feia!..."
> As raparigotas encolhiam-se, apertando o coração [...]. (ALMEIDA, 1978, p. 149).

Em oposição ao "jogo de operadores, todos retirados da antropologia biológica", impera no romance almeidiano o uso de metáforas e símiles, o recorte cinematográfico, a utilização de reticências e a presença de símbolos, todos recursos

trabalhados de forma a, concomitantemente, auxiliarem na construção literária da narrativa e na inexistência de um discurso subserviente ou anti-especulativo[110]. Assim, em "Gente do mato" e em "*Moritur* et *ridet*", capítulos compostos por cenas entrecortadas, o discurso mais diretamente relacionado aos preceitos sobre a vida brejeira estão concentrados respectivamente, em sua maior parte, na primeira e na terceira cenas, quando são narradas as concepções de Lúcio sobre a questão. No demais, o leitor é encaminhado pelos próprios acontecimentos a tirar suas conclusões e a se indignar com os fatos. A cada cena, percebe os meios pelos quais os moradores da bagaceira tentam sem êxito contornar a vida de sacrifícios, simultaneamente, sendo possível notar as investidas de Dagoberto em relação à sertaneja e os motivos que parecem levá-la, já em "Gente do mato", a "esquivar-se" (ALMEIDA, 1978, p. 183) de Lúcio.

Impossível recusar que a voz do narrador e, com mais ênfase, de Lúcio se levantem contra a situação de miséria e submissão da bagaceira, mas isto não significa que os dois dominem o enredo deixando às demais vozes uma função meramente ilustrativa, pouco humanizada e esteticamente falha. Amparada nas hipérboles e nas metáforas de efeito, as vozes do narrador e de Lúcio levantam-se contra o estado das coisas, mas é literariamente que o mundo agrário do interior paraibano se expõe, especialmente em sua face arcaica, injusta.

A constituição do Marzagão como espaço arcaico pode ser explicada por um procedimento de aproximação e afastamento da tradição literária brasileira. Em um primeiro caso, ela constitui um recurso de aproveitamento do processo de medievalização, que servira de substância a obras como *O sertanejo* e a muitas das produções da literatura de cordel. Em segundo caso, o posicionamento do Brasil no passado, invocado não mais como prova de autenticidade histórica ou virilidade de seu povo, transgride a tradição e ganha contornos de luta política. Em consonância com os sonhos esquerdistas da década de trinta, a implantação de novas relações classistas é a tônica do discurso. O passado não é apenas o tempo perdido ou o espaço nostálgico, mas, sobretudo, como pré-história do momento atual, compõe-se como elo vivo de um processo em andamento.

Perscrutando a primeira cena de *A bagaceira* e comparando-a à apresentação da fazenda da Oiticica, em *O sertanejo*, ficam claras as diferenças. O uso de símiles, de metáforas, a colocação hiperbólica e a cuidadosa escolha vocabular são recursos estilísticos corriqueiros em ambas as descrições, porém, apenas na construção romântica

[110] Não queremos dizer com isto que obras anteriores a *A bagaceira*, especificamente àquelas que como *Os sertões*, possuem um arcabouço científico que as amparam não apresentem alguns dos artifícios mencionados acima. Ocorre, no entanto, que em produções como a de Euclides da Cunha, eles servem de amparo a um discurso não literário, buscam, na verdade, uma clareza explicativa que se desliga da questão estética.

apontam para um ambiente acolhedor. Assim, na Oiticica, a morada, aos moldes de um grandioso castelo medieval, se coadunava com uma “rampa” de “suave inclinação”, encontrando-se em meio à uma conservação “gigante da antiga mata-virgem” e respeitando este local destinado a “lar indígena”. Casa suntuosa, a morada era também cercada pelo horto, pelo pomar e sua tapeçaria não deixava dúvidas sobre o “luxo régio” , no qual viviam seus habitantes. Um ambiente harmônico não encontrado em *A bagaceira*. A casa-grande do Marzagão, descrita com poucos detalhes em meio aos recortes cinematográficos que redirecionam longamente a cena para a apresentação dos recém chegados sertanejos, é residência “deserta”, na qual Dagoberto Marçau percebe, nos raros momentos em que ali permanece, as janelas como “forma de fugir de casa, sem sair fora das portas” (ALMEIDA, 1978, p. 119). A moradia, localizada entre a “monotonia da verdura” (ALMEIDA, 1978, p. 122) não se harmoniza com a riqueza natural do local e sua exposição paralela ao sofrimento humano a faz parte do “engenho chinfrim” (ALMEIDA, 1978, p. 178).

> A morada da Oiticica assentava a meio lançante em uma das encostas da serra.
> Erguia-se do centro de um terrado revestido de marachões de pedra solta. Por diante, além do terreiro, descia a rampa com suave ondulação até à planície; atrás da habitação, remontava-se ao dorso de uma eminência donde caía abrupta sobre um vale profundo que a separava do corpo da montanha.
> Na frente elevava-se no terreiro, a algumas braças da estrada, a frondosa Oiticica, donde viera o nome à fazenda. Era um *gigante da* antiga mata-virgem, que outrora cobria aquele sítio.
> Na ocasião da derrubada, sua majestosa beleza moveu o fazendeiro a respeitá-la, destinando-a a ser como que o lar indígena da nova habitação fundada aí nesses ermos.
> As casas da opulenta morada eram todas construídas com solidez e dispostas por maneira que se prestariam sendo preciso, não somente à defesa contra um assalto, como à resistência em caso de sítio.
> Ocupava a maior área do terreiro um edifício de vastas proporções que prolongava duas asas para o fundo, flanqueando um pátio interior, bastante espaçoso para conter horto e pomar.
> À extremidade de cada uma dessas asas prendiam-se outros edifícios menores, alguns já trepados sobre os píncaros alpestres, porém ligados entre si por maciços de rochedos que formavam uma muralha formidável.
> A tapeçaria e alfaias da casa eram de uma suntuosidade que se não encontra hoje igual, não só em toda a província, mas quiçá em nenhuma vivenda rural do império.
> Naquela época, porém, os fazendeiros tinham por timbre fazer ostentação de sua opulência e cercar-se de um luxo régio, suprimindo assim em torno de si o deserto que os cercava. (ALENCAR, 1973a, p. 163).

> Findo o almoço – podiam ser 9 horas – Dagoberto Marçau correu à janela, que é uma forma de fugir de casa, sem sair fora de portas [...]
> Vivia ele, desse jeito, entre trabalheiras e ócios, como homem-máquina destas terras [...]

> [...] Não há deserto maior que uma casa deserta.
> A presença do filho recém-chegado, em férias, não lhe modificava esta impressão. Em vez de confrontar-lhe o abandono, agravava-o, mais e mais, como uma sombra intrusa.
> [...]
> Era o êxodo da seca de 1898. [...]
> Mais mortos do que vivos [os retirantes]. Vivos, vivíssimos só no olhar.
> [...]
> Lúcio almoçava com o sentido nos retirantes. Escondia côdeas nos bolsos para distribuir com eles [...]
> Dagoberto olhava por olhar, indiferente a esta tragédia viva.
> [...]
> Num período de vida em que o homem realiza o que sonhou, ele voltava a sonhar. Amor – pólvora que se acaba com a explosão. Amor que sabe a frutos apodrecidos.
> [...]
> Saiu para enxota-los [...]
> Chegou o feitor. E Dagoberto apontando o grupo que se distanciava:
> - Arranche aquela gente.
> E entrou a ir e vir, em longos passos frouxos, no seu hábito de marchar para um ponto que estava mais na imaginação do que no espaço. (ALMEIDA, 1978, p.119-123).

A bagaceira está longe da leveza, da harmonia advinda da descrição alencariana. A constituição de seu espaço não responde a um objetivo patriótico de figuração do nascimento de uma nação, mas prega a necessidade de contornos diferentes para o futuro nacional.

As frases curtas e justapostas, também as elipses, ajudam na formação da atmosfera de tensão sobreposta a todo o livro. Um ambiente de conflito que se vê mais aviltado pelo poder das performances diferenciadas que o autor oferece aos grupos de personagens. O Marzagão não é apenas "o engenho onde decorre grande parte da narrativa" (ATHAYDE, T., 1978, p. 42), mas a verdadeira teia a envolver as personagens através de valores éticos, morais e socioeconômicos. Ninguém ali se manterá figurativamente. Desde Dagoberto – o senhor de engenho- até à camada miserável dos brejeiros, todos aludirão ao (re)viver nordestino das injustiças sociais.

Aqui, é necessário admitirmos que, como obra de transição, *A bagaceira* apresenta, quando comparada a *Fogo morto*, por exemplo, um discurso denunciativo muito mais contundente. Os adjetivos, as comparações, as metáforas e as hipérboles, apesar de presentes em ambos, abrolham no livro de Américo de Almeida com uma energia de indignação muito mais evidente. Talvez porquanto em *A bagaceira*, o Marzagão, diferentemente do engenho de Lula, ainda se mantenha de fogo acesso, o fato é que ali a exposição dos maus-tratos a brejeiros e sertanejos é mais chocante. Ao ler *Fogo morto* fica

perceptível que o trato de Lula para com os empregados era rude, pois os acordava “com empurrões” e bastava ao povo ouvir as campainhas de seu cabriolé para que a imagem do homem “sem coração [...] aparecesse para toda gente” (REGO, 1996, p. 137). No entanto, é o romance almeidiano que mais se esmera para demonstrar a inflexibilidade das relações de trabalho no eito. A cada traço colocado, há a recriminação das condições sob as quais se vive no eito. Tudo é apresentado num realismo não descritvo, chocante e doloroso: “O pé fica rebolo”, “o pé vira toucinho”, “as plantas dos pés” são substituídas por “cascos endurecidos” (ALMEIDA, 1978, p. 132). É a expressão animalesca que configura a situação grotesca.

Neste contexto, a animalização e a coisificação são dois recursos muitos comuns. A metáfora expressionista que caracteriza Xinane: “Era o homem que não sabia de nada – o instrumento inconsciente que tinha a enxada como membro principal” (ALMEIDA, 1978, p. 182) e a cena em que João Troçulho com voracidade morde as canas verdes, enquanto “as folhas cortavam-lhe a cara” (ALMEIDA, 1978, p. 129) são bons exemplos. Este recurso de coisificar ou animalizar homens é tão presente em *A bagaceira* que Lúcio, o herói problemático, “vivia jururu como um bode doente” (ALMEIDA, 1978, p. 204), característica tradutora de seu descontentamento com o mundo brejeiro.

Os brejeiros surgem em um processo de degradação que caminha da reificação à alienação, chegando até a animalização. Como destacamos no primeiro capítulo, a crítica, a nosso ver, não tem compreendido adequadamente este processo em Almeida, pois compreende a situação degradante do homem da bagaceira como resultado de uma inspiração naturalista ultrapassada, cujo único intuito estaria em um pretenso preconceito étnico do narrador em relação à comunidade do brejo.

Flávio R. Kothe, ao discutir os romances regionalistas construídos a partir de 1928, condena a todos com o argumento de serem extremamente preconceituosos em relação às classes subalternas. Em sua avaliação, as narrativas daquela época estão encobertas por uma falsa áurea crítica. Posto serem construções de uma oligarquia. os romances de trinta seriam repetições das discriminações raciais e sociais presentes em nossa literatura desde o século XIX. Neste sentido, a incomunicabilidade do homem, a animalização das personagens não se explicariam pela denúncia da opressão, pois, como ocorrera no Naturalismo, tudo seria pintado de forma “natural, [...], um destino contra o qual nada se pode e nem se deve fazer. A única solução de qualquer coisa passa[ria] pela mão do fazendeiro. Só a oligarquia te[ria] a vocação para o poder e para a política. Essa [...] [seria] a lógica da direita” (KOTHE, 2004, p. 418). Para provar, segundo ele, o quanto tínhamos homens direitistas trajados de opositores ao poder, o estudioso lança mão, ainda, de apontamentos sobre os laços políticos de nossos

autores, em suas biografias. Estuda as ligações partidárias destes, os cargos ocupados, os favores recebidos, para findar afirmando a existência de um grupo de marxistas sem dialética, sem alternativas para a solução dos problemas, marxistas falsos que não chegam a ser comunistas, pois para sê-lo "teria[m] de ter mais esperança"[111] (KOTHE, 2004, p. 415).

As palavras de Kothe são duras. Pelo exagero categórico parecem falhar. Não há como negar que muitos autores da década de trinta estiveram, como já dissemos, ocupando cargos políticos, bem como não podemos negar o quanto os romances da época mostraram o homem do interior marcado pela opressão do dono das terras, mas daí a aceitarmos que a retratação da realidade nordestina objetiva a manutenção das injustiças, há uma longa distância. Na verdade, um julgamento desta linhagem sugere, como o próprio Kothe admite, que toda a nossa literatura sempre foi aliada ao poder, sempre esteve alheia a qualquer intento de modificação da realidade, o que não é fato. A consideração de que nossos autores viram de maneira idealizada a pobreza nacional não condiz com os retratos misérrimos e negativos de nossa produção literária, retratações aliás que, se não apresentaram soluções para os problemas, foi porque, diferentemente do ocorrido em *Os sertões* e em *Urupês*, acreditou-se que não cabia à literatura, como discurso ficcional, arrolar pregações e quiçá análises científicas, antropológicas, sociológicas, dentre outras.

Provavelmente, as explicações não estejam nesse tipo de arrolamento. É inegável que haja a degradação humana e que a presença da animalização distancie o ser humano de sua categoria exata. Porém, na ficção de Almeida, ela não se marca pelos contornos naturalistas de repulsa à plebe. Em um vigoroso nível de expressão linguística, principalmente através de metáforas e símiles, o narrador - quer pelos fragmentos ou pela totalidade do romance – visa o retrato simbólico da "emperrada organização do trabalho" (ALMEIDA, 1978, p. 120) e da "dependência" da qual as personagens se vitimizam. Assim são as mulheres, "sostras multípares, de idades equívocas, tão sorvadas e escorridas como se tivessem sido passadas na moenda, circundavam como cabos de vassouras, varrendo o chão empoeirado" (ALMEIDA, 1978, p. 148), "donzelas equívocas da redondeza" (ALMEIDA, 1978, p. 152) que "acudiam ao estalo dos dedos, como se chama aos cães" (ALMEIDA, 1978, p. 152). Indo pelos mesmos trilhos podemos ver "os guris lázaros [...] (ALMEIDA, 1978, p. 179), eles são "sambudos, com as pernas de taquari, como uma laranja enfiada em dois palitos" (ALMEIDA, 1978, p. 152).

[111] As palavras do autor dizem respeito a Graciliano Ramos, mas, no contexto do texto original, podem ser aplicadas a todos os autores de sua geração.

O vocabulário, em vários casos ligado ao mundo vegetal e animal, bem como o zoomorfismo, todos trabalhados de forma a negativizar a figura a ele atrelado, certamente emerge como influência naturalista, mas, como já dissemos, a influência é revertida para o caráter social da literatura de trinta. Diferentemente do ocorrido no Naturalismo, a zoomorfização não introduz no texto, por exemplo, o aspecto erótico ou sexual, mas revela a condenação social da personagem.

Entendendo de forma enviesada a posição de Soledade no enredo, fica fácil para a crítica um entendimento de mesmos termos para a zoomorfização da heroína de *A bagaceira*. Ao invés de percebê-la como resultado do processo de degradação que sofre, ao ser, aos poucos, vítima da estrutura social local e se ver obrigada a escolher a vida economicamente mais segura ao lado de Dagoberto, a crítica vê a animalização da garota como meio de se pôr em evidência "uma conotação de sexo bestial, estúpido e indiscriminado" (FERRO, 1990, p. 57). O exemplo usado por Eula Ferro para ilustrar sua fala dá a medida do caminho tortuoso que segue. Ela lembra como posta sobre o cajueiro Soledade é comparada a uma galinha e interpreta o fato através da conotação vulgar que a palavra ganha em nosso cotidiano, servindo para qualificação de mulheres sexualmente libertinas.

É certo que, ao ser desejada por Dagoberto, Soledade será a galinha que ele divisa "empoleirada em um cajueiro" (ALMEIDA, 1978, p. 168), mas esta colocação por si não a transforma em mulher sexualmente rendida aos instintos. A apresentação de Soledade como galinha está inserida em um processo simbólico de degradação social da personagem por meio de comparação com algumas aves. Ao chegar ao brejo ela era a "pomba branca" (ALMEIDA, 1978, p. 131) que lhe indicava a pureza e a liberdade, ao ser desejada pelo senhor será a "galinha" (ALMEIDA, 1978, p. 130) e, quando violentada, será o pássaro que a "raposa velha" (ALMEIDA, 1978, p. 138) abocanhou.

Observando a construção em gradação decrescente do recurso simbólico, a comparação da personagem com a ave galinha abandonará laços pejorativos, fortalecendo a animalização como recurso que aponta para a constituição cada vez mais submissa das personagens ao poder senhorial. Certamente, retomando a condenação de Flávio Kothe (2004), a união final entre Dagoberto e a sertaneja surge para a garota como a única solução possível para sua elevação social[112], assim como ocorrerá com o retorno de Pirunga ao Mazargão, contudo isto não significa a indicação pelo livro de um destino fatalista,

[112] A consideração do casamento como forma de ascensão social está presente em *Fogo morto*. Antonio Carlos Villaça afirma: "Em *Fogo morto*, o sexo é totalmente subordinado aos interesses socioeconômicos. O casamento se vincula diretamente a uma afirmação social" (VILLAÇA, 1996, p. xxvii).

condicionado eternamente pelo poder do dono das terras. Não obstante as personagens brejeiras e sertanejas não alcancem o sucesso, fica perceptível a condenação da narrativa sobre aquela realidade, inexistindo, portanto, o consentimento elitista asseverado por Koethe.

Vejamos um trecho de *O cortiço* e verifiquemos o quanto, na obra de Aluízio de Azevedo, o fim principal da descrição zoomorfizada está na exposição sensual e libertina das personagens, diferenciando-se de *A bagaceira*:

> Também cantou. E cada verso que vinha da sua boca de mulata era arrulhar choroso de pomba no cio. E o Firmo, bêbado de volúpia, enroscava-se todo ao violão; e o violão e ele gemiam com o mesmo gosto, grunhindo, ganindo, miando, com todas as vozes de bichos sensuais, num desespero de luxúria que penetrava até ao tutano com línguas finíssimas de cobra. (AZEVEDO, 1997b, p. 96).

Para nos determos em exemplos ligados ao regionalismo brasileiro, é possível a análise da caracterização de Crapiúna, em *Luzia-Homem*. A despeito de ainda manter um certo lirismo romântico, o livro caracteriza o soldado através de uma descrição animalesca, cuja função é o fortalecimento da obsessão sexual que nutre em relação a Luzia. Os olhos de Crapiúna possuem a feição animal. A corporeidade, imanente em sua visão, procura e descobre metáforas no ser vivo, não se excluindo, dentre eles, os bichos. Ele possui "olhar fulvo, ensanguentado" (OLIMPIO, 1978, p. 83), "olhava de soslaio" (OLIMPIO, 1978, p. 97), "dardejava sobre Teresinha olhos ferozes" (OLIMPIO, 1978, p. 96) e estes mesmos olhos acabavam "injetados, fulgiam de volúpia brutal, louca, fixando-se desvairados em Luzia" (OLIMPIO, 1978, p. 145). Mesmo que Crapiúna seja apresentado com ares semelhantes a Dagoberto, quando de suas investidas em relação à Soledade, o impulso dos dois parece ter origens distintas. Em *Luzia-Homem* permanece a obsessão patológica, do homem "ébrio de luxúria" (OLÍMPIO, 1978, p. 145), já em *A bagaceira*, o homem infeliz, solitário, arrogante que entende ser dono de tudo e de todos e, ao ver na garota a imagem de sua esposa morta, busca o domínio da moça.

Portanto, *O cortiço* e *Luzia-Homem* fazem um uso diferenciado da zoomorfização apresentada por José Américo de Almeida. Mesmo no Romantismo, o uso da zoomorfização, apesar de mais contido e raro que no Naturalismo, não alcança o contorno social que lhe dará a literatura fundada por *A bagaceira*. Romances como *Lucíola* também apresentam a animalização como demonstração da volúpia sexual:

> O talhe perdera a ligeira flexão que de ordinário o curvava, como uma haste delicada ao sopro de auras; e agora arqueava enfunando a rija encarnação de um colo soberbo, e traindo as ondulações *felinas* num espreguiçamento voluptuoso. (ALENCAR, 2002, p. 25).

Apesar de não usar a animalização como recurso de demonstração do homem como animal em cio, a produção romântica não abandona a construção erótica. Nos livros da fase anterior ao Naturalismo, a zoomorfização serve como confissão dos sentimentos mais profundos da personagem: "Lúcia sentia; sentia com tal acrimônia e desespero, que o prazer a estorcia em cãibras pungentes" (ALENCAR, 2002, p. 26). Assim, Lúcia passa de felina à cobra, de cobra à gazela, construindo com suas atitudes um universo totalmente sensualizado:

> Era uma transfiguração completa. Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia os frágeis laços que prendem as vestes. À mais leve resistência dobra-se sobre si mesma como uma *cobra*, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos". (ALENCAR, 2002, p.26).

No concernente a *O sertanejo*, o mesmo não podemos afirmar. Na intenção de erigir a identidade imaculada do Brasil, de seu povo e de seu passado, Alencar em raras ocasiões apresenta descrições em que utiliza características ou comparações do campo animalesco e, quando o faz, é com o intuito de exaltação. A natureza e os animais aceitos como elementos sagrados nunca poderiam ser tomados como termos de construções depreciativas. Desta feita, até mesmo Fragoso - o antagonista - não foge à regra. Quando o vemos a lutar "com uma sanha de leão" (ALENCAR, 1973a, p. 330), o que se destaca é sua habilidade, seu destemor, não havendo nenhuma alusão negativa, seja ela de caráter moral ou físico.

Os romances de linhagem social, posteriores a 1928, não terão a principal face da zoomorficação nos planos supracitados em relação ao Naturalismo ou ao Romantismo. Tal qual os romances de peregrinação nos Estados Unidos e na Alemanha, as produções do início do século XX trarão à tona o drama dos despossuídos e das grandes massas obrigadas ao deslocamento pela fome ou pelo desejo de vida estável. As personagens acuadas pela concentração fundiária serão para seus patrões como seres não humanos: coisas ou bichos.

Em se tratando da zoomorfização presente em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *A bagaceira* acaba por seguir um itinerário de aproximações e afastamentos. Atuante

nos dois romances, a animalização em Graciliano, opostamente a Almeida, apresenta ligações com o ambiente hostil no qual vivem suas personagens, mas, similarmente a *A bagaceira*, não abandona uma reflexão, mesmo que indireta, sobre as implicações da falida estrutura socioeconômica aos viventes da região. Em verdade, a animalização, em ambos os casos, apresenta íntima ligação com a inabilidade e o constante e histórico impedimento do exercício da expressão pelas personagens oprimidas socialmente. Considerando-se que, desde cedo, as personagens são desautorizadas de revelarem suas opiniões e conceitos, podemos considerar que seu desenvolvimento comunicativo acaba prejudicado. Há de assentar, entretanto, que o mutismo, em sua estreita união com o zooformismo, é muito mais chocante em *Vidas secas*.

O mutismo levado ao extremo no alagoano não diminui a qualidade do trabalho de animalização efetuado no romance do paraibano. As palavras de José Maurício Gomes de Almeida sobre a animalização em Graciliano Ramos, embora digam respeito às personagens sertanejas daquele autor, não deixam de caber perfeitamente ao uso que faz Américo de Almeida da zoomorfização de personagens viventes no brejo. A transfiguração da criatura ficcional em animal torna-se, em ambos os casos, "tão-somente uma dramática contingência e, ao mesmo tempo, uma forma indireta de denúncia das condições sub-humanas em que vegeta" (ALMEIDA, 1999, p. 303) o homem.

Como já aludimos, em *A bagaceira* o processo de degradação do homem possui relações com a linguagem expressionista, especialmente quando diz respeito à deformação das formas. Captando um mundo em frangalhos, o romance almeidiano, embora não recaia na alta preocupação expressionista com a doença e a morte ou, ainda, na sublimação da loucura, parece apresentar, em determinados instantes, o gosto pelo insólito e um pessimismo comum àquela corrente de vanguarda. Os referidos traços expressionistas surgem na narrativa objeto intricados com a questão socioeconômica. É na descrição do trabalho no eito que as frases apresentam o insólito deflagrado pela deformação do próprio ser humano submetido àquele mundo. O capítulo "Da roladeira ao eito" é um dos mais privilegiados neste sentido. Ao colocar os sertanejos em contato com o trabalho no eito, o capítulo desenvolve conjecturas e diálogos nos quais os trabalhadores já acostumados àquela lida são tomados por uma caracterização grotesca. Homens de pés inchados, ora pelo contato com as formigas, ora pelas frieiras, seus pés são substituídos por "cascos", "endurecidos" pelo contato direto com o solo. O sofrimento cotidiano a que estão submetidos em uma sociedade desprezível se revela pela descrição deformadora, cuja amplitude contribui para que os verdes daquela paisagem percam a expressividade em prol da tonalidade fúnebre, manifestada no uivo fúnebre dos cães.

Observemos uma amostra:

> - [...] a gente cisca em cima da formiga preta que faz gosto. E o pé fica rebolo. [...]
> Troçulho acudiu:
> - Formiga não é nada: frieira que é ela. Aí é que o pé vira toicinho.
> Valentim notou, então, que todos trabalhavam descalços.
> Já não tinham plantas dos pés, porém, cascos endurecidos.
> E, vendo o canavial verde-claro na vegetação verde-escura, lembrou-se do algodoal sertanejo como nuvem branca pousada na várzea.
> Os cachorros brejeiros corriam e voltavam ganindo.
> Acuavam o canavial adulto, da outra banda. E, ao mais leve fanfalho, uivavam funebremente. (ALMEIDA, 1978, p. 132).

As frases curtas, as construções metafóricas grotescas e a utilização do advérbio "funebremente", aproveitadas sem degradação ontológica, são também indícios do afastamento de *A bagaceira* de uma narração tradicionalmente realista-naturalista. Neste ínterim, talvez, a melhor concepção que possamos atribuir ao realismo de Almeida é aquela ofertada por Fisher. Crítico marxista, em *A necessidade da arte*, o analista apregoa que "numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência" (FISHER, 1977, p. 58). Acreditando na função social do artista e na incapacidade do mesmo em captar a total realidade, o crítico sugere uma arte de protesto na qual imaginação e realidade compartilhem espaço, por isso define, em suas palavras: "o realismo não como um método, mas como uma atitude que fixa a realidade na arte". Assim, conclui ele: "[...] quase toda a arte (com exceção da arte abstrata do tachismo, etc.) é realista" (FISHER, 1977, p. 123).

Pensando de tal modo, *A bagaceira* pode ser entrelaçada a toda a tradição literária nacional, pois, como vimos em capítulo anterior, desde os escritos de Caminha, com maior ou menor grau, com objetivos distintos, os escritores estiveram preocupados em narrar o Brasil e seu povo. Mesmo no Romantismo, quando a fantasia ganhou vulto, a preocupação em forjar a história e o conhecimento do espaço de nosso país conduziu Alencar à exploração da realidade. Mirhiane Mendes de Abreu, conquanto aborde o Alencar indianista, especialmente as notas de rodapé em *Ubirajara*, fornece-nos dados interessantes sobre a preocupação realista do romântico e discute o quanto o conceito de verossimilhança alencariana se entrelaçava à realidade. A citação é elucidativa:

> A volta ao passado idealizado não se efetivou de modo aleatório, e sim por intermédio da conformação da narrativa em paralelo às tramas ficcionais, que inscreve os fatos narrados no âmbito da verificação. [...] No afã de contribuir com o progresso, [José de Alencar] elaborou obras capazes de exprimir sentimentos nacionais, desejo que o levou a não prescindir de uma espécie muito particular de Realismo. Não se trata aqui da observação *in loco* dos realistas, mas sim de um cuidado com a comprovação, um real que sustentasse seu objeto de idealização tornando-o, portanto, verossímil. Para Alencar, operar sobre a realidade significava agrupar e selecionar referências, supostamente verdadeiras, para descrever, sob o primado da verossimilhança, as ações, as personagens e os espaços. (ABREU, 2002, p. 56).

Em *O sertanejo*, apesar da inexistência de notas de rodapé, a menção de Mirhiane de Abreu se encaixa perfeitamente. Desde o afirmado contato do narrador, em tempos passados com aquele espaço (ALENCAR, 1973a, p. 151) até os registros históricos cuja existência é referida durante a narração do povoamento do Ceará, tudo comprova que o Romantismo também continha a preocupação "documental", característica da literatura brasileira. Portanto, são inviáveis as acusações de que *A bagaceira* desenvolva-se de maneira a "desconfigurar-se como discurso ficcional, para assumir, na empolgação da denúncia, uma expressão, um tônus de verbosidade tribunícia" (TAVARES JUNIOR, 1978, p. 94) ou, ainda, a consideração de Marcos Madeira:

> [*A bagaceira*] só é ficção porque a montagem literária inventa personagens e diálogos. De maneira que Soledade, Lúcio, Pirunga, Dagoberto e Valentim, no dia a dia de suas vidas, das suas perplexidades e das suas decepções são afinal, como se diria em linguagem militar 'massa de manobra'. Mais do que romance, foi um pretexto social e político, servido pelo escritor, para cuidar da Paraíba... e *seus problemas*. (MADEIRA, 1978, p. 74, grifo do autor).

Conclusões tortuosas como estas somente podem ser oriundas da desatenção ao texto almeidiano, da desatenção à história literária nacional e de deliberados preconceitos ao Realismo, nesta frase entendido como escola literária dominante em parte do século XIX. Sem perceber o trabalho estético do romancista, a crítica o percebe como produção anacrônica na qual estaria configurada a obediência ao preceito de observação e pesquisa postulado por Távora em *Cartas de Cincinato*, concebem que enquanto *O sertanejo* de Alencar extrapolaria na imaginação, *A bagaceira* pecaria pelo mal inverso. Ignorando o realismo de Alencar e a imaginação e a estética de Almeida não verificam os laços de união, elucidados acima, entre estas obras no decorrer de nossa história literária.

Talvez sejam os próprios dados expressionistas os responsáveis pelo encaminhamento da crítica a arremates tão negativos sobre o romance paraibano. Lendo a

descrição grotesca como consequência da seca, colocando a animalização como implicação natural daquelas personagens, os críticos aproximam *A bagaceira* do Naturalismo e concebem sua verossimilhança e seu pessimismo como originários daquela escola literária. Não há a percepção de que, ligados à estrutura social do brejo, o grotesco, a animalização e o descontentamento são laivos expressionistas, conectados às vanguardas de nosso Modernismo. Apesar de não apresentar o "descontrole" do discurso expressionista, no qual "os elementos é que se expressavam por si mesmos" (TELLES, 1997, p. 104), muitas vezes sem a presença de um narrador intermediário, a obra não pode ser lida como retorno ao Naturalismo.

Graciliano Ramos e Lins do Rego também fazem uso do expressionismo aos moldes de Américo de Almeida. Suas personagens são marcadas pela deformação, uma deformação germinada no campo social, que sai do campo físico para chegar ao psicológico. Amaro e Lula são o retrato reguiano desta deformidade. Aquele com as marcas de anos de trabalho em seu corpo, este com a doença que o contorce sem controle. Eles figuram ao lado de Fabiano que a si mesmo denomina "bicho" (RAMOS, 1999, p. 18), pois a repressão social em que está inserido lhe bloqueia a humanidade. Mesmo Paulo Honório com as "sobrancelhas cerradas e grisalhas", em um "rosto vermelho e cabeludo" (RAMOS, 1995, p. 10) é a própria expressão de um monstro: "[...] Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos de outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dentes enormes" (RAMOS, 1995, p. 190). Em todos os casos, temos o mesmo empenho expressionista de *A bagaceira* em valorizar o feio, em expor um lado inquietante, desfigurado de suas proporções naturais.

Embora não abandone a função narrativa, não podemos afiançar que *A bagaceira* possua uma linguagem linear e tradicional, haja vista os cortes ali apresentados. Novamente exemplar sobre a questão é o trabalho realizado em torno da violência sexual sofrida por Soledade. Quando explana sobre o que considera escamoteação, através de reticências, do aspecto sexual na obra, a tese de Silviano Santiago é desenvolvida toda em torno do diálogo dado, logo no princípio do romance, entre Dagoberto e o feitor de sua fazenda. Centrando-se neste único uso da pontuação reticente, o crítico esquece-se de que o uso do pontilhamento inteiro da linha acontece cerca de dezesseis vezes durante a obra e, em cada um deles, relaciona-se a diferentes personagens e situações. Desta maneira, longe de assegurar a tese de Santiago, o uso das reticências caracteriza um evidente traço modernista que o próprio José Américo de Almeida explica: "Quis fazer uma obra diferente, daí a

estrutura do livro que pode parecer arbitrária, tudo salteado, tudo cinematográfico, pois eu não me preocupava com a ação, ou melhor, com o enredo 'clássico'." (ALMEIDA, 1979e, p. 24).

Apenas compreendendo os símbolos, tal qual lembrou com maestria Manuel Cavalcanti Proença, o leitor de *A bagaceira* é capaz de ultrapassar o entendimento da obra como mero "grito de insubmissão contra o decrépito" (LIMA, 1986, p. 338) e perceber como já o enlace amoroso do enredo está amarrado à constituição linguística fragmentária da novela. Quase sempre, a simbologia do romance de Américo de Almeida aparece intimamente ligada à pontuação utilizada pelo narrador, especialmente através das linhas inteiras pontilhadas. Ler somente uma delas pode causar sérios problemas na compreensão da totalidade da obra como ocorrera com Silviano Santiago.

Silviano Santiago, talvez, não tenha compreendido a composição paraibana, mas escolheu como base de seu discurso um dos exemplos mais privilegiados no tocante à íntima relação entre a simbologia e a sequência de reticências. Situado no primeiro capítulo da narrativa, o trecho é um diálogo entre o feitor e o senhor do engenho, sendo a fala deste formada pela linha inteira pontilhada. Ao que se percebe, o diálogo traçado ali dizia respeito aos sentimentos amorosos de Dagoberto. Apesar disso, só lendo os símbolos espalhados por todo o enredo, o leitor consegue descobrir, antes do desfecho da trama amorosa[113], que se trata do envolvimento com Soledade: "- Não, meu filho, ela não pode ser tua esposa porque... Eu profanei a memória de tua mãe, mas foi tua mãe que eu amei nela..." (ALMEIDA, 1978, p. 209)

Exposto logo nas primeiras páginas do romance, o diálogo irá se completando conforme os acontecimentos que o geraram vão se colocando no decorrer do texto, em capítulos entrecortados. Em meio às indicações claras ou veladas das próprias falas das personagens e do narrador, o que se forma como pilares a encaminhar o leitor à solução do mistério são: a justaposição de Dagoberto a um touro, seu presentear a Soledade com flores espia-caminho e a caracterização da natureza em momentos cruciais do enredo.

As indicações mais abertas ocorrem páginas após o diálogo entre Manuel Broca e o patrão. Em conversa entre Soledade e Lúcio a respeito de Dagoberto, o narrador dispara sobre a moça: "Parecia querer lançar uma confissão que lhe causava nojo passar pela boca" (ALMEIDA, 1978, p. 139), seguindo parágrafos depois para um discurso indireto livre no qual revela o conteúdo de confissão que o leitor, pela modulação cinematográfica e elíptica da cena, ficara na espreita de ter acontecido ou não:

---

[113] Ela acontece no capítulo "Pai e filho".

> O senhor de engenho, tão fechado, passara por ela sem olhá-la. Baixara adiante. Parecia estar a colher flores marginais. De fato colhera-as. E esperando oferecera-lhas – um molho roxo – com um riso arregaçado no focinho insaciável. Aceitara, sem ver, com uma humilde confusão. Mas, reparando, era a florzinha indiscreta – espia caminho – que as mulheres tanto hostilizavam. [...]. Jogara-as fora como quem solta um inseto nojento, pegado inadvertidamente. (ALMEIDA, 1978, p. 140-141).

Como se vê, é no discurso indireto livre que surgem os dois símbolos centrais ao desfecho do enlace amoroso. A indicação de Dagoberto metaforicamente caracterizado como possuidor de um "riso esgarçado no focinho insaciável" (ALMEIDA, 1978, p. 141) o associa a um touro reprodutor ou, como quer Manuel Cavalcanti Proença, a um fauno ou diabo. "Dagoberto de focinho insaciável era a tentação" (PROENÇA, M., 1978, p. 78) e a oferta de flores espia-caminho revelam suas intenções sexuais.

A ligação metafórica de Dagoberto ao touro fornece indícios da forma violenta pela qual o senhor do engenho possuira Soledade. Indo adiante, é dado de comparação entre o pai e o filho, pois é a própria moça quem, em discurso indireto, comparando Lúcio a um animal, admira-se de que o rapaz não a tenha atacado:

> Se os homens se comportavam assim, como bichos de sua convivência, nas cenas de fecundidade da fazenda, por que Lúcio, que a seguia por toda parte, como o marruá acompanhava as vacas solteiras, não lhe dera ainda um sinal dessa animalidade? (ALMEIDA, 1978, p. 170).

Até o momento do enredo, o leitor atento já percebeu o interesse de Dagoberto por Soledade. As flores espia-caminho ofertadas à sertaneja como símbolo a ser decodificado não só confirmarão a desconfiança, como revelarão a tonalidade sexual que acompanha o relacionamento. O contorno da flor, ao molde de um órgão sexual feminino, será o responsável pela interpretação e pelo comentário do narrador a revelar o sentido da oferta "indecorosa pela forma" (ALMEIDA, 1978, p. 141). Informado e decodificado o interesse sexual da oferta, páginas após, o leitor poderá perceber com olhos mais desconfiados as possíveis causas do espanto de Lúcio: "Meu pai, Soledade?! Então, meu pai ainda lhe dá flores... espia-caminho?" (ALMEIDA, 1978, p. 184).

Nota-se como a simbologia, a construção cinematográfica e elíptica e a pontuação reticente se combinam em um recurso estilístico operado *a la* Semana de Arte Moderna, por cortes. Impulsionados pelo espírito vanguardista, os modernistas perseguiam a originalidade capaz de possibilitar uma revisão do fazer literário. Neste sentido, o contato com as técnicas cinematográficas, que despontavam no Brasil quando já estavam sólidas na

Europa, serviram de amplo campo de temas e, principalmente, de recursos. As frases quase sempre curtas ou em orações coordenadas, a descontinuidade cênica, a tentativa de simultaneidade, a própria estrutura recortada de algumas frases ou, mesmo, o uso de algumas linhas de reticências revelam a tentativa de reinvenção modernista da experiência literária. No trecho abaixo, a descrição da cena é feita através de frases curtas, cujas orações são, muitas vezes, formadas por verbos que se encadeiam. Logo em seguida, como acontece no cinema, a narração muda seu foco, interrompendo a cena e introduzindo uma nova situação:

> Dagoberto entrou, pela primeira vez , num samba.
> Plantou-se à face de Soledade, a fumar. E apagou-se o cigarro.
> .....
> O bafo das mulheres amornava a sala. (ALMEIDA, 1978, p. 148).

Em *A bagaceira*, a influência cinematográfica se apresenta no caráter fragmentário de sua narrativa. Apesar de revelar os acontecimentos de um espaço (o Marzagão) e um tempo (de 1898 a 1915) claramente definidos, o romance se constitui por meio de capítulos não lineares. Neles, ora se tem por centro a vida dos trabalhadores do eito, ora a figura de Soledade, ora a personagem Lúcio e ora as lembranças, oriundas de Valentim e sua família, a respeito do sertão. Toda esta estratégia de construção funciona como um complemento ao discurso do narrador, dando ao leitor uma visão mais panorâmica do espaço. Sem deixar de exercer sua onisciência e de condenar os males da economia local, o narrador expõe o engenho de Dagoberto por diversos ângulos, cada qual a seu modo, reforçando o caráter denunciativo da narração e sua qualidade estética. Lúcio vê o atraso do local, Soledade e sua família sentem a inferioridade do brejo frente ao sertão, os trabalhadores ilustram a vida de sofrimento. Mesmo os capítulos em torno das peripécias sentimentais de Soledade não fogem à regra, pois demonstram concomitantemente a “corrupção” moral de Soledade pelo poder econômico e seu descontentamento frente ao mesmo.

Salientemos, no entanto, que o encadeamento de cenas nem sempre sequenciais não se faz apenas entre os capítulos. São vários os momentos em que mudança abrupta de situação é marcada pelas já comentadas reticências ou por outro elemento gráfico: o asterisco. Um exemplo do segundo uso pode ser vislumbrado no capítulo “Gente do Mato”, no qual a fragmentação temporal e espacial ficam evidentes. Relatando a visita de Lúcio e Soledade aos casebres brejeiros, a narração passa do relato das relações de Lúcio e Dagoberto, para a visita a João Troçulho, para a observação dos meninos da bagaceira, novamente voltando para a visita a Troçulho. Dirige-se após, para as conversas das meninas e mulheres

lavadeiras, para os diálogos que marcam o afastamento sentimental de Soledade e Lúcio, findando o capítulo com o nervosismo de Dagoberto diante de uma caldeira (já distante dos casebres) com vazamentos.

Descortinando-se uma construção desta estirpe fica difícil aceitarmos que *A bagaceira* não aproveite as conquistas do Modernismo de 1922 e influencie apenas tematicamente a geração nordestina de 1930. Aliás, mesmo a incursão pelo interior brasileiro, conquanto tradição na literatura nacional, não deixa de manter relações com as pregações de vanguarda do Modernismo, mais especificamente com o neoprimitivismo[114], cuja proposta brasileira gira em torno do resgate de culturas não cosmopolitas. Convém lembramos que Blaise Cendrais, cuja íntima ligação com os modernistas de São Paulo é declarada, foi um dos marcos do neoprimitivismo literário europeu. No entanto, ao aderirem ao primitivismo, os brasileiros não apenas duplicavam o modelo estrangeiro, pois o aplicavam como fórmula para a redescoberta do Brasil. Enquanto o primitivismo estrangeiro estava interessado em valores não-ocidentais e, portanto diferentes de sua própria cultura, os modernistas brasileiros buscam o aprofundamento do conhecimento da cultura nacional. Enquanto os europeus buscavam raízes em povos diferentes, os brasileiros falavam de si mesmos, o que, de certa forma, inibiu que a mentalidade pré-lógica, alicerce da antropologia de Lévy-Brühl, de inspiração europeia fosse considerada na vertente literária do primitivismo brasileiro.

Pensando nas sociedades primitivas, Lévy-Brühl conclui que as mesmas possuiriam uma mentalidade pré-lógica por manterem como base do conhecimento as representações míticas, desconhecendo, portanto, o pensamento racional baseado em princípios de causalidade e contradição. Concordando com Antonio Candido, não acreditamos que esta distinção seja válida. Diz o crítico: “povos primitivos distinguem, essencialmente como nós, o lógico e o mágico, embora na sua mente ambos formem configurações diversas, e o mágico sobressaia proporcionalmente mais do que o lógico no tecido de sua existência”

---

[114] Em princípios do século XX, os europeus voltam seus olhos para a arte não-ocidental e a arte africana. Mônica Fonseca define bem o momento, destacando suas duas vertentes na Europa: “De maneira geral, por volta da virada do século, a noção de primitivo se confundia com os produtos dos países colonizados, da África ou da Ásia. E a palavra “primitivo” foi usada, nesse contexto, para distinguir as sociedades europeias contemporâneas e suas culturas, de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas; ou mesmo aquelas que não faziam parte do “mundo europeu” – as culturas orientais ou ameríndias. O termo marcou a dimensão de uma diferença e uma escala de valores que definia essas culturas como diferentes segundo uma noção ocidental do que é civilizado. Usar o termo seria fazer, implicitamente, um juízo de valor. Para a maioria do público, a palavra significava povos e culturas atrasados e incivilizados. Essas noções eram reforçadas pelos estudos antropológicos, que canalizavam, para a Europa, inúmeras imagens e objetos que deixavam clara sua natureza incivilizada e bárbara, bem como sua falta de progresso cultural. Ao mesmo tempo, visões mais positivas da pureza e bondade essencial da vida “primitiva”, em contraste com a decadência das sociedades ocidentais supercivilizadas,ganhavam espaço” (FONSECA, 2004, p. 104).

(CANDIDO, 1980, p. 42). Igualmente não acreditamos que Mário e Oswald de Andrade tenham a mesma visão preconceituosa de Lévy-Brühl sobre os povos primitivos. Na literatura modernista brasileira, a palavra "primitivo" e suas derivadas perdem as conotações negativas que, porventura, tiveram e passam a significar o contato com o outro, um outro que nada mais é do que outra parte de nós mesmos, dos brasileiros. Ainda que possamos admitir que Mário de Andrade constrói um herói brasileiro lançando mão de uma caracterização negativa, ela parece derivar mais das teorias deterministas do século XIX do que um preconceito relacionado à cultura popular como um todo ou à mentalidade de povos interioranos. Assim fosse e o autor não trairia à baila uma história, como *Macunaíma*, totalmente calcada em pesquisas realizadas sobre a cultura e o povo brasileiros.

Mas, se distintos neste ponto, não podemos negar que o primitivismo europeu e aqueles que, direta ou indiretamente, foram inspirados por ele no Brasil compartilhavam o entendimento desta proposta vanguardista como instrumento de ofensivas contra o espaço plástico renascentista, instrumento que possibilitaria a fruição entre os sistemas artísticos pregados pelo cubismo, pelo futurismo, pelo expressionismo e as demais correntes de vanguarda. Mário de Andrade, em *Macunaíma*, parece levar a cabo este aspecto transgressor, compondo um livro em que, aos moldes dos arroubos dos primeiros tempos modernistas, abusa das pesquisas etnográfica e linguística, revelando-as em um enredo extremamente entrecortado. Em *Macunaíma*, os deslocamentos contínuos e ágeis das personagens, os modos súbitos como o herói viaja, muda de lugar e foge daqueles que o perseguem imprimem uma sensação de velocidade na narrativa, bastante similar à estrutura cinematográfica, também manifesta em *A bagaceira*. Como muitos capítulos do romance paraibano, a narrativa de Andrade apresenta a simultaneidade de acontecimentos.

No entanto, como era característico aos primeiros tempos modernistas, o trabalho de cortes surge de maneira muito mais contundente em *Macunaíma*. Vejamos este corte de *A bagaceira*:

> Patrão, faz toda vida que não se entrosa em forró – intercedeu o feitor, com a fingida indiferença de quem pleiteia um desejo próprio em nome de outrem.
> O senhor de engenho pusera termo a estas funções. Costumava dizer que a alegria do pobre era um mau agouro. [...]
> Mas Manuel Broca segredou-lhe um plano que ele acolheu entre malicioso e desconfiado. E, vendo outros moradores que se acercavam, acedeu com uma praga:
> - Pois levem os seiscentos mil diabos!...
> (Os diabos tinham sempre conta certa: eram trezentos ou seiscentos mil...)
> Lúcio escutava o maracatu: duas pancadas isócronas, como um coração batendo alto. [...]. (ALMEIDA, 1978, p. 147).

No excerto acima, ocorrem alguns cortes, os quais, opostamente ao que se poderia pensar, não se individualizam pelo caráter abrupto. O maior deles não é demarcado graficamente. Escondendo-se entre o discurso do narrador e a concessão realizada por Dagoberto, passa quase imperceptível. Após afiançar a veracidade da primeira fala do feitor, o narrador apenas indica que este lhe segredara algo e sem esmiuçar nenhuma atitude ou pensamento do patrão apresenta a conclusão deste: "- Pois levam os seiscentos mil diabos!.."[115]. Logo em seguida, novo corte, o narrador intercala a cena com um irônico comentário, disposto entre parênteses e, por fim, as reticências demarcam o fim das iniciativas preparatórias da festa, apresentando o início das impressões de Lúcio que ouvia o forró e a brincadeira dos trabalhadores.

Como se nota, em *A bagaceira*, leitores menos atentos podem ser levados a acreditar em uma suposta linearidade, pois inexistem interrupções bruscas de cenas ou falas. Já Andrade prefere o estilo mais drástico. Adota como um dos recursos indicativos de cortes/(des)continuidades a utilização de letras minúsculas no início de frases. A averiguação deste uso pode ser vista no capítulo "Ci, mãe do mato". Nele, após "brincar" com Ci, Macunaíma comenta: "Puxa! como você cheira benzinho?" e, na demonstração de uma continuidade, a grafia da palavra "como" aparece em forma minúscula. Mas não é nesta, todavia em outra grafia diminuta, que o corte mais se mostra. Na sequência da fala do herói, o narrador toma a palavra e, na linha seguinte inicia o discurso abaixo, o qual, apesar da logicidade mantida com a cena, está privado de seu princípio:

> que ele murmuriava gozado. E escancarava as narinas mais. Vinha um tonteira tão macota que o sono principiava pingando nas pálpebras dele. Porém a Mãe do Mato inda não estava satisfeita não e com um jeito de rede que enlaçava os dois convidava o companheiro pra mais brinquedo [...]. (ANDRADE, 2004, p. 26).

Menos abrupta na operação de cortes, a linguagem de *A bagaceira* não apresenta artificialismos ou exageros, revela, através da sobreposição de planos do cubismo, as várias faces da realidade. Neste sentido, além do trabalho simultâneo, operado por cortes, com a violência social sofrida pelos brejeiros e a violência sexual (também originária da subalternidade socioeconômica) padecida por Soledade, encontra-se, como veremos em capítulo vindouro, a caracterização da protagonista sertaneja. Vista por vários focos, ela

[115] Como outrora alertamos, a leitura dos símbolos e outras indicações espalhadas ao longo do enredo revelará que o feitor conseguira o apoio de Dagoberto ao mostrar o forró como ocasião de um possível encontro com Soledade. Neste mesmo capítulo, já a súbita aparição de Marçau frente à sertaneja (também operada através de cortes) dá indícios desta significação.

representará a tentativa cubista de demarcar a inexistência de uma aparência única do mundo e das pessoas.

A operação em recortes, realizada com maior contenção, é percebida pela crítica em *Vidas secas* e, mesmo em *Fogo morto*. Em ambos os romances, os críticos percebem os capítulos formados de maneira quase que totalmente independentes. Na obra de Lins, as histórias de José Amaro, do Coronel Lula e seu engenho, bem como do Capitão Vitorino, ao mesmo tempo em que formam um todo, podem ser lidas isoladamente. Em *Vidas secas*, cada uma das seções parece compor, em si, uma história, porém, lidas em conjunto, vemos a saga da família sertaneja de Fabiano. Ora, a independência dos capítulos dos romances não seria algo análogo às diferentes cenas que formam alguns capítulos em *A bagaceira*? A modelo do ocorrido em Lins e Ramos, não haveria, em muitos casos, a possibilidade de lermos as cenas sobrepostas com independência? Não é isto o que vemos em "Gente do mato", por exemplo? Cremos que sim. Os quadros ali postos, lidos em relação à totalidade do enredo, ilustram a vida brejeira e apontam para a decisão que tomaria Soledade, mas lidos separadamente podem contar distintas histórias: dos meninos, das lavadeiras, de Troçulho, de Lúcio, de Soledade. Nos três romances, a autonomia dos quadros, seja no interior ou entre capítulos, esquiva a uniformidade da escola realista-naturalista, em todos a dramatização do conflito social está em pauta.

Possivelmente, a crítica julgue o assunto de forma inversa porque acredita na existência de um narrador almeidiano de fala exacerbada e, focalizando o extremo oposto, exige de um romance de transição características que seriam amadurecidas em seus sucessores. Decreta a necessidade de que o narrador se cale quase por completo em favorecimento dos acontecimentos, dos movimentos e do registro psicológico das personagens, como em *Fogo morto* e em *Vidas secas*, para ficarmos em narrativas em terceira pessoa. Sem ler a estrutura estética do romance de Almeida, a crítica apenas vê os comentários do narrador sobre a estrutura social do engenho e os condena mesmo quando eles são a exposição dos pensamentos de Lúcio[116]. Na exigência do amadurecimento de anos posteriores, não aceita que frases como esta, mesmo que raras e na revelação dos pensamentos da personagem bacharel, apareçam em uma narrativa: "[...] O sistema de supressão da personalidade eliminava todo o poder de iniciativa" (ALMEIDA, 1978, p. 180). Preferem os estilo dos sucessores:

[116] Ainda neste trabalho demonstraremos como as vozes de Lúcio e do narrador não se mantêm em constante consonância ideológica.

> Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia.
> Mas depois? Fabiano tinha a certeza de que não se acabaria tão cedo. Passara dias sem comer, apertando o cinturão, encolhendo o estomago. Viveria muitos anos, viveria um século,. Mas se morresse de fome ou nas pontas de um touro, deixaria filhos robustos, que gerariam outros filhos.
> Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru. (RAMOS, 1999, p. 24).

> E quando o trem saiu com o velho Vitorino, a estação estava cheia de gente que viera ver a partida do prisioneiro. Todos se espantavam da coragem, do jeitão atrevido do velho. Era homem que ninguém dava nada por ele e não tinha medo de coisa nenhuma. A velha Adriana voltou para casa mais tranqüila. (REGO, 1996, p. 194).

As palavras do narrador de *A bagaceira*, seja pela expressão própria ou pela colocação dos pensamentos de Lúcio, estão distantes do trabalho realizado em romances como *O Cabeleira* e *Luzia-Homem*, assinalados durante todo o enredo por longas digressões do narrador. Em *A bagaceira*, contrariamente ao ocorrido aos romances regionalistas mencionados, existem recorrentes sobreposições de cenas. No primeiro capítulo, por exemplo, concomitantemente ao estabelecimento da família de Valentim no engenho, vemos a apresentação de Dagoberto e de Lúcio, as opiniões do último sobre o brejo e o sertão, bem como os primeiros indícios de que Soledade mudaria o destino de pai e filho. Portanto, parece injusto que limitemos o primeiro capítulo de *A bagaceira*, ou mesmo todo o livro, a uma repetição dos procedimentos naturalistas ao manter como objeto os pobres. Seu feitio contrapõe-se, por exemplo, à seção inicial de *Luzia-Homem*. O livro de Olímpio é aberto com a longa descrição da construção da penitenciária de Sobral, havendo a supremacia explícita de referências a um mundo exterior àquele posto ficcionalmente. Diferentemente do ocorrido em *A bagaceira*, há no capítulo um alongamento extremo e a ausência de personagens identificáveis nos capítulos subsequentes. Com o intuito de fidelidade, o narrador detalha, faz enormes retrocessos na história e até mesmo alude ao nome real do engenheiro responsável pelo projeto da obra: João Braga[117] (OLIVEIRA JUNIOR, 2007, p. 82).

Não há como se negar que, como romance de transição, a narrativa almeidiana ainda apresente, especialmente, em seus primeiros parágrafos, alguns adjetivos e expressões comuns aos romances antecessores: “nomadismo”, “fedor de covas podres”, “hidrópicos”, “olhos espamódicos” (ALMEIDA, 1978, p. 120), mas há de se pensar que, eles

[117] José Leite de Oliveira Junior afirma que a construção da cadeia, narrada por Olímpio, ocorrera realmente na cidade de Sobral, tendo sido João Braga o engenheiro responsável pelo projeto (OLIVEIRA JUNIOR, 2007, p. 82).

estão presentes em um capítulo de cenas sobrepostas, que eles não guardam o mesmo significado cientificista do século XIX, que eles estão ligados aos pensamentos de Lúcio e que, ao longo do enredo, este tom é abandonado em prol do discurso direto intercalado a sucintos comentários e/ou descrições do narrador e a pesquisa dos pensamentos de personagens, principalmente de Lúcio .

Mesmo as anotações, realizadas no primeiro capítulo de *A bagaceira*, quando comparadas àquelas presentes em romances naturalistas, como já dissemos, podem ser consideradas de menor porte, com parágrafos pouco extensos. Observemos:

> [...] Homens do sertão, obcecados na mentalidade das reações cruentas, não convocavam as derradeiras energias num arranque selvagem. A história das secas era uma história de passividades.
> Limitavam-se a fitar os olhos terríveis nos seus ofensores. Outros ronronavam seus sonhos de redenção.
> Dagoberto olhava por olhar, indiferente a essa tragédia viva. (ALMEIDA, 1978, p. 121).

Os longos trechos abaixo, respectivamente retirados das produções de Domingos Olímpio e de Franklin Távora, comprovam nossas afirmações. As extensas citações são uma pequena parte dos comentários tecidos pelos narradores nas respectivas seções VI e III de suas obras. Em ambos os casos, os parágrafos amplos demonstram o afã elucidativo dos romancistas do século XIX. Diferentemente de Almeida, Olímpio e Távora compõem explicações quase totalmente desligadas do enredo, aproximando-se do discurso científico e documental, o qual, aliás, é requisitado a comparecer em *O cabeleira*, romance no qual as características naturalistas são ainda mais preponderantes.

> Setembro de 1878 ia em meados, e não apareciam no céu límpido, de azul polido e luminoso, indícios de auspiciosa mudança de tempo. Não se encastelavam no horizonte, os colossais flocos a estufarem como iriada espuma; nem, pela madrugada, cirros, penachos inflamados, ou, em pleno dia, nuvens pardacentas, esmagadas em torrões. À noite, constelações de rutilante esplendor tauxiavam o firmamento, e a lua percorria, melancólica, a silenciosa senda. [...]
> O sertão ressequido estava quase deserto: campos sem gados, povoações abandonadas. E a constante, a implacável ventania, varrendo o céu e a terra, entrava, silvando e rugindo, as casas vazias, como fera raivosa, faminta, buscando e rebuscando a presa, e fazendo, com pavoroso ruído, baterem as portas de encontro aos portais, num lamentoso tom de abandono.
> As pastagens de reserva, nos pés de serras, protegidas por espessa facha de catingas impenetráveis, onde se criavam famosos barbatões bravios, haviam sido devoradas ou estruídas e pesteadas pela acumulação de rebanhos em retiradas numerosas. E, à grande distância, sentia-se o fedor dos campos inficionados por milhares de corpos de reses em decomposição.

> Não havia mais esperança. Os horóscopos populares aceitos pela crendice, como infalíveis: a experiência de Santa Luzia, as indicações do Lunário Perpétuo e a tradição conservada pelos velhos mais atilados, eram negativas, e afirmavam uma seca pior que a de 1825, de sinistra impressão na memória dos sertanejos, pois olhos-d'água, mananciais que nunca haviam estancado, já não merejavam.
> Os socorros, distribuídos pelo Governo, não podiam chegar aos centros afastados, por falta de condução, ou eram os comboios de víveres assaltados por bandos de famintos, malfeitores e bandidos, organizados em legiões de famosos cangaceiros.
> Em tão aflitiva conjunção, era natural que os retirantes, por instinto de conservação, procurassem o litoral, e abandonassem o sertão querido, onde nada mais tinham que perder; onde já não podiam ganhar a vida, porque à miséria precedera o fatal cortejo de moléstias infecciosas, competindo com a fome e a sede na terrível faina de destruição. (OLIMPIO, 1978, p. 29).

> Como nunca um mal vem desacompanhado, segundo mui bem diziam nossos maiores com aquela autoridade que, entre outros graves ofícios, não se lhes pode recusar na ciência da vida, ao grande contágio das bexigas, que todo o ano de 1775 e uma parte do seguinte levou assolando a província de Pernambuco, sucedeu uma seca abrasadora, mal não menos penoso senão mais funesto que o primeiro em seus resultados.
> Se por ocasião do referido contágio subiu o número das vítimas a tanto que os cemitérios e as igrejas já não tinham espaço para lhes oferecer sepulturas, que diremos nós para darmos a conhecer, não unicamente os efeitos da peste, comum a todos os climas e a todas as regiões, mas juntamente com estes efeitos os da seca, flagelo especial de algumas de nossas províncias do Norte?
> Excetuada a febre amarela por ocasião de sua primeira invasão, a qual se verificou em Pernambuco em 1686, não consta que alguma outra calamidade de peste haja sido mais fatal àqueles povos do que a sobredita calamidade. Do mesmo modo a seca, chamada em Ceará seca grande, que arrasou Pernambuco desde 1791 até 1793, com ser mais intensa e duradoura do que a de 1776, ficou aquém nos estragos produzidos nesta última província onde esta seca foi precedida do terrível contágio que levou milhares de almas como já dissemos. Dois flagelos, um imediatamente depois do outro, para não dizermos dois flagelos reunidos, dos quais o primeiro disputava ao segundo a primazia no abater e no destruir, traziam pois a província em contínuo pranto e luto, pranto nunca chorado e luto nunca visto em tamanha extensão, ao tempo em que se passaram os acontecimentos em que diremos neste capítulo.
> Governava então Pernambuco [....]. (TÁVORA, 2003, p. 44-45).

A tal ponto a questão elucidativa é priorizada no Naturalismo que o narrador de Távora chega a interromper a narração da cena para exercer seu poder esclarecedor. No episódio abaixo, após sugerir que algo extraordinário aconteceria a Luisinha, em sua ida ao Rio Tapacurá, o narrador interrompe seu discurso por dois parágrafos com o intuito de revelar dados históricos do local. Tamanhamente se perde o caráter literário da narração que se chega a lembrar o leitor que o assunto da seca houvera sido tratado “no capítulo anterior” (TÁVORA, 2003, p. 65):

> Uma tarde Luisinha foi buscar água no rio Tapacurá, que banha a cidade de Vitória, então povoação de Santo Antão, à qual pertencia Glória de Goitacá donde era natural Cabeleira. Santo Antão distinguia-se na história pernambucana pela circunstância de lhe estar próximo o Monte das Tabocas no qual se verificou em 03 de agosto de 1645 a batalha que iniciou a insurreição portuguesa contra o domínio holandês , e exercitou direta e decisiva [....]
> O Tapacurá, que de inverno tem enchentes formidáveis, estava então cortado pelo rigor da seca de que tratamos no capítulo anterior. No seu largo leito viam-se unicamente [...]. (TÁVORA, 2003, p. 65).

Persistindo no processo de aprofundamento sobre *A bagaceira*, o leitor não poderá deixar de notar a importância do pau d'arco. Vista diferentemente por cada personagem, a árvore, nas díspares visões sobre ela, conduzirá ao desenlace do conflito amoroso do enredo.

Para Dagoberto, o pau d'arco desperta os instintos sexuais: "a mata resplandecia com uma orgia de desabrocho em sua pomba auriverde" (ALMEIDA, 1978, p. 161). "Sem a percepção da paisagem, com a sensibilidade obtusa e entorpecida aos primores da natureza, Dagoberto inquietava-se, pela primeira vez, perante o ouro que frondejava" (ALMEIDA, 1978, p. 122).

Para Lúcio ganha ares fúnebres:

> viu a mata arroxeada pela floração dos espinheiros e das sucupiras. Só distinguia essa tonalidade fúnebre. O próprio pau d'arco, que se despira de folhas para se cobrir de ouro, era um garrancho miserável, sem, sequer, o desfecho verde das outras árvores. (ALMEIDA, 1978, p. 125).

O pau d'arco também revela, por antecipação, os desejos de ascensão social de Soledade: "- Eu não vou nisso. A gente deve ser como o pau d'arco é, que fica sem folha para se cobrir todo de flores" (ALMEIDA, 1978, p. 175).

Porém, o pau d'arco não é o único elemento natural a participar e relacionar diferentemente as personagens em sua simbologia. O trecho abaixo ganha interesse neste sentido:

> Um dia Dagoberto divisou-a empoleirada num cajueiro. E espiou para cima:
> - Mas isso é sério! Deixe estar que eu vou dar parte a seu pai.
> - Olhou de novo sem querer.
> - Ela do galho em que estava soltou-se, caindo na folhada como um fruto gostoso.
> E o senhor de engenho não conteve o riso, vendo Lúcio, embaixo, vendado com um lenço. (ALMEIDA, 1978, p. 168).

Da análise do trecho depreende-se o tom pejorativo da palavra “empoleirada”, a cegueira de Lúcio no que tange aos acontecimentos e, por fim, a situação privilegiada de Dagoberto na situação amorosa que envolvia os três. No entanto, deve-se ir à frente. Soledade, exposta como o “fruto gostoso”, remete a uma gradação decrescente expressiva dentro do texto, a qual se ajusta ao amor de Dagoberto “que se sabe a frutos apodrecidos” (ALMEIDA, 1978, p. 121). Para Lúcio, ela fora “fruta de vez” (ALMEIDA, 1978, p. 172), para Dagoberto “fruto gostoso que cai” – maduro, portanto, e, para Milonga, fruto podre: “- Mulher é como fruita: quando cai apodrece...” (ALMEIDA, 1978, p. 203).

Ser amor de “frutos apodrecidos” (ALMEIDA, 1978, p. 121) é metáfora importante para a compreensão da posição do narrador frente à violência sexual sofrida por Soledade. Percebendo-a, o leitor poderá interligá-la à crítica socioeconômica realizada pelo romance e notará como na narrativa almeidiana o plano ideológico atinge a questão sexual. Na construção de José Américo de Almeida, pegar o roçado de Xinane, prendê-lo por tentar reaver o que era seu, surrar Latomia, ver o homem se alimentando com a cana verde enquanto trabalha e violentar Soledade são todos atos autoritários e inaceitáveis.

Não seria por outro motivo que a cena do estupro, narrada em *flash back*, sem o detalhamento do Naturalismo: “bisbilhotice de trapeiros” (ALMEIDA, 1978, p. 118), sem o discurso de denúncia do narrador, centrando-se nas ações e reações das personagens consegue avivar, exatamente, a agressividade do ato. A descrição de Dagoberto como “o senhor do engenho que descoberto avançou” (ALMEIDA, 1978, p. 216) traz nas palavras ‘descoberto” e “avançou” a sexualidade brutal, animalesca e todo o autoritarismo da ação que só poderia obter como contrapartida a oposição da sertaneja. Ela inutilmente “pôs-se a gritar” (ALMEIDA, 1978, p. 216), “quase a chorar” (ALMEIDA, 1978, p. 216). “Atordoada” (ALMEIDA, 1978, p. 216) a moça “procura cobrir-se” (ALMEIDA, 1978, p. 216), “deitou-se a correr” (ALMEIDA, 1978, p. 217), com os peitos virgens foi “quebrando os gravetos” (ALMEIDA, 1978, p. 217), “sangrava” (ALMEIDA, 1978, p. 217), mas a força do poder de Dagoberto no Marzagão foi mais eficiente.

Um aspecto irrefutável em *A bagaceira* é a presença pictórica. A estética concernente à visualidade é apresentada na prosa almeidiana em meio à tendência impressionista que acaba por chamar à baila os demais sentidos humanos. Há a valorização das cores, dos cheiros, dos sons, das texturas e dos sabores que caracterizam principalmente o

brejo paraibano[118]. Em toda esta descrição, emoções e sentimentos ressaltam ora características naturais, ora características das personagens, ora a estrutura socioeconômica da região. Partindo do branco, atravessando paisagens de tons verdes variados e culminando no vermelho característico da seca do sertão e da miséria brejeira, o romance de Almeida não deixa de manter uma "natureza odorante" que "infiltrava-se [..] até nos olhos verdes" de Soledade", "florindo também em suas graças sexuais" (ALMEIDA, 1978, p. 141), transformando-a em fruto cobiçado por Lucio, por Dagoberto e apodrecido aos olhos de Milonga. Em todo este percurso a subalternidade do povo brejeiro, conforme já comentamos neste trabalho. A profusão de cores, cheiros e sabores é tamanha em *A bagaceira* que o narrador chega a falar em "policromia" (ALMEIDA, 1978, p. 169), em multicolorido que tudo impregnava de odor (ALMEIDA, 1978, P. 169), um ambiente capaz de colocar Lúcio "revertido a esse estado natural que tinha venetas de esponjar-se na relva, sujar-se de frutas machucadas, beber o orvalho em folhas" (ALMEIDA, 1978, p. 169-170), esquecendo-se temporariamente de sua "intuição dos reformadores" (ALMEIDA, 1978, p. 178), como que se fosse atingido pelo êxtase simbolista.

De certa maneira, o desenvolvimento pictórico de *A bagaceira* possui semelhanças com algumas passagens de *Luzia-Homem*, haja vista a manutenção de uma prosa na qual as sensações oriundas da paisagem são colocadas em pauta. Todavia, se na obra de Américo de Almeida a inebriante natureza é a da bagaceira, em Domingos Olímpio ela é a do sertão. Em tal situação, a embriaguez das personagens brejeiras, colorindo-se de maneira positiva, está em direto confronto com a estrutura social do brejo, enquanto as cores, os cheiros e os sons da paisagem de Domingos Olímpio, à moda naturalista, são os verdadeiros responsáveis pela condição de sofrimento dos moradores de Sobral. Os exemplos, em ambos os casos, são muitos, desde o primeiro ao último capítulo das narrativas o que se vê é o "concerto esdrúxulo" (OLÍMPIO, 1978, p. 12) de Olímpio e o embebimento (ALMEIDA, 1978, p. 167) da natureza almeidiana. José Leite de Oliveira Junior, ao comentar sobre o primeiro capítulo de *Luzia-Homem* afirma:

> Os quadros, de um onirismo infernal para o narrador, representam o caos, o universo atormentado que é a seca. A cidade de Sobral, símbolo de uma ordem urbana, é invadida pelas hordas de retirantes. Sobral não escaparia dos horrores do cosmos agitado e abrasador. A própria construção da penitenciária poderia ser vista como uma solução arquitetônica, de ordem racional, portanto, oposta à seca, que Teoberto Landim chamou de Estação do Inferno. (OLIVEIRA JUNIOR, 2007, p. 64).

[118] Já tratamos da questão, quando percebemos o mesmo procedimento em obras de José Lins do Rego, especialmente *Fogo morto*. Também traçamos semelhanças e disparidades entre *A bagaceira* e romances de diversos períodos literários nacionais.

A variedade de recursos artísticos utilizados na construção de *A bagaceira* comprovam sua condição literária. Durante esta fase de nossa exposição, analisamos a linguagem de *A bagaceira*, comparando-a à constituição de alguns dos mais expressivos romances da história literária brasileira. Tentamos deixar claro o quanto há, na produção, o aproveitamento de conquistas modernistas e a atualização de características de diversos momentos da literatura nacional. Tudo, no romance de Almeida, converge para sua concepção como obra de grande valor estético, na qual não há a representação pitoresca do mundo interiorano, não há a sobreposição documental em detrimento à constituição literária. Vejamos, agora, como as características mencionadas estão presentes na construção performática da produção.

3.4 A CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA

No intento de construir através da literatura uma forma de resistência, o narrador de *A bagaceira* trabalha com afinco a voz da submissão. Percebe-se que é na voz da submissão que o narrador mais se esmera em apresentar marcas da performance das personagens, aqui entendida como os modos (entoação, posição corporal, reações ao que escutam, etc) pelos quais os brejeiros recebem ou respondem à fala alheia. Dedicando-se a mostrar os gestos curvados, a entoação marcada pelo medo, o narrador consegue colocar sob lente de aumento as consequências do poder latifundiário nordestino. Na performance, o texto torna-se um fio condutor que agrega a si de forma dominante a voz, o gesto e a projeção do corpo saturado de movimento, dando ao gesto a capacidade de simbolizar e afetar profundamente a própria natureza do conteúdo.

As personagens viventes no brejo são “cabras” (ALMEIDA, 1978, p. 129, 161, 183, 198), pertencem ou servem ao senhor de engenho. O brejeiro vive e fala com a voz de um servo amedrontado. A contragosto, considera-se “propriedade” do senhor do engenho. É incapaz de qualquer vitalidade moral. Através da subserviência brejeira, o narrador demonstra a força da desigualdade social e impõe a Dagoberto uma função de massacre e dominação ainda mais forte: “o servo trabalhava e o senhor manejava o servo” (HUBERMAN, 1986, p. 08).

Aos moldes do boi de engenho, nos ombros brejeiros, a enxada posta-se atravessada atrás do pescoço, como quem vive sob o jugo. Suas aparições no romance expõem o caráter submisso: dirigem-se até a “casa-grande com o chapéu embaixo do braço”,

garantem que são “burro[s] de cargas” (ALMEIDA, 1978, p. 124) e saem humilhados pela voz de Dagoberto que esbraveja (ALMEIDA, 1978, p. 123), berra (ALMEIDA, 1978, p. 207), olha com indiferença (ALMEIDA, 1978, p. 121) A voz da submissão é sempre colocada “implorativamente” (ALMEIDA, 1978, p. 124), lembrando “o servilismo hereditário” (ALMEIDA, 1978, p. 124), de homens “curvados sobre as enxadas” (ALMEIDA, 1978, p. 129).

Manuel Broca espera as ordens: “- Patrão, mande suas ordens.” (ALMEIDA, 1978, p. 124), Milonga esconjura dos acontecimentos, mas mantém-se com “a humildade das criadas velhas” (ALMEIDA, 1978, p. 209), Latomia “apanha de cabeça baixa para livrar o rosto de alguma lapada cega” (ALMEIDA, 1978, p. 206), os cabras do eito quase sempre falam ao senhor cabisbaixos, concordando com seus mandos e Xinane é preso por tentar pegar o que é seu: os alimentos que plantara. A justiça do local é a justiça dos coronéis: “A esmagadora maioria da população rural que sempre fora abandonada pelo poder público, ficando à mercê da autoridade discricionária daqueles que sempre dispuseram e usufruíram da posse da terra.” (JANOTTI, 1989, p. 42).

A justiça é, nas palavras de Lúcio: “falível, és a balança de dois pesos que só pesam nas consciências! Como [...] quisera que fosses cega, de verdade, não pela tua ignorância, mas pela imparcialidade” (ALMEIDA, 1978, p. 225). O tribunal não é a voz da justiça popular, servindo, por vezes, para sufocá-la, em favor do Estado.

Tudo no brejo comprova a vassalagem: os gestos, as atitudes, o canto e a reza. A natureza, os animais e as plantas expostos no auge de sua vivacidade, por vezes, também espelham a cultura da submissão. Por meio de metáforas orgânicas, as “plantas [ficam] corcundas” (ALMEIDA, 1978, p. 125), os “arbustos conformavam-se com a condição rasteira” (ALMEIDA, 1978, p. 125), havia, mesmo “a negação da solidariedade vegetal – a dominação da seiva” (ALMEIDA, 1978, p. 125) por parte dos animais.

A condição de perversidade à qual está submetido o brejeiro expõe a faceta realista de *A bagaceira*. O mandonismo dos donos de terra aparece narrado em sua base de sustentação material, bem como em seus efeitos perversos. Todavia, o romance compreendido como cruzamento de vozes antagônicas guarda também espaços para ecoar (sutilmente, como o é no cotidiano) os protestos dos explorados. O discurso do brejeiro é a forma crucial de existência do discurso da dominação do senhor do engenho, visto que suas colocações refletem o receio e a subalternidade frente ao patrão; no entanto, nos exemplos abaixo, a fala receosa de Latomia ao explicar a morte do cavalo, bem como a pequena esperança, que ressurge quando todos ouvem o toque para descanso, compõem sutis tentativas de resistência:

> - Patrão, o cavalo s'embaraçou e morreu enforcado!
> - Cabra de peia, você foi o culpado!
> E, ali mesmo, o senhor do engenho tirou o rebenque do armador e deu-lhe como nunca se dera em negro fujão. (ALMEIDA, 1978, p. 206).

> Não se queixavam da labuta improdutiva [...]
> Mourejavam com esta única esperança: o toque do búzio: tum, tum. [...]. (ALMEIDA, 1978, p.131).

O trabalho desenvolvido por Almeida é muito próximo daquele concretizado por Graciliano Ramos e José Lins do Rego, ao passo que se distancia da mesma realização de Monteiro Lobato, em *Urupês*. Embora todos guardem o descontentamento em relação ao ambiente no qual engendram suas personagens, apenas em Ramos, Lins e Almeida a estrutura social é recriminada a partir da performance atribuída pelo narrador às personagens subjugadas. Em *Urupês*, o retrato do caboclo é o de "um piraquara do Paraíba" (LOBATO, 1997, p. 167), tomado pela preguiça. Frente a problemas nas terras em que era agregado, frente às alterações da política nacional, desde a abolição da escravatura até a proclamação da República, Jeca permanecia "de cócoras, a modorrar" (LOBATO, 1997, p. 167). No lugar da submissão sofrida, da fala abafada pelos gritos, da violência física que obriga ao arcar do corpo, a falta de atitude. Com sua oratória incisiva, Lobato não se dedica a descrever os modos pelos quais o homem do interior age, não o faz porque entende que ele se traduz pela inércia e por isto o condena. Mesmo na descrição do que poderiam ser atitudes costumeiras, cotidianas da personagem, o que permanece é o detalhamento da inatividade capaz de destituir Jeca, concomitantemente, de qualquer idealização romântica e de qualquer condenação de uma estrutura social que o reprima:

> De pé ou sentado as ideias lhe entramam, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa.
> De noite, na choça de palha, acocora-se em frente ao fogo para "aquentá-lo", imitado da mulher e da prole.
> Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível. Há de ser de cócoras.
> Nos mercados para onde leva a quitanda domingueira, é de cócoras, como um faquir do Bramaputra, que vigia os cachinos de brejaúra ou o feixe de três palmitos.
> Pobre Jeca Tatu! Como é bonito no romance e feio na realidade! (LOBATO, 1997, p. 167).

Visto pela pregações higienistas, Jeca é um condenado que, mais tarde, em outras obras, ganhara a vida por passar a acreditar na ciência e seguir seus preceitos (LIMA; HOCHMAN, 1996) . Ele se tornará produtivo, livre do desânimo e com a modernização de

sua propriedade será o dono de uma das fazendas mais prósperas da região em que vive. Ao final, Jeca Tatu não será como os empregados do engenho de Lúcio, onde a modernização foi socialmente frustrada, ele enriquecerá e tornar-se-á um incansável propagador a seus funcionários dos conhecimentos sanitaristas. Segundo consta, Lobato ainda desenvolverá novos textos sobre Jeca Tatu e, somente então, ao revisar suas colocações, no ano de 1947, no livreto *Zé Brasil*, apontará Jeca como uma vítima do sistema capitalista e latifundiário de nosso país. Em 1914, Monteiro coloca Jeca como uma praga, em 1918 como opilado pelas doenças das quais posteriormente se recuperará e, em 1947, é a vítima do latifúndio.

Portanto, o Jeca de *Urupês*[119] não merece de Lobato o mesmo desenvolvimento performático presente em *A bagaceira* e repetido nos romances de Graciliano Ramos e Lins do Rego. *São Bernardo* e *Vidas secas*, *Banguê* e *Fogo morto* para nos restringirmos a alguns, guardam a referida semelhança, conquanto *São Bernardo* e *Banguê* sejam narrados em primeira pessoa por personagem pertencente à elite agrária[120].

Em *São Bernardo* a cena abaixo é ilustrativa. Nela a coragem dos moradores da fazenda de Paulo Honório apenas se dá em sua ausência e, mesmo nela, os mais simples não verificam sinais de esperança, julgam-se brutos, desentendidos, carregam no corpo as marcas da submissão e concluem que "as coisas desde o começo do mundo tinham dono". Na presença do patrão todos se rendem, frente às palavras hostis, aos gritos, calam (até Padilha nega suas pregações), enquanto são enxotados para a "casa do diabo", tal qual Xinane fora expulso de sua palhoça: "-Pois, por ali, cabra safado! Você não nasceu pra estrebaria que é de cavalo de sela: nasceu foi pra cangalha" (ALMEIDA, 1978, p. 124).

> Nesse ponto surgiu-me um pequeno contratempo. Uma tarde surpreendi no oitão da capela [...] Luis Padilha discursando para Marciano e Casimiro Lopes:
> - Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado tudo de um homem. Não está certo.
> Marciano, mulato esbodegado, regalou-se, entronchando-se todo e mostrando as gengivas banguelas:
> - O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros. É ou não é Casimiro?

[119] Os demais textos sobre a personagem não serão analisados neste trabalho. Contudo, em todos eles, Lobato não se dedica à descrição performática de Jeca Tatu.

[120] Flávio Kothe considera que *São Bernardo*, ao lançar mão da primeira pessoa, "mostra o grande latifundiário como aquele capaz de arrependimento e de belos gestos, com a grandeza do humanismo e da autocrítica" (KOTHE, 2004, p. 421). Assim asseverando, o autor parece desconsiderar o quanto a primeira pessoa deve ser lida atentando-se para a capacidade de dissimulação do narrador.

> Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono.
> [...]
> Sai da sacristia e estourei:
> - Trabalhando em quê? Em que é que você trabalha, parasita, preguiçoso, lambaio?
> - Não é nada não, seu Paulo, defendeu-se Padilha, trêmulo. Estava aqui desenvolvendo umas teorias aos rapazes.
> Atirei uma porção de desaforos aos dois, mandei que arrumassem a trouxa, fossem para a casa do diabo. [...]. (RAMOS, 1995, p. 58-59).

Humilhados, assim aparecem os brejeiros de Almeida e os empregados de *São Bernardo*, com o mesmo medo que faz Fabiano, em *Vidas secas*, a limitar suas revoltas aos planos. Somente escondido e sozinho irritava-se, no demais, "temia" e preferia a "prudência". Fabiano, Marciano, Casimiro, os brejeiros de Almeida, João Rouco, Chico Baixinho e tantos outros formam a massa de "infelizes" da qual fala Carlos, em uma descrição de homens sôfregos e pessoas sacrificadas, presente em *Banguê*.

> No barulho que enchia a praça ninguém notou a provocação. E Fabiano foi esconder-se por detrás das barracas, para lá dos tabuleiros de doces. Estava disposto a esbagar-se, mas havia nele um resto de prudência. Ali podia irritar-se, dirigir ameaças e desaforos a inimigos invisíveis. Impelido por forças opostas, expunha-se e acautelava-se. Sabia que aquela explosão era perigosa, temia que o soldado amarelo surgisse de repente, viesse plantar-lhe no pé a reiúna [...]. (RAMOS, 1999, p. 78).
> Os pobres eram mais infelizes por lá. [...]
> Nunca podia imaginar que houvesse gente mais pobre do que João Rouco, casas mais infelizes que a de Chico Baixinho. Andava pelo Gameleira olhando estas coisas sem querer. Surpreendia-me como espião, um olho indiscreto a perguntar pela vida dos cabras. E o velho Lourenço ainda era tido como bom. Avalie o Cazuza do Congo, um que chegava a andar maltrapilho e que vinha ao Gameleira conversar com meu tio, todo acanhado, todo humilde. O que não faria ele com os moradores, como não seriam pequenos os quilos de bacalhau de sua balança? (REGO, 1966, p. 103).

Também é o sofrimento o responsável pela composição de *Fogo morto*. Os descontentamentos de José Amaro, em seu eterno mau humor, possuem raízes na subalternidade que se mantém em relação aos donos do poder: a loucura de Vitorino é narrada a partir de seus arroubos contra uma sociedade injusta contra a qual os ditos sensatos são incapazes de lutar. Sua loucura parece cheia de sensatez, capacidade de não alienar-se, de manter a utopia da justiça e lutar por ela. Mas, é no capítulo "O engenho de seu Lula" que as humilhações são narradas com maior evidência. Ali, surrava-se sem necessidade (REGO, 1996, p.133) e os empregados andavam de "cabeças baixas" (REGO, 1996, p.144).

Em todos os romances da década de trinta, a fala recortada, os gestos submissos e,muitas vezes, o silêncio colocam em discussão, direta ou indiretamente, o papel social da linguagem. As personagens reprimidas possuem a consciência de que a impossibilidade de expressão as torna ainda mais presas a uma estrutura social massacrante. Graciliano Ramos, levando a cabo as características de *A bagaceira*,construirá Fabiano quase mudo, porém sabedor do quanto a expressão lhe faria bem. Mediado pela voz do narrador, Fabiano ratifica os danos advindos da carência linguística: "Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? [. . .]" (RAMOS, 1999, p. 35-36).

A colocação de Dagoberto como personificação do controle coercitivo de classes mais abastadas sobre os socialmente subalternos cala os brejeiros. Ele é "o senhor de engenho" com fama de valente [...] obedecido sem nenhuma contestação" (JANOTTI, 1989, p. 67) e cujo desprezo aos "cabras do eito" (ALMEIDA, 1978, p. 198) é latente por meio de palavras e ações. Os cabras do eito são entendidos pela quantidade de trabalho que podem ofertar e, neste sentido, como se pode subtrair da passagem abaixo, não merecem nenhum sentimento. A citação, que dispensa maiores comentários, aponta para o mencionado desprezo e, pelas frases curtas, parece impor ao texto a mesma irritação que se percebe nas relações entre Dagoberto e os brejeiros.

> E como era de seu natural, o senhor de engenho não encarava essas figuras ressequidas. Talvez tivesse medo de comover-se. Ou o olhar para o seu conceito de autoridade era excessiva benevolência.
> E esbravejou:
> - O que já disse está dito! (ALMEIDA, 1978, p. 123)

O modo pelo qual o senhor de engenho é apresentado ao público é por demais harmônica com a conjuntura das coisas no Marzagão. Dagoberto é "o homem máquina" (ALMEIDA, 1978, p. 119), de "sensibilidade obtusa e entorpecida" (ALMEIDA, 1978, p. 121), 'que tem medo de comover-se" (ALMEIDA, 1978, p. 130). "Um homem brutificado" (ALMEIDA, 1978, p. 140), "pancada" (ALMEIDA, 1978, p. 140), "estrompa" (ALMEIDA, 1978, p. 140), "que dá coice até no vento" (ALMEIDA, 1978, p. 140). É o poder. Contudo, não deixa de sofrer o processo de animalização que sofre os brejeiros frente à estrutura econômico-social arcaica da região.

Dagoberto, portanto, é agente e paciente da degradação, o que se explica pelo processo de reificação. Não conhecendo formato diverso de valoração além daquele que culmina no lucro, ele avalia e reduz seus relacionamentos pelas concepções de lucros e

perdas. Não é por motivo diferente que ele entende a educação do filho como um investimento que lhe deveria fornecer retorno: "- Para que foi que eu gastei quantos e quantos?" (ALMEIDA, 1978, p. 207). Sua incapacidade de relacionamento não deve ser posta como ausência de qualidade literária, mas como uma questão de impossibilidade de comunicação da personagem. Para manter seu poderio, Dagoberto só fala e entende a linguagem do lucro[121] , da conquista a qualquer preço e, por isso, chega à violência sexual a Soledade, mesmo que, ao final do enredo, percebamos a existência de sentimentos carinhosos do senhor em relação à sertaneja.

Assim, há de se notar que o narrador artisticamente molda Dagoberto sem maniqueísmos. Ele sofre, é duro, mas também capaz de nutrir sentimentos positivos, apesar de não expressá-los sem rudeza para com o outro. Vista desta maneira, a estética romanesca rompe com a mecânica naturalista entre homem e classe social e lega aos romances de trinta o realismo crítico, o descontentamento com a aparência fenomênica da sociedade. Trabalhando com dados psicológicos, cuja funcionalidade se estende para a narração de almas fustigadas, dilaceradas pelos conflitos de um mundo segmentado em classes, os romances desta geração abandonam também a figuração positiva do Romantismo. Embora não narre com tanta riqueza os conflitos psicológicos do senhor do engenho, Almeida parece ter aberto caminho para a construção de romances como *Fogo morto* e *São Bernardo*. Sem o abandono da descrição maniqueísta, não poderíamos ter a exposição de Lula, no primeiro livro, nem a revelação da formação de um homem bruto como Paulo Honório.

Em se tratando da linguagem, as comparações com as personagens também deixam à mostra outras coincidências. Dagoberto, Lula e Paulo Honório são homens de poucas palavras em seu cotidiano. Dagoberto era obtuso (ALMEIDA, 1978, p. 122), Lula o homem que da fala mansa da juventude (LINS, 1996, p. 120) passa ao silêncio (LINS, 1996, p. 133) para enfim começar a expressar-se com a mesma rudeza de Dagoberto (LINS, 1996, p. 138) e Paulo Honório o homem de fala curta e bronca, que confessa: "O que é certo é que, a respeito das letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero" (RAMOS, 1995, p. 09). Em todos os casos, discursos modelados por frases curtas, sem inversões sintáticas, montadas quase sempre em torno de verbos de ação, preponderantemente colocados no imperativo, no presente ou no pretérito perfeito. Lula "ríspido, duro" (LINS, 1996, p. 138), grita, aponta, altera a voz para ordenar: saiam, cale, ponha-se para fora, tudo justificado por uma única sentença: "-Aqui mando eu!"

---

[121] Lembremos que ele é o "homem máquina" (ALMEIDA, 1978, p 119).

(LINS, 1996, p. 138), adquirida por quem assevera ter muitos feitos que lhe garantiam seu poder de mando, de exigência. Dagoberto e Paulo Honório não são diferentes, seus verbos são praticamente os mesmos, seus feitos e sua justificativas também. Paulo Honório endividou-se, importou maquinismos, iniciou uma nova fazenda (RAMOS, 1995, p. 40) e, por isso considerava ter o direito de exasperar, gritar, atirar desaforos, socos e até esfaquear. Sempre ordenando aos berros também estava Dagoberto, o homem que se irritava perante qualquer pedido ou insistência, mesmo quando muda (ALMEIDA, 1978, p. 122).

A fala curta e geralmente grosseira destas personagens difere do silêncio das personagens brejeiras e ou subalternas constantes nestes romances. Dagoberto, Honório e Lula, como os brejeiros, sabem a importância da linguagem e, por isso, a usam duplamente, nos dois casos com o objetivo de manterem o poder. Por um lado, impedem a comunicação de e entre seus subalternos, por outro, calam-se ou falam o suficiente para que não seja ameaçado o poderio que possuem. Paulo Honório, certamente, é o melhor exemplo desta sabedoria. Ao constituir um romance e tentar persuadir o seu leitor, o narrador de *São Bernardo* demonstra ter a consciência linguística da qual falamos.

Persistindo no domínio linguístico de Honório, parece exemplar a cena em que ele descreve sua tentativa de apropriação da modelagem discursiva de Madalena: “Tive durante a semana o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos” (RAMOS, 1995, p. 95). É intrigante como o discurso revela, concomitantemente, a dissimulação de Honório e sua capacidade discursiva, pois se superficialmente afirma a frustração de sua tentativa, um olhar mais profundo revela seu êxito. Homem semiletrado, as palavras “sintaxe” e “solecismo” não faziam parte de seu vocabulário. Destarte, se as apresenta é porque, contrariarmente à sua declaração, sua capacidade linguística, sua capacidade de moldar sua fala à do outro o fez conhecer o discurso de Madalena. Mesmo que o decorrer do enredo afirme a incapacidade de Paulo Honório em modificar as ideologias da esposa, é inegável como rapidamente ele já conhecia seus preceitos e seus modos de expressão, fatores indicativos de seu domínio sobre a língua.

Dagoberto, por sua vez, demonstra as mesmas características, algo claro na passagem da prisão de Valentim. Naquele momento, a cena finda com a expressão dúbia de Dagoberto: “-Está muito enganado”. Superficialmente a sentença declarava que o senhor do engenho não cumpriria a promessa de ajudar o sertanejo a se livrar da cadeia. Interligada aos símbolos da narrativa, a frase revela o erro de Valentim, sua ignorância sobre a verdadeira identidade do amante de Soledade. Dagoberto não era apenas o homem de linguagem direta,

ele também sabia persuadir (e o fez com Valentim, na mesma cena), ele também sabia dar dubiedade a seu discurso:

> Dagoberto mudou de tom:
> - Velho, você está doido?...
> - O senhor garante?
> E, a um gesto afirmativo, o assassino confiou-se da promessa, jogando a pistola entre os cabras.
> [...]
> Mas, apenas se viu inerme, foi subjugado por cem braços [...]
> - Sujigue o homem! Passe-lhe a embira! [...] – ordenou Dagoberto.
> E, num desafogo:
> - Está muito enganado!... (ALMEIDA, 1978, p. 198).

No desenho que vamos fazendo da estrutura romanesca de *A bagaceira*, resta-nos considerar o grupo de sertanejos. Como ocorrera a todas as outras personagens, eles também serão apresentados por meio de uma arguta construção linguística.

Além da evidente antítese aos brejeiros, será a simbologia da lama, já mencionada em capítulo anterior, que lhes dará vida no romance. Literalmente, a lama para os sertanejos é o desperdício de água. A lama é o próprio brejo. Figurativamente, ela alcança o desprezo para com a situação degradante da bagaceira, para com o senhor do engenho, para com o sistema de valores da região e para com o latifúndio. Signo importante, a lama está intimamente relacionada com a metáfora de Canaã plantada no texto-programa por José Américo de Almeida. A exemplo dos hebreus, os sertanejos partem para a terra idealizada. Aí a antítese se elabora. Em *A bagaceira*, a terra de Canaã aparece como a negação do mundo ideal, colocando-se, inclusive, em oposição ao maior dos bens sertanejos: a liberdade. Novamente, a demonstração de degradação inicia sua trajetória indo além do recurso naturalista pelo qual, segundo teorias do século XIX, o mundo tropical era corrosivo às pessoas. Em verdade, a degradação sertaneja resulta de dois fatores estratégicos à constituição do enredo. De um lado, assim como ocorre aos brejeiros, é consequência da situação de penúria social a que ficam submetidos no brejo; de outro advém da interligação ao discurso bíblico.

Interligando-se à metáfora da bagaceira talhada como a inversão da terra de Canaã, o segundo item apóia-se na relação entre sertão-seca e sertanejos. Tais itens funcionam como argumentos retóricos que ampliam a miséria do brejo em efeito de cotejo. A seca do sertão alarga a exuberância e a abundância natural do brejo. A honra, a solidariedade, o amor à terra, a coragem, a dignidade e todos os aspectos éticos postos nos sertanejos colaboram

com a demonstração da decadência também moral daqueles que econômica e socialmente passam a viver a submissão brejeira.

Dentro destes parâmetros, os sertanejos são como peregrinos submetidos ao martírio: daí os recursos linguísticos, especialmente as metáforas, ligados à simbologia cristã. Saindo do sertão, eles aparecem como "expulsos do paraíso com espadas de fogo" (ALMEIDA, 1978, p. 120), a seca coloca-se como "natureza quaresmal de cactos sobreviventes" (ALMEIDA, 1978, p. 137), Soledade é a "pomba branca" (ALMEIDA, 1978, p. 131) e o inverno no sertão é descrito como "a festa da ressurreição" (ALMEIDA, 1978, p. 213).

Como se vê, o sertão e os sertanejos, unidos às metáforas bíblicas, reforçam a situação do brejo, como terra de oposição à Canaã, tornando ao leitor, no processo de contraposição, a situação vivida na bagaceira ainda mais chocante. A própria decadência dos sertanejos que migram ao Marzagão demonstra a humilhação sofrida no local. Aliás, o êxodo de Valentim e sua família é comparável ao êxodo de Fabiano e seus descendentes, pois, em ambos os casos, temos a ineficiência da retirada. Há de se convir, contudo, que somente *A bagaceira* demonstra efetivamente a frustração da chegada na terra prometida, pois, como terra naturalmente privilegiada, o brejo é a própria terra de Canaã que não consegue suprir às necessidades de seus moradores.

A sobreposição da imagem literária permite a desmitificação do discurso bíblico, localizado na gênese da civilização ocidental. A influência de Nietzche (1974) fica manifesta na desconstrução da imagem mística judaico-cristã. Na medida em que demonstra a inexistência da terra de Canaã, o paraibano revela também a inexistência da comunhão universal entre os homens, a impossibilidade de que a solidariedade humana sobreviva, traduzindo, então, a impossibilidade da utopia e da redenção presentes no texto original.

Homens de classe média: "a mediania despenhada no turbilhão da seca"[122] (ALMEIDA, 1978, p. 122), com bens perdidos pela ausência da água, os sertanejos ao migrarem para o brejo são submetidos a toda a degradação resultante da vida ainda mais paupérrima da população local. Há de se convir, no entanto, que a degradação que sofrem, cujo cume está na recusa de liberdade de Valentim: "Eu já nem faço conta de me livrar" (ALMEIDA, 1978, p. 224), os coloca em uma relação mítico-heróica com o espaço.

[122] Para Ângela Maria Bezerra de Castro (1987) o tratamento coerente da linguagem resultaria da colocação dos sertanejos na classe média. Assim agindo, o narrador estaria linguística e socialmente mais próximo desta parcela da população.

Apesar de manterem uma grandeza que não mais impressiona: "- Com essa lei aqui você se estrepa" (ALMEIDA, 1978, p. 144) e de continuarem subalternos aos mandos do dono das terras, os sertanejos também servem à narrativa como mais um dos recursos a lembrar a medievalização do espaço. Nesta conjuntura, o sertanejo se posta como um herói medieval. Como os melhores heróis da Idade Média, os sertanejos estão acostumados ao sofrimento, à solidão e não são afeitos ao sorriso, são honrados, homens de palavra, bons contadores de histórias e em cada uma endereçam um cunho moral, ético ou remetem à liberdade.

Todavia, opostamente a Arnaldo, de Alencar, por exemplo, esta condição não os retira do processo de degradação social e econômica: Soledade se prostitui[123], Pirunga continua a trabalhar no Marzagão (ao final, é o único a não inquirir a Lúcio melhoras de condição de trabalho) e Valentim, como já dissemos, perde o prazer de sua liberdade, porém colabora com a revelação de suas trajetórias na constituição do aspecto trágico da narrativa, lembrando a queda de um "cavaleiro andante". (ALMEIDA, 1978, p. 132; PROENÇA, M., 1978, p. 73). Toda a peregrinação, toda a esperança, todo o sofrimento estóico, todos os "sonhos de redenção" (ALMEIDA, 1978, p. 121) são frustrados.

Não entendendo o nível linguístico que envolve os sertanejos no romance, a crítica tem concordado no comentário da idealização do sertão e dos sertanejos. Dizem que, aos moldes românticos, Almeida construiu uma visão do sertão como paraíso e dos sertanejos como seres superiores.

Certamente, o equívoco advém de um desentendimento quanto ao real tema da obra, ou seja, a estrutura econômico-social do brejo. Concebendo a seca como tema central da obra, separando o trabalho linguístico do temático e, por fim, alertando para uma duplicidade estanque, apesar de próxima, entre as falas do narrador e das personagens, parte significativa da crítica embaralha as falas e oferta ao narrador um discurso de idealização que não é seu. Já dissemos em outro capítulo que a idealização do sertão e, portanto, dos sertanejos vem da expressão dos próprios sertanejos, pelas vozes de Valentim e Pirunga a cantarem as proezas de valentia e honradez daquele povo. O desencanto surge pelos discursos de Lúcio e do narrador e, por vezes, pela avaliação do feitor. É pelo discurso dos últimos que o sentido elevado do espaço e do povo sertanejo acaba diluído, para eles, "A história da seca é uma história de passividades" (ALMEIDA, 1978, p. 121) "[...] tesouro[s] de virtudes primitivas" (ALMEIDA, 1978, p. 147), riqueza que seria corroída na bagaceira, pois as leis

[123] É interessante verificar como, em fala ambígua, o pai de Soledade expõe a decadência: "- Desci e... desci muito" (ALMEIDA, 1978, p. 192).

sertanejas ali não convinham: “- Com essa lei aqui você se estrepa [...]! (ALMEIDA, 1978, p. 144).

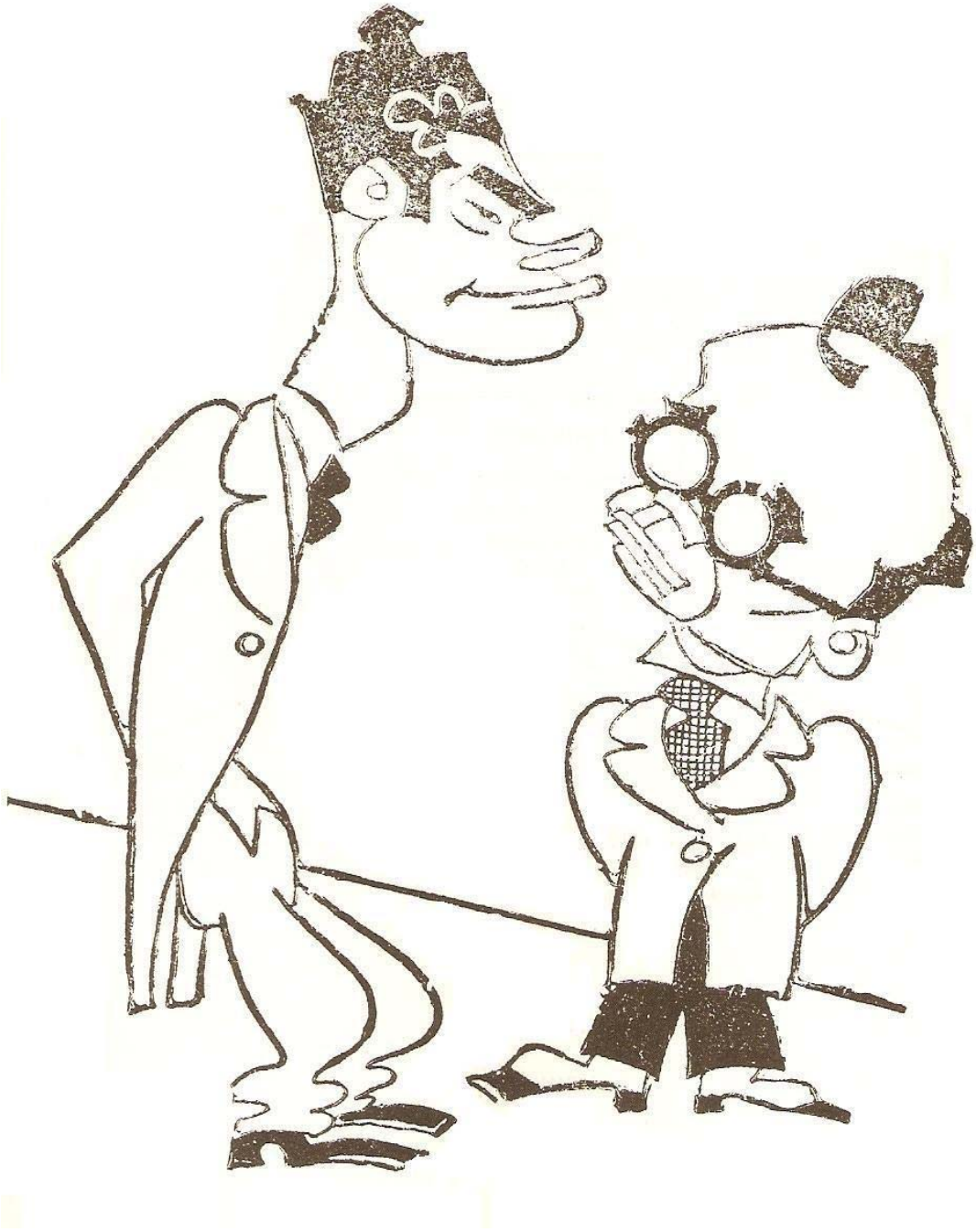
Portanto, tanto quanto *Os sertões*, *A bagaceira* apresenta uma construção do sertanejo amparada em antíteses e hipérboles. Entretanto, assim como ocorrera em relação ao espaço sertanejo, as antíteses e hipérboles utilizadas pelos dois autores encontram expressões diferentes em seus textos. Euclides da Cunha não opõe o sertanejo ao espaço em que vive, entendendo-o, aliás, como expressão viva daquele lugar. Suas antíteses estão localizadas nas comparações entre os aspectos físicos do sertanejo, a saber, a feiúra, a aparência preguiçosa e os aspectos psicológicos dos mesmos, ou seja, a força e a coragem. Traça, então, um caminho oposto a José Américo de Almeida, que se centra na oposição entre o caráter sertanejo e a estrutura social do espaço para o qual migra, o brejo. Neste ínterim, torna-se possível que Euclides da Cunha desenhe uma descrição de tom ascendente de seus personagens, enquanto Almeida os revele em pleno declínio. Na leitura de Euclides, salta aos olhos a resistência de um povo frente ao ambiente hostil, em Américo, o quanto inválidos foram os valores do sertão para resistir à seca e, depois, para afrontar o mandonismo da bagaceira. De uma só vez, *A bagaceira* descarta a influência positiva ou negativa do meio físico sobre o homem e a idealização romântica do sertanejo, a qual, de certa forma, permanecia viva em *Os sertões*, pois, embora sem a exuberância física de Arnaldo, o sertanejo euclidiano era “um forte” (CUNHA, 2002, p. 77).

A comparação entre a trajetória trágica da família de Valentim, já referida neste texto, e a descrição sertaneja do livro de Euclides da Cunha mostra a diferença acima tratada. Embora permaneça, em ambos os casos, a elocução dos julgamentos pelas vozes dos não-sertanejos, é em *A bagaceira* que este ajuizamento destrona a elevação da figura do homem do sertão, fazendo-o não para depreciá-lo, mas para denunciar as injustiças sociais que assolavam a realidade nordestina, principalmente para além do sertão.

Quanto às alocuções dos sertanejos, podemos dizer que elas tomam os mesmos contornos dos diálogos brejeiros, pois possuem em sua composição o entrelaçamento não estereotipado da linguagem popular e da linguagem padrão, a qual, de acordo com Ângela Bezerra de Castro (1987), deveriam, de certa maneira, dominar, haja vista serem em sua terra de origem pertencentes à classe média, em palavras de Américo de Almeida, “a mediania” (ALMEIDA, 1978, p. 122). Trata-se de uma afirmação confirmada pelas posses aludidas por Valentim no capítulo “Uma história que se repete”: “- Nesse tempo fazia gosto o sertão. [...]. Só este seu criado tinha pra mais de 100 vacas de ponta serrada e muito boi erado. Miunça nem se falava. E era fazendeiro chué [...]” (ALMEIDA, 1978, p. 133).

A alusão ao pertencimento à classe média intensifica ainda mais a degradação pela qual passam os sertanejos e demonstra o quanto o suposto domínio que possuem da linguagem normativa não os torna mais eficientes frente à voz da dominação representada por Dagoberto, dono dos bens capitais. Em verdade, tanto quanto os brejeiros, na medida em que decorre o enredo, as alusões à performance destas personagens ganha tons submissos e, por fim, como veremos em capítulo vindouro, Valentim que expressava opiniões, contava seus casos aparece calado, rebaixado frente às ironias de seu patrão, chegando à animalização, à condição de "sapo seco" (ALMEIDA, 1978, p. 224) É intrigante, portanto, como *A bagaceira* revela-se como a demonstração prática de que o sonho de Fabiano, em *Vidas secas*, não teria possibilidades de concretização, enquanto subsistisse a estrutura injusta da sociedade local. Se Fabiano inveja seu Tomás da Bolandeira, desejando "imitá-lo" porque "dizia palavras difíceis, truncando tudo" (RAMOS, 1999, p. 22), Almeida prova que somente este domínio não seria suficiente, não porque, como conclui Fabiano, existissem "sujeito[s] que não tinha[m] nascido para falar certo" (RAMOS, 1999, p. 22), mas porque o conhecimento formal deveria ser acompanhado de transformações na própria estrutura histórica da sociedade. Aliás, não é por motivo diverso que a implantação tecnológica falha no Marzagão. Novamente, Américo de Almeida, conforme aludimos anteriormente, se opõe ao conceito de progresso revelado por homens como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, colocando-se ao lado das concepções de Mário de Andrade, em *Macunaíma*.

No próximo capítulo, continuaremos a investigar as características capazes de assegurar a *A bagaceira* o universalismo, abordando um assunto intimamente interligado à construção performática que sopesamos. Além da linguagem adequadamente trabalhada, a elaboração de mesma estirpe das personagens contribui para a qualidade estética da obra de Américo de Almeida. Será sobre a mesma que versaremos, tentando comprovar a humanidade e o não maniqueísmo das figuras fictícias do romance fundador de trinta. Novamente, sempre que possível, compararemos as personagens de Américo de Almeida a personagens de romances consagrados da literatura nacional, demonstrando as injustiças avaliativas sofridas por *A bagaceira*.



Fonte: José Américo (1934)

4 PERSONAGENS SEM HUMANIDADE? MANIQUEÍSMO?

4.1 A SUBALTERNIDADE COMO ELEMENTO DE HUMANIZAÇÃO E DE RUPTURA DO MANIQUEÍSMO

A construção dos brejeiros na obra de Américo de Almeida, possivelmente seja uma das menos compreendidas. A consideração de que "*A bagaceira* [seja] a primeira narrativa que corresponde diretamente ao projeto ideológico do momento histórico" (BARBOSA FILHO, 1986, p. 19) não tem possibilitado que se entenda a condição subserviente pela qual estão expostos os moradores do brejo. Antes, a lembrança em questão tem servido à sustentação de um desencanto frente a estas personagens, consideradas como modelos incontestáveis da falta de habilidade literária de seu autor.

Lembremos, contudo, que a apresentação da submissão brejeira, apesar de resultar de um pacto ideológico de denúncia exterior à obra, está posta através de três processos básicos que serão adotados, constantemente, pela literatura ulterior a *A bagaceira*. Estamos falando da alienação, da reificação e da animalização das personagens literárias. Propondo-se a representar o latifúndio e suas mazelas, o romance de José Américo de Almeida se apresenta como meio de exposição da feição chocante e dolente de uma região. Encontrando na consciência crítica da denúncia uma saída para contrariar a exaltação do progresso que fora bandeira para os primeiros anos da década de vinte e que, desde vinte e quatro, vinha perdendo força, o autor opta pela tradução de um contexto de miséria brejeira que se revela duplamente útil: pela contraposição à estigmatização do Nordeste pela seca e pela recuperação modernista do regionalismo.

Neroaldo Pontes de Azevedo (1996), após pesquisa sobre a presença do Modernismo e do regionalismo em Pernambuco, acredita que, mais do que diferenças ideológicas e literárias, os atritos entre Modernismo e regionalismo, fora do eixo Rio-São Paulo, expunham os conflitos de grupos políticos. Suas palavras sobre o assunto, embora abordem o caso de Pernambuco, revelam a situação em todo o Nordeste:

> Evidentemente o momento inicial foi de choque entre as duas correntes de ideias. Subjacente, porém, às discordâncias de propostas em torno da literatura ou da arte em geral, agia, como força viva, a luta pelo poder político. A disputa entre "modernistas" e "regionalistas" era reflexo também, no início da década [de vinte], das disputas entre facções oligárquicas que, em partidos opostos, aspiravam o comando político [...]. (AZEVEDO, 1996, p. 175).

Um olhar sobre a produção de críticos do período comprova a importância da prosa regionalista para o Modernismo. Antonio Soares Amora (1962) e Alceu Amoroso Lima (1959), por exemplo, confirmam o quanto as discussões e os manifestos modernistas abordaram o brasileirismo, de maneira a trazer à baila a recuperação do regionalismo por caminhos que o afastaram da simples descrição pictórica e telúrica. Preocupando-se com aspectos históricos e sociais, a prosa regionalista defendida pelo Modernismo foi, de acordo com Alceu Amoroso Lima, a grande responsável pela expansão dos conceitos modernistas por todo o território nacional.

Por este prisma, a apresentação dos brejeiros sob o massacre oriundo das mãos de Dagoberto Marçau torna-se ferramenta fundamental para o discurso narrativo que caracterizará o romance e que servirá de base para o "perfil estético da época", (ALMEIDA, 1999, p. 204) constituído por uma inegável ligação social em uma região afastada das grandes metrópoles brasileiras. É na composição do brejo como mundo arcaico, no qual ainda impera a monocultura, que o brejeiro é composto pelas vias da submissão. Diante do objetivo do autor, o aparecimento literário do morador do Marzagão, vivendo e falando a linguagem do subalterno, corrobora com o apontamento do homem submetido a um processo de alienação.

O cerceamento de sua exposição oral figura como causa e efeito de um processo de embrutecimento que a hostilidade social do meio o submete. Comprimido pelo domínio social, o brejeiro recua à sua condição brutificada, "a supressão da personalidade que elimina todo o poder de iniciativa" (ALMEIDA, 1978, p. 180). Observando-se por este foco, torna-se possível a compreensão das tão condenadas palavras de Américo de Almeida à Academia Brasileira de Letras: "Acharão que falta vida interior.[...] Como analisar estados de consciência de seres vazios de reflexão? Tudo era instinto e força [...]" (ALMEIDA, 1967, p. 238).

Descontado certo exagero das palavras de Américo de Almeida, os ditos do autor nos fornecem pistas sobre o processo coercitivo a que está submetido o homem no brejo. Ainda que avaliem sua situação, ainda que condenem os atos descompensados do patrão, ainda que não aprovem o comportamento do bacharel, os moradores do Mazargão são reprimidos pelo ambiente daquela sociedade. As escolhas feitas por Soledade, a capacidade de Pirunga em manter sua promessa ao tio, as palavras de Xinane diante do enxotamento sofrido, as opiniões de Milonga sobre Soledade e seu(s) envolvimento(s) amoroso(s), dentre outras situações, provam que as reflexões das personagens são existentes, porém esmigalhadas pelo medo. A negra, que criara Lúcio, talvez seja o melhor modelo para a comprovação da capacidade reflexiva das personagens socialmente subalternas. Quando Lúcio ainda sofria

pelo amor de Soledade, quando o bacharel ignorava o relacionamento da moça com seu pai, ela falava ao "ioiozinho" com um ar de "mistério noturno", tentava fazê-lo perceber aquilo que ele não via:

> Milonga falou-lhe com um beijo no ouvido:
> - Vá dormir, ioiozinho: a noite é pra gente se esquecer. Feche os olhos, faça de conta que está dormindo. Se vier a lembrança, faça de conta que é sonho que não faz mal a ninguém.
> E levando-lhe a mão à testa febril:
> - Não perca a cabeça, meu filho: coloque ela por cima do coração como Deus colocou, como quem coloca um peso em cima de uma coisa que quer voar.
> Ungiu-se, afinal, de todo o mistério noturno:
> - Mulher é como fruita: quando cai, apodrece... (ALMEIDA, 1978, p. 203).

O embrutecimento pelo qual passa os brejeiros almeidianos sugere sua proximidade com o embrutecimento dos sertanejos de Graciliano Ramos. *Vidas secas*, tanto quanto *A bagaceira*, alerta-nos sobre as consequências da dominação social para o ser humano. Demonstra o quanto um domínio desta estirpe pode gerar seres que se calam e desaprendem a sonhar. Cientes de que pouco lhes resta na sociedade injusta, as personagens possuem horizontes limitados. Sinhá tem por objetivo de sua vida possuir uma simples cama e, por mais que cogite haver, depois da próxima légua, um mundo melhor, acredita ser "indispensável aos meninos [...] saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos" (RAMOS, 1999, p. 24). João Troçulho, por sua vez, questionado por Lúcio sobre os motivos pelos quais descansava no final de semana ao invés de cultivar suas próprias plantações, explica com sabedoria: " [...] O que adianta a gente se matar? [...] Não viu Xinane? Xinane não era vivedor? – mas – cadê? – no fim da conta, coisissíma nenhuma. O patrão toca da terra, sem se fazer por onde... [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 181).

De acordo com o glossário de *A bagaceira*, a palavra "vivedor", utilizada por Troçulho, possui por sinônimos "diligente, ativo" (ALMEIDA, 1978, p. 268). Uma observação mais profunda de seu uso, entretanto, pode verificar que seu entendimento pode ultrapassar os significados dados ao vocábulo pelo dicionário. Delegado o adjetivo "vivedor" a Xinane, o leitor é encaminhado a perceber o quanto a inércia dos brejeiros resulta na diminuição de vida dos mesmos, no embrutecimento, como vínhamos afirmando. Mais uma vez, a aproximação de *A bagaceira* com os romances ulteriores é possível. Milton Hatoum lembra o quanto os autores de 1930 conseguem narrar o embrutecimento das personagens sem recair em longas descrições. Localizando o extremo da concisão em Graciliano Ramos, ele faz uma análise capaz de nos lembrar o procedimento utilizado por Almeida:

> O sentimento e o drama humanos, eles são trabalhados de uma forma muito sintética, muito concentrada [...]. E nisso não há nenhum demérito. Ao contrário, eu acho que isso é uma coisa nova na literatura brasileira. Já vi exemplos como *O Quinze*, da Raquel de Queirós, mas ele [Graciliano Ramos] consegue ir ao extremo! Isso foi uma busca, porque a linguagem é sempre uma busca. O estilo é sempre uma busca. Não quero dizer com isso que um escritor que escreva com frases longas e sinuosas seja melhor ou pior. Não se trata exatamente disso, mas se trata de adequar os dramas humanos... adequar a trama, a paisagem, o ambiente a essa linguagem concisa. E então, quando você citou os diálogos, nisso ele funciona muito... ele é um cara de muita subtração, quer dizer, em vez de dizer mais alguma coisa, ele diz menos, quer dizer, é a linguagem do menos, é o estilo do menos, mas é um menos muito... muito concentrado, que tem um poder de... convicção muito grande também, [...] tudo converge para essa vida embrutecida, terrível. (HATOUM, 2010, p. 02).

Na vida abrasiva do engenho, a alienação é apenas uma das faces da degradação humana. Submetidos ao trabalho alienante, os brejeiros serão reduzidos à condição animalesca ou de coisas, conforme surgem constantemente metaforizados no romance. Logo nos primeiros capítulos, o leitor poderá se dar conta desta situação. A apresentação que Xinane faz de si como “um burro de carga” (ALMEIDA, 1978, p. 124), já carrega em si a evidente condição depreciativa. Porém, a hierarquia que Dagoberto estabelece entre o inquiridor e os animais torna a referência metafórica ainda mais forte. Como resposta ao tímido protesto do brejeiro por seu despejo, o senhor do engenho rebate: “Você não nasceu pra estrebaria que é de cavalo de sela: nasceu foi pra cangalha” (ALMEIDA, 1978, p. 124). De “burro de carga” (ALMEIDA, 1978, p. 124) Xinane desce e, páginas após, podemos vê-lo zoomorfizado, marcado pelo “grunhido estranho” (ALMEIDA, 1978, p. 132), pelo “berro de animal dolorido” (ALMEIDA, 1978, p. 132) ao sentir na pele a coerção efetivada pelo feitor.

Com traços semelhantes está João Troculho, cuja cena mais marcante na narrativa o oferece como um animal a quem “as folhas verdes cortavam-lhe a cara, mas, quando o feitor dava as costas, ele se agachava e mordia com casca e tudo feito guaxinim” (ALMEIDA, 1978, p. 129) a cana verde.

Nestes e em vários outros casos, de enumeração inviável pela grande quantidade, o trabalhador do eito é exposto por meio da deformação. “O pé fica rebolo” (ALMEIDA, 1978, p. 132), “o pé vira toicinho” (ALMEIDA, 1978, p. 132), “as plantas do pé” (ALMEIDA, 1978, p. 132) são substituídas por “cascos endurecidos” (ALMEIDA, 1978, p. 132), até que exausto, em fim de um processo literário de gradação, o trabalhador se entende “ao sol, como um animal cansado. Como um lagarto preguiçoso” (ALMEIDA, 1978, p. 180).

Aqui, distintamente do que ocorre em romances nos quais a temática gira em torno da seca, a natureza não contribui para a deformação. O ambiente natural do brejo, tido por "oásis" (ALMEIDA, 1978, p. 130) serve, isto sim, como contraste ao sofrimento, reforçando a crítica ao sistema econômico-social da bagaceira. O rompimento do estigma da seca nordestina como responsável pelo atraso econômico da região e, por conseguinte, pelas mazelas de seu povo, surge não apenas como meio de combate a um falso conhecimento daquele espaço do Brasil, mas se coloca como agente da negativização ofertada à zoomorfização das personagens.

Neste ponto, *A bagaceira* afasta-se de *Vidas secas*. Opostamente ao ocorrido em romances centrados na exasperação climática do Nordeste, a animalização dos seres ficcionais não se compõe como refúgio do homem às mazelas naturais, como meio do ser humano sentir-se mais hábil e resistente à "vida áspera da caatinga" (ALMEIDA, 1999, p. 303). Na ficção de Almeida, ela se forma por meio da degradação do brejeiro. Mesmo dentre as personagens animais que constituem os dois romances, esta distinção é mantida. Em *Vidas Secas*, Baleia talha-se por uma construção que destaca sua resistência, sua percepção de mundo e a faz, muitas vezes, mais resistente do que a família retirante, além de personagem principal de várias cenas. Já em *A bagaceira*, Corisco, Pegali e o papagaio sofrem a mesma decadência da família, não é a força a marca da vida animal. O papagaio grita o desejo de comer, Corisco sofre na pele a ausência de alimentação e Pegali, mesmo dando laivos de compreensão das atitudes humanas (lembremos suas reações perante a descoberta de Valentim sobre o relacionamento amoroso secreto de Soledade) possui como metas principais a caça e a alimentação.

No entanto, há de se destacar que, apesar de ligada à degradação, a zoomorfização das personagens não alude a uma aparição do homem ontologicamente degradado, algo comum à narrativa naturalista, inspirada no materialismo evolucionista. O fato de o romance de José Américo de Almeida aproveitar o servilismo de suas personagens como forma de denúncia sociológica, tal qual fizera o Realismo, não o faz menos qualitativo, até porque a estrutura de contornos modernistas do livro bem demonstra como não se trata de um caso de anacronia de nossa literatura.

Falando sobre o assunto, Luis Bueno (2006) considera que *A bagaceira*, excetuando-se seu tom social, pouco renova a tradição naturalista de nossa literatura. De acordo com o autor, José Américo de Almeida constrói um romance de contribuição apenas temática, pois continua a insistir em personagens apresentadas em blocos, servindo-se delas apenas como exemplos escabrosos que justificam suas pregações. O crítico não nos parece de

todo certo. Mesmo que o estranhamento entre brejeiros e sertanejos seja claro na narrativa, uma investigação detida do enredo notará que as personagens não se apresentam como meros exemplos a serem utilizados pelo narrador. Em verdade, a leitura do romance revela o quanto a humanidade destas personagens é focada, fosse de outro modo e elas nunca poderiam ser apresentadas como conscientes de sua condição subalterna, não veríamos, como já pudemos alertar ao longo do presente trabalho, a centralização do narrador nos sentimentos e opiniões de cada figura.

Mesmo não alcançando o nível filosófico da questão, a quase mudez das personagens trabalhadoras do eito não se dá pela incompreensão de sua condição. Em realidade, a alienação de tais criaturas não se estabelece porque elas ignoram a situação de humilhação em que vivem. Perscrutando o termo "alienação", podemos vê-lo em sua etimologia. Do latim, *alienare*, *alienus*, a palavra se refere àquilo que se vem a perder para alguém (COMBA, 1998, p. 173). Assim sendo, a alienação, em sua origem, não alude àquilo que não se possui – a compreensão no caso. Ela se compõe por um artifício de perda. No mundo da bagaceira, a ânsia pelo lucro patronal subjuga o trabalhador confinando-o em uma situação desumana e tirando-lhe a posse do fruto de seu trabalho. Neste contexto, ele próprio deixa de ser o centro de si mesmo. Não escolhe o pagamento que terá, não tem poder sobre o horário, sobre o ritmo de seu trabalho. Passa, então, a ser comandado por forças estranhas a ele.

Nestes termos podem ser percebidas as ações dos brejeiros frente àqueles que compõem o seu ambiente particular. A passagem de Lúcio por entre os casebres do Marzagão revela bem o quanto a humilhação sofrida no cotidiano é sabida e transportada como reação a outros seres. O próprio narrador, no capítulo "Gente do Mato", comenta o fato e dispara perante a ralha embrutecida de um dono para com seu cão: "desse modo descontava o servilismo irremissível" (ALMEIDA, 1978, p. 179). Da mesma maneira, pela voz de um brejeiro a ação como reação se esclarece: "Deus se esquece da gente, a gente também se esquece dele – doutrinava João Troçulho" (ALMEIDA, 1978, p. 180).

A ação violenta se forma como reação à compreensão da situação vivida e da impossibilidade de sua transgressão. O mesmo pode-se dizer das ações por vezes maledicentes e/ou libertinas das personagens, que em uma incompreensão da crítica acabam por serem interpretadas como nota de autoritarismo e de preconceito, este de origem naturalista, por parte do autor/narrador de *A bagaceira* (SECCO, 1981).

Exemplo louvável do caso é a descrição feita do baile organizado no engenho. Em sua visão parcial, a crítica tem tendido a se centrar no uso de símiles e metáforas

com as quais o narrador compõe o cenário. Não que este uso estilístico composto por vocábulos de conotação animalesca não exista[124]. Ele está lá e faz parte do processo de animalização sofrido pelos personagens perante a dureza de seu cotidiano. A distorção do arremate da crítica talvez se dê pela desconsideração da conclusão do próprio narrador naquela cena: "despercebidos de todos os vexames do servilismo remanescente, o povoléu rural desmandava-se na animação barulhenta" (ALMEIDA, 1978, p. 148). Se considerasse os ditos de quem narra, o leitor crítico poderia perceber o equívoco que comete quando desenvolve seu ponto de vista calcado na possível existência de um narrador cuja voz soaria, em relação aos brejeiros, como "pretensão de superioridade" (SECCO, 1981, p. 09). Se a animalização das personagens na cena do baile poderia ser mal entendida por não se estar ali presentificado o sacrifício diário do brejeiro no eito, sua real interpretação clarifica-se com a observação citada do narrador. Submersas na servidão do eito, as personagens passam a manter a cicatriz em seu ser, daí as mulheres atenderem como cães (ALMEIDA, 1978, p. 152), serem "borboletas escuras" (ALMEIDA, 1978, p. 148), cujas "feminilidades indiscretas [...] escandalizavam a própria inocência" (ALMEIDA, 1978, p. 148) fora da labuta diária em que os senhores as perseguiam também sexualmente.

A análise dos festejos de *A bagaceira* nos encaminha a outra comparação. Opostamente ao ocorrido no romance de Américo de Almeida, a cultura de origem africana é observada com negatividade pelos narradores alencarianos. Tanto em *Til* como em *O tronco do ipê*[125], os narradores se esmeram em abordar detalhes da religiosidade e dos festejos negros. Se por um lado tal dedicação pode estar relacionada à intenção de retratar a cultura do interior do Brasil, por outro os comentários dos narradores infiltram na história julgamentos que ora destacam a bondade dos senhores pela permissão dos festejos: "Na noite de Natal os pretos da roça tinham licença para fazer também seu folguedo, e os senhores estavam no costume de por esta ocasião honrar os escravos, assistindo à abertura da festa que principiava pelo infalível batuque" (ALENCAR, 1985, p. 161), ora argumentam em prol da ausência de

[124] Quando apontamos o uso diferenciado que *A bagaceira* faz deste tipo de vocabulário, isto não significa que ele não represente um resgate de dados utilizados pela produção naturalista. O que ressaltamos é que a presença dos mesmos se faz por modos e objetivos diversos das produções do século XIX.

[125] Ao fazermos referências aos brejeiros preferimos as comparações com *Til* e *O tronco do ipê* porque, conforme afirma Eduardo Vieira Martins, em *O sertanejo*, aos negros "apenas são dispensadas algumas referências passageiras e quase não são vistos, são como que 'apagados' da comunidade de Oiticica" (MARTINS, 1997, p. 68-69). De acordo com o crítico, a opção de Alencar, em *O sertanejo*, pela exclusão do negro, denota "um dado da sociedade brasileira do Segundo Reinado, que, economicamente erigida sobre o trabalho compulsório num momento em que se fora abolido da maior parte do mundo e era encarado como abominável, procura desviar os olhos dessa realidade" (MARTINS, 1997, p. 69). Trata-se de uma opção diferente daquele presente em *Til* e *O Tronco do ipê*, narrações nas quais os negros encontram-se visualmente postos. Desta feita, se em *O sertanejo* Alencar protege-se das condenações pela omissão, nas duas outras produções podemos ver os preconceitos do político reproduzidos em seus discursos literários.

racionalidade e disciplina que marcavam estes encontros. Em *Til*, a descrição criteriosa dos movimentos dos negros em uma das festas é repleta de verbos que, dispostos de maneira gradativa, compõem o que o narrador nomeia de "desesperado saracoteio" (ALENCAR, 1973b, p. 122). Aos olhos do narrador, a irracionalidade e a indisciplina a tal ponto dominam a cena que, ao final, a comemoração desemboca em uma briga, na qual todos os escravos se envolvem. Destarte, a abordagem cultural negra, em Alencar, não encaminha um processo de conscientização da originalidade africana, capaz de gerar uma contracultura. Em Alencar, a tematização dos festejos, vista pelas vias do exotismo, exclusivamente reforça um discurso já posto: a superioridade da cultura branca. Trata-se de algo incomum à produção de Almeida que, não obstante à retração semelhante de um baile, não apresenta, por seu narrador, como vimos o julgamento depreciativo presente em José de Alencar, antes prendendo-se à condição subalterna à qual estão submetidos os brejeiros.

Certamente, o entendimento preconceituoso de Alencar retoma a convicção do século XIX sobre a inaptidão negra para a liberdade, tema também passível de discussão diante da condenação de Faustino e Monjolo, escravos alencarianos que teriam traído a confiança do bondoso senhor. Estes posicionamentos estão de acordo com o político José de Alencar. Para ele, a liberdade dos escravos no Brasil ocorreria, mas paulatinamente, no mesmo ritmo em que o branco fosse conseguindo civilizar ao negro. Afinal, conforme os próprios romances demonstram, os escravos eram objetos e, como tais, cabia ao senhor seu mando, cabia a ele decidir sobre o merecimento ou não da liberdade, cabia aos senhores aceitar ou não a validade das cartas de alforria e, neste ponto, diziam muitos senhores: "Liberdade ao negro... quando inútil ao trabalho ou quando morto". Assim, na cena do baile narrada por Alencar, jamais a voz do narrador, distintamente do ocorrido em Américo de Almeida, poderia concluir: "Parecia que o problema da felicidade se resolvia nessa diversão agreste. Era um júbilo integral. Uma alegria unânime que cantava com a melhor música do samba [...] sem tempo para pensar em ser triste [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 149).

O processo de animalização é artifício a marcar, concomitantemente, a distância e o preconceito dos narradores de Alencar em relação aos negros e sua diferenciação em relação a *A bagaceira*. Ele surge ora para marcar as ações ou sentimentos, ora para aferir as características físicas. Em Alencar, nas duas situações, as comparações são depreciativas, seja pela existência de esclarecimentos dados pelo próprio narrador neste sentido ou pela escolha do animal utilizado no contraste. Desta feita, Monjolo é a "trouxa negra que avançara pelo terreiro aos pinchos como um sapo" (ALENCAR, 1973b, p. 126), Mário amava tamanhamente pai Benedito, assim como apreciava "um cão ou um cavalo" (ALENCAR,

1985, p.162) e o pajem mostrava “o focinho entre a folhagem da última gripa do jequitibá” (ALENCAR, 1985, p. 89). As comparações e metáforas expressam, de uma só vez, a inferioridade, a submissão a que estão sujeitos os negros no Brasil e a concordância que o narrador parece compartilhar com seus contemporâneos a este respeito.

Os exemplos em relação à zoomorfização do negro em José de Alencar são inúmeros e em muito se aproximam do mesmo processo utilizado em romances naturalistas, uma vez que não servem para demonstrar o tratamento desumano relegado aos escravos, mas constroem seres ontologicamente degradados, bem ao contento de uma elite que via na população negra uma raça inferior[126]. Neste ponto, a zoomorfização presente em Alencar parece intrinsecamente relacionada à sua afeição por teorias de Darwin e Spencer. Embora romântico, Alencar comungava com estas teorias a concepção de que a inferioridade das “raças primitivas” era biologicamente explicável, de forma que, com o decorrer dos anos a eliminação das mesmas seria irremediável. Assim, ao montar seus argumentos em prol da escravidão, Alencar afirma que ela trouxera ao Brasil a positividade da miscigenação que geraria uma civilização nova e, com a passagem dos anos, branca: “Em três e meio séculos o amálgama das raças se havia de operar em larga proporção, fazendo preponderar a cor branca. Três ou quatro gerações bastam no Brasil para uma transformação completa” (ALENCAR, 1867, p. 282).

De acordo com Jean-Yves Mérian, a influência de Spencer e Darwin em Alencar ultrapassa os aspectos ligados ao branqueamento da pele. De acordo com ele, em Alencar o processo mencionado ganha, principalmente, um cerne cultural, na medida em que seus livros expressam repúdio à cultura não-branca. Por estas vias, ele explica não só o relacionamento do autor com a cultura negra, mas a construção do mito indígena. Sua conclusão acerca de Iracema ilustra bem seu entendimento sobre o romancista do século XIX:

> A índia e o povo indígena ao qual pertence desaparecem dando lugar a um ser híbrido que não transmite nenhum dos valores culturais, linguísticos, religiosos do povo materno. Destarte não se trata de sincretismo mas sim de uma forma de assimilação que se manifesta num processo de genocídio. (MÉRIAN, 2008, p. 51).

Vivendo momentos históricos diferentes, José de Alencar e José Américo de Almeida traçam perfis diferenciados para os trabalhadores do eito. Preocupado em construir

[126] Em Alencar, a animalização de senhores e escravos é diferenciada. As comparações de personagens brancas a animais não as rebaixam ou desqualificam, antes realçam suas melhores características: “Seu passo era ágil, rápido e sutil como o passarinho, de que tinha a volubilidade e a gentileza. Ela desferia de si ao mesmo tempo três movimentos: cantava, corria e dançava” (ALENCAR, 1985, p. 27).

uma identidade nacional imaculada, o primeiro privilegia a cultura europeia, enquanto o segundo coloca em primeiro plano a vida de sofrimento da parcela pobre da população. O Brasil da economia monocultora e escravista, ligada à exportação, das práticas de favor, da fragilidade democrática, do analfabetismo não foi abordado pelos românticos, pois não condizia com a idealização pela qual optavam. As características mencionadas serviriam a uma reflexão crítica que somente seria amadurecida a partir do Pré-Modernismo, com homens como Lima Barreto, reflexão cujo auge se daria nos romances da década de trinta.

Os nossos escritores românticos, em sua maioria, pertenciam a uma elite econômica e política comprometida com o regime escravocrata e, portanto, não poderiam se dedicar a um projeto de crítica social, afinal não tinham nenhuma intenção de modificar o regime de produção que os beneficiava. Por outro lado, José Américo de Almeida, embora também pertencente a uma elite, não poupou críticas à estrutura social brasileira e, como político influente no Nordeste manteve sempre projetos que tinham por meta a solução de problemas sofridos pela população mais pobre. Ainda que os historiadores tendam a ler suas ações políticas como meio de evitar crises e tensões sociais que poderiam abalar o poder político da época, o certo é que todos os pesquisadores admitem os investimentos do político na região. Mesmo que politicamente sua imagem de "pai dos pobres" possa ser questionada, é fato que na produção de *A bagaceira*, José Américo de Almeida não poupa críticas ao sistema de dominação preponderante na Paraíba, à miséria ostentada em uma "natureza caridosa" (ALMEIDA, 1978, p. 179).

O tratamento dispensado à pobreza brejeira no romance de Almeida afasta-se também do mesmo tratamento despendido por Monteiro Lobato a Jeca Tatu. Apesar de em ambos os casos vermos desmontada a figura romântica idealizada pelo indianismo e pelo sertanismo de Alencar, a denúncia contra situação degradante vivida pelo habitante do interior do Brasil marca suas diferenças entre Lobato e José Américo de Almeida. Se por um lado, Monteiro Lobato é preconizador do tom desmistificador e, concomitantemente, nacionalista que caracterizaria os modernistas de 1922 e de 1930, por outro, ele não apresenta, como faz Américo de Almeida, o tom de indignação social. As histórias trágicas de *Urupês* obviamente podem ser lidas como representações das más condições socioeconômicas do Vale do Paraíba, a modelo do feito por Almeida em relação à região açucareira nordestina. Entretanto, o escritor paulista mantém, como lembram Alfredo Bosi (2002) e Nelson Werneck Sodré (1964), uma visão superficial e estereotipada do caipira, entendendo-o como a maior expressão da indolência motivadora do atraso nacional. O próprio Lobato parece se dar conta

de seu equívoco[127], pois, anos mais tarde, ao formular a segunda versão da personagem, Jeca Tatuzinho, passa a apresentar a mesma como vítima da precariedade do campo, a qual, diferentemente da visão almeidiana, compreende ser oriunda das inúmeras doenças que assolam a região, tornando o caipira marcado pela preguiça.

Antonio Candido fala da caracterização injusta do homem do interior, apontando a incapacidade da literatura anterior a 1930 de perceber a cultura caipira como produto do frágil direito à terra e da inacessibilidade aos padrões mínimos imprescindíveis à sobrevivência. De acordo com o crítico, apesar de terem o mérito de abordar a vida interiorana e brilhantemente percebê-la como destoante da modernidade de algumas cidades do país, os literatos anteriores a *A bagaceira* não explicaram sociologicamente a vida, a cultura caipira, "daí o atraso que feriu a atenção de Saint-Hilaire e criou tantos estereótipos, fixados sinteticamente de maneira injusta, brilhante e caricatural, já neste século, no Jeca Tatu de Monteiro Lobato." (CANDIDO, 1964, p. 60).

Presos à estrutura hostil do engenho, os brejeiros são desapossados de meios reais de defesa e de combate contra sua condição, restando-lhes a resignação à sorte, numa composição fatalista do futuro. Neste aspecto, torna-se interessante ressaltar que a mutação do Velho Marzagão em novo Marzagão somente na aparência muda a conjuntura, pois se há laivos de vozes reivindicatórias, elas parecem não fazer frente ao capitalismo desenvolvimentista implantado por Lúcio. O novo senhor, então, acaba tomando-as por "assomo[s] de rebeldia" (ALMEIDA, 1978, p. 228) incapazes de atingir seu poderio e o novo mundo por ele criado.

Aqui parece viável a lembrança de Flávio R. Kothe. Comentando os escritos de Marx, o brasileiro lembra que a onda de greves que assolaram a Inglaterra, nos séculos XVIII e XIX, não foi motivo para o pânico dos capitalistas. O apoio da classe dirigente vinha exatamente do ponto inacessível aos operários: a tecnologia que frutificava em velocidade acelerada. Despossuídos de outra arma senão a sua mão de obra, os trabalhadores eram substituídos facilmente por máquinas (KOTHE, 2002, p. 316). Não é o que chega a ocorrer em *A bagaceira*, visto estar a desolação do capitalista Lúcio no último capítulo. Mas, talvez, se o romance continuasse, poder-se-ia mostrar, por um pessimismo patente, o quanto perverso continuaria a ser a vida brejeira no novo Marzagão.

---

[127] Moacyr Scliar (2005) afirma que Lobato teria mudado de opinião ao ler o relatório "Saneamento no Brasil", de Artur Neiva e Belisário Pena que defendiam a ideia de ser o atraso brasileiro relacionado à precária saúde pública no Brasil. Neste instante, o literato teria concluído que a indolência caipira era decorrente dos problemas de saúde básica, capazes de atingir a disposição do povo interiorano.

Portanto, não é a inércia congênita a característica mais profunda das personagens brejeiras, mas a resignação resultante de contínuas e frustradas tentativas de resistência. Novamente as comparações com Lobato parecem viáveis. Como em *A bagaceira*, no conto *Bucólica*, a natureza é exposta por sua exuberância, todavia enquanto no romance ela contrasta com a vida social miserável, na produção lobatiana ela se opõe à ignorância e a rudeza do caipira que maltrata a terra e a sua própria gente. Ironicamente intitulado *Bucólica*, o texto carrega a mesma desconfiança de Américo de Almeida ao bucolismo romântico, intentando, em ambos os casos, investigar a realidade brasileira em todas as suas potencialidades e problemas, mas a preocupação objetiva e até científica de Lobato o leva às crenças de cunho higienistas e, por ocasiões, preconceituosas.

Mesmo quando, tempos mais tarde, Lobato parece convencido da situação de vítima do interiorano, suas interpretações não alcançam o mesmo nível de *A bagaceira*. Quando Jeca deixou de ser o culpado pelo atraso do Brasil, os culpados passaram a ser os coronéis que, de acordo com Lobato, teriam por obrigação alimentar, curar e abrigar os caipiras em casas higiênicas, a fim de ensiná-los e adaptá-los ao maquinário agrícola. Em *Velha praga*, Monteiro Lobato faz a listagem de uma série de medidas profiláticas e sanitárias com aberta influência taylorista de disciplina e trabalho que, se aplicadas, renderiam a modernização do País e, juntamente com ela, uma vida mais amena ao homem do interior. São exatamente as aplicações lembradas em *Velha praga* que guiam as atitudes modernizadoras de Lúcio, demonstrando, na prática, em *A bagaceira*, a inutilidade das mesmas frente a uma estrutura social patriarcalista e extremamente segmentaria. José Américo de Almeida demonstra a ineficiência de quaisquer mudanças superficiais, alterações que continuem a centralizar todo o poderio nas mãos de uma só pessoa. Desta maneira, mesmo que julgue negativamente as personagens de Dagoberto e de Lúcio, quando na chefia do Mazargão, a condenação de Almeida ultrapassa a figura do coronel e alcança a organização da sociedade brasileira, censurando o fato de que toda a modernização de nossa sociedade nunca ocorrera naturalmente, servindo-se sempre da impulsão de uma elite amparada no Estado.

Este posicionamento de *A bagaceira* corresponde ao ambiente intelectual do momento de sua produção. Carlos Guilherme Mota comentando sobre a intelectualidade da época, nos mostra o período de transformações pelo qual passavam os estudos sobre a nação, sua cultura e seu povo. De acordo com ele, a tentativa de rompimento com a República Velha acarretará a adoção de novos parâmetros para o conhecimento nacional, bem como trará à

superfície análises preocupadas em localizar as causas mais profundas de nossas características sociais e culturais. A citação é longa, mas fornece detalhes sobre a questão:

> [...] o Brasil, com seus 37,6 milhões de habitantes, enfrentava a crise mundial. A Revolução, se não foi suficientemente longe para romper com as formas de organização social da República Velha, ao menos abalou as linhas de interpretação da vida brasileira. As concepções de História e de cultura da elite oligárquica vão ser contestadas por um conjunto de autores que representarão o ponto de partida para o estabelecimento de novos parâmetros no conhecimento do Brasil e de seu passado. [...] Já Mário de Andrade dessacralizara com "Macunaíma" (1928) toda a mitologia que se construíra em torno do "caráter nacional brasileiro" - o mutante Macunaíma é o "herói sem nenhum caráter", nascido na selva amazônica que termina na grande metrópole, misto de *primitivo* e *moderno*. Uma nova memória, um *outro* passado se desvendava.
> A obra que certamente representa o início do *redescobrimento* do Brasil é a de Caio Prado Jr., "Evolução Política no Brasil (1933)", anunciando um *método relativamente novo,* dado pela interpretação materialista. Organiza ele as informações de maneira a não incidir e esgotar o enfoque "na superfície dos acontecimentos - expedições sertanistas, entradas e bandeiras; substituições de governos e governantes; invasões ou guerras". Para o autor, esses acontecimentos constituem apenas um *reflexo* exterior daquilo que se passa no íntimo da História. [...A preocupação em explicar as relações sociais a partir das bases materiais, apontando a historicidade do fato social e do fato econômico, colocava em xeque a visão mitológica de Brasil que impregnava a explicação histórica dominante. É o início da crítica à visão monolítica do conjunto social, gerada no período oligárquico da recém-derrubada República Velha: com as interpretações de Caio Prado Jr., as *classes* emergem pela primeira vez nos horizontes de explicação da realidade social - enquanto categoria analítica. (MOTA, 1990, p. 34-35, grifo do autor).

Dispondo de uma vida medíocre e sendo elemento central de um romance de denúncia social, pode-se entender a condição servil das personagens trabalhadoras do eito. A exemplo disto, é possível entender a coisificação a circundar as personagens. Ocorre que a produção do engenho e toda a constituição deste assumem valor superior ao homem. O poder econômico de Dagoberto, ao invés de servir como simples meio de compra da mão-de-obra, converte-se em capacidade de soberania. Em consequência, há a supervalorização dos objetos e a desumanização do homem. A expressão máxima de Dagoberto a Xinane, logo no início do enredo, dá a medida do que sustenta este processo: “O que está na terra é da terra” (ALMEIDA, 1978, p. 124). Considerando deste modo, o senhor do engenho não medirá os atos para manter as moendas de seu engenho funcionando.

Dentre os vários exemplos que poderíamos apontar, dois nos parecem primordiais. A cena na qual Dagoberto queima um boi vivo para vê-lo movimentar as moendas do Marzagão desponta com uma crueldade que clarifica sem problemas o afã

econômico do senhor de engenho. Da mesma forma, a expressão de Dagoberto sobre o pagamento dos estudos de Lúcio: “Para que foi que gastei tantos e tantos?” (ALMEIDA, 1978, p. 207) expõe o filho como um objeto de investimento. Depois destes modelos, exemplos como meninos comparados a laranjas e com pernas feitas de palitos, mulheres postas como cabos de vassouras são apenas mais alguns a expressarem literariamente a situação miserável daquelas figuras da bagaceira, que não sendo simples expressão de um regionalismo de “caráter instintivo e telúrico” (ALMEIDA, 1999, p. 211), ganham contornos de um drama universal, comum a todos os oprimidos. Basta lembrarmos a também nordestina Macabéa, de Clarice Lispector, para verificarmos o quanto a situação muda e deprimente de um povo pode se repetir em obras não regionais.

Explorando os aspectos mencionados acima, podemos verificar como as personagens brejeiras distanciam-se das personagens de origem subalterna de José de Alencar. Enquanto as primeiras possuem consciência de sua situação de pobreza e humilhação, as lentes com as quais as personagens alencarianas se olham são as mesmas de seus senhores. Não é por outro motivo que, ao conversarem entre si, os escravos de *O tronco do ipê* e *Til* julgam sua condição servil com naturalidade. A Martinho, Alice não poderia pegar o fruto que desejava porque a ele, como seu pajem, cabia esta função. A Eufrosina “senhor bom é o que não falta” (ALENCAR, 1985, p. 33) e, ainda a ela, moço branco não deveria ser chamado pelos escravos somente pelo primeiro nome (ALENCAR, 1985, p. 153). Não cessam aí, todavia, as considerações dos escravos que reproduzem preconceitos. Eufrosina e Florência esclarecem outra delas, pois apontam para a distinção existente entre os próprios escravos. Ao sentir-se superior por ser denominada por sua senhora como “mucama de estimação” (ALENCAR, 1985, p. 37), Eufrosina é instigada pelo mesmo discurso ideológico senhoril de Florência que se sente inferior por não ser escrava doméstica. Ao se diferenciarem entre si, estas personagens evidenciam o quanto ignoram o compartilhamento que exercem do cativeiro e, vão mais longe, no uso em comum de preconceitos oriundos da camada social dominante, pois além de humilharem a outros iguais por uma superioridade inexistente na prática, ecoam preconceitos em relação às suas próprias características africanas. Muito expressiva neste ponto é a ocasião em que os escravos desmerecem suas peculiaridades físicas e genealógicas como se não lhes fossem pertencentes a todos. O apontamento do tipo de cabelo, da espessura dos lábios e, mesmo, da origem diretamente angolana dos antepassados formam parte das características que, atiradas ao outro como ofensa, demonstram o aniquilamento da consciência do negro escravo como tal nos escritos românticos:

> - Qui-Qui-Qui! Pomada de jaca!... Qui-Qui! Para alisar o pixaim. (ALENCAR, 1985, p. 33).
> - Deixa êste tição! acudiu a Eufrosina. Como ganhou molhadura pela chegada do nhonhô Mário, que não devia ganhar...
> - Tição!... tição é seu pai de você, negro cambaio e bichento que veio lá d'Angola... Cada beiço assim! hi! hi!
> A Eufrosina, cega de raiva, atirou-se ao pajem, que fugia-lhe correndo ao redor da mesa e exasperando a mucama com as caretas que lhe fazia:
> - Cada beiço, assim, como orelha de porco. (ALENCAR, 1985, p. 153).

Em *A bagaceira*, a depreciação, pelos próprios brejeiros das características físicas que os une, é inexistente. Todas as avaliações físicas das personagens do eito são realizadas pelo narrador, destacando-se, em todas elas, o objetivo de narrar o sofrimento social daquelas personagens: "Havia alguns tipos sólidos, encorpados, de troncos fornidos [...]. Outros, de aparência acabadiça, parecia que não podiam com a enxada, mas faziam das fraquezas forças e davam conta da tarefa [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 129-130).

Em "*Moritur* e *ridet*", após afirmar a beleza física das "moças roceiras" (ALMEIDA, 1978, p. 148), o narrador afiança a indiferença dos brejeiros em relação às características físicas das mesmas e, consequentemente, confirma nossa avaliação sobre a inexistência de uma avaliação negativa em relação às peculiaridades físicas de todo o grupo de trabalhadores do eito: "[...] havia uma beleza apetecível na coleção das moças roceiras [...] que os cabras viam com indiferença, porque viam todos os dias" (ALMEIDA, 1978, p. 148). Embora admirem a beleza de Soledade, os cabras do Mazargão, diferentemente do ocorrido com os escravos de Alencar, não o fazem porque verificam em sua pele branca e em seus olhos coloridos o ideal europeu de beleza que entraria em contraste direto com a pele negra das mulheres do brejo. Aparentemente, a admiração dos mesmos, em relação à moça, parece ser oriunda do entusiasmo com o distinto, haja vista que os brejeiros em momento algum realizam comparações depreciativas entre a beleza de Soledade e as características físicas das garotas locais.

Os romances *Til* e *O tronco do ipê* trazem à baila, portanto, negros cuja consciência da dominação sofrida esta longe de ocorrer. O ponto de vista adotado é o do branco, ao invés do "discurso da diferença" (DUARTE, 2009, p. 07), há "toda a assimilação cultural imposta como única expressão" (DUARTE, 2009, p. 07), de tal modo isto ocorre que Eufrosina jovem chega a sonhar com a beleza branca e com a vida na corte. Os escravos alencarianos compartilham os padrões de beleza de seus senhores, ou seja, o padrão de beleza branco. Neste contexto, inexiste qualquer reversão dos valores europeizados (BERND, 1987), perdurando-se os preconceitos correntes na sociedade brasileira.

O processo de rebaixamento de um negro em relação a outro negro, ocorrido nos romances de Alencar, não sugere igualdade com o mesmo processo presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou na relação entre brejeiros em *A bagaceira*. O capítulo "Vergalho", de Machado de Assis, traz ao lume Prudêncio já liberto açoitando um negro que havia comprado. Diante da cena, saltam aos olhos do leitor a violência do episódio e sua inegável semelhança (desde a sua brutalidade até suas palavras) com o açoitamento sofrido por Prudêncio, quando menino. O amálgama destas características constrói Prudêncio tão reprodutor quanto os escravos de Alencar das ideologias e das ações senhoriais, no entanto, também o coloca em situação de vantagem em relação àquelas personagens românticas, uma vez que ele está livre e não repete as ações do senhor instigado pelo conformismo natural pelo qual estavam contaminadas as personagens de Alencar. Prudêncio rebaixa outro negro quando já ocupa a posição de homem livre, o que determina sua plena consciência da oposição entre livres e cativos e distancia o foco do texto de Machado da sociedade harmônica, entre senhores e escravos, talhada por José de Alencar. Prudêncio conhece a linguagem senhorial, ou seja, a violência e, como o próprio narrador revela, tenta através dela "se desfazer das pancadas recebidas" (ASSIS, 1997b, p. 110) ou, como diria Américo de Almeida sobre os brejeiros, "descont[ar] o servilismo irremissível" (ALMEIDA, 1978, p. 179). Em um primeiro instante as pancadas e as palavras de Prudêncio direcionadas a seu escravo invocam certa negatividade à sua figura, semelhantemente ao ocorrido com a agressividade e a ausência de solidariedade entre os brejeiros. O escravo de Machado e os brejeiros almeidianos, como o escravo de Nietzsche (1974), intimamente possuem um desejo maior: dominar como foi dominado. Ao invés da transcendentalidade cristã, o homem se caracterizaria pelo prazer, no domínio do semelhante.

Mas a cena em questão continua. A intromissão de Brás retoma, a nossos olhos, a fragilidade da liberdade dos negros alforriados, concomitantemente, desfazendo o tom de vilania de Prudêncio. O estereótipo do escravo vilão e inapto para a liberdade está também, portanto, frustrado em Machado de Assis. Na narração de Cubas, o que se faz verificar não é uma maldade latente advinda de um descendente de uma raça incivilizada e perversa, o que se expõe por ela é a forma como o negro liberto jamais ameaçara o domínio branco. De maneira extremamente chocante, retrata-se a eliminação do acesso à cidadania pelo negro. De acordo com Florestan Fernandes, o aniquilamento da condição cidadã para o negro liberto ultrapassa a questão racial, apontando para seu isolamento econômico, social e cultural (FERNANDES, 2008) e, mais ainda, para a naturalização deste processo, culminando no mito da democracia racial. O certo é que ser negro liberto no século XIX, como bem

demonstra a cena machadiana, não era sinônimo de real liberdade. A narração feita por Cubas comprova a invalidade da carta de alforria frente aos arraigados costumes da sociedade brasileira. Afirmando o ex-escravo ainda como “Meu Prudêncio” (ASSIS, 1997b, p. 110) e vendo-o pedir-lhe a bênção, Cubas ratifica seu inabalável poderio de senhor sobre o rapaz. Tendo sido ordenado por Cubas que perdoasse o escravo, Prudêncio obedece: “Nhonhô não pede, manda” (ASSIS, 1997b, p. 110). Satisfeito, Brás sai e, no próximo capítulo, lembra-se de um louco, cuja loucura consistia em querer ser rei dos tártaros. O irônico narrador machadiano parece sugerir ao leitor que, naquela sociedade, negro não seria rei, a tentativa de sê-lo o conceberia, aos olhos alheios, como insano, motivo de risos, risos que saem da boca de Brás e que, em uma cartada literária inteligentíssima, encaminham definitivamente o ódio do leitor ao narrador. Prudêncio, absolutamente não era o vilão, o execrável era Brás Cubas, o senhor. Neste instante, parece viável lembrar como Machado desmancha, concomitantemente, o estereótipo do negro vítima. Prudêncio não é o vilão, mas também não se afirma como a vítima calada. Humanamente, ele tenta superar seus traumas e ocupar um lugar na sociedade. Para tanto, usa as armas que a elite lhe apresentara. Frustra-se, porque frustrada era a sua liberdade naquela sociedade estratificada.

O processo de construção de Machado de Assis é próximo ao artifício almeidiano. Tanto quanto Prudêncio, os brejeiros, conscientes da diferença social, exercem a violência com aqueles que convivem em seu cotidiano por detectarem nela uma forma de redução da humilhação sofrida. Nestes termos, os gritos com os animais de estimação, “só pelo gosto de levantar e gritar” (ALMEIDA, 1978, p. 179), a ausência de solidariedade: “Não tenho penhe de trabalhar pra macho. Quem quiser que se aguente.” (ALMEIDA, 1978, p. 132) se transformam em gosto pelo exercício do poder. Uma situação temporária descontinuada ora pelas ordens do feitor, ora pelas ordens do próprio patrão. Como em Machado, a situação de resignação frente a Dagoberto e a Broca, bem como a apresentação do sofrimento brejeiro conjugadas com os momentos de arroubo violento e/ou pouco amigável impedem que os brejeiros sejam vistos como vítimas caladas ou, em um extremo oposto, como vilões. Dentro deste contexto, na mesma medida de Machado, Almeida aponta para a ineficiência da liberdade em uma sociedade cujas bases escravistas são conservadas.

Alfredo Bosi, ao tratar da prosa de Machado de Assis, dá-nos a medida dos procedimentos de José Américo de Almeida:

> A minha ideia é de que o olhar dele [Machado de Assis} seja circunspecto, essa palavra quer dizer: pessoa que olha para todos os lados, como um círculo. A ideia de circunspecção aqui não quer dizer só de gravidade, de seriedade, mas a capacidade de olhar todas as posições e, dentro dessas posições, então, ele vê aquelas personagens que são de fato típicas e que pertencem ao repertório da literatura realista, naturalista, e ele vai um pouco mais a fundo, verificando como é que outras personagens reagem [...]
> A visão de Machado em geral é de quem olha a sociedade de baixo para cima, então ele vê os motivos mesquinhos, as necessidades das personagens, mas isto não é a sua única forma de ver. Eu diria que a riqueza de Machado de Assis está em ver tanto o tipo como a riqueza pessoal, as diferenças que as personagens têm, às vezes dentro da mesma classe. (BOSI, 2010, p. 01).

A reflexão parece expandir-se em *A bagaceira* quando pensamos no momento de sua produção. Enquanto Machado escrevera em um período no qual a escravidão se apresentava legalizada, Almeida confecciona seu livro quarenta anos após a finalização oficial da escravidão no Brasil. Ainda que a geração de brejeiros retratada por Almeida esteja ilustrada entre os anos de 1898 e 1915, o que salta aos olhos do leitor é a ineficiência da Lei Áurea para a ascensão social dos descendentes de escravos.

Para a inferência de que o grupo de brejeiros era formado por descendentes de escravos contribuem as menções do narrador e dos sertanejos. Enquanto, em várias ocasiões, o primeiro insiste na hereditariedade quatrocentenária dos trabalhadores do brejo, os segundos colocam-nos em pauta ora o preconceito que sentiam em relação a homens que não cultivavam a liberdade ora o sentimento de mesma estirpe que nutriam em relação a um "bando de anuns pretos" (ALMEIDA, 1978, p. 131), dos quais, a todo custo, Valentim tentara proteger a filha, considerada "uma pomba branca" (ALMEIDA, 1978, 131). A permanência do preconceito e das relações trabalhistas de bases escravocratas são, portanto, claramente presentes em *A bagaceira*.

Mesmo a colonização da região paraibana em que se desenvolve o enredo de *A bagaceira* comprova a genealogia escrava dos brejeiros. Estudando a colonização da Paraíba, Emília de Rodat Fernandes Moreira e Ivan Targino Moreira (1990) afirmam que o processo de ocupação do espaço paraibano ocorreu de forma diferenciada entre a região litorânea, o sertão, o agreste e o brejo. Na concepção dos autores, enquanto o litoral e o brejo, por possuírem terras propícias ao cultivo do açúcar, tiveram sua colonização desde o início marcada pela monocultura e utilizaram como força de trabalho os escravos, o sertão e o agreste foram caracterizados pela expansão de pequenas propriedades e pela mão-de-obra livre. Apenas o agreste, segundo a autora, a partir da produção algodoeira, no século XVIII, recebera alguns escravos que continuaram inexistindo no sertão, dedicado, desde o início, à

pecuária. O fraco nível de investimentos exigidos, a possibilidade de que os trabalhadores se ocupassem concomitantemente da criação de gado e da agricultura de subsistência, o pagamento do vaqueiro com um quarto da produção da propriedade e o número exímio de trabalhadores exigidos pela pecuária formaram, de acordo com os pesquisadores, barreiras à presença do trabalho escravo na região.

A já conhecida expressão sumária de Dagoberto, "O que está na terra é da terra" (ALMEIDA, 1978, p. 124), resume exemplarmente a maneira pela qual a elite brasileira rural acostumou-se a pensar e a exercer a relação entre a posse da terra e o poder na região brejeira. Analisando o percurso da posse de terras no Brasil, percebe-se que, desde as sesmarias à posse jurídica das terras, o embate travado no Brasil sempre esteve pela manutenção das grandes propriedades. Neste sentido, a lei de terras de 1850 nada mais fez do que legitimar a posse de alguns sobre grandes trechos territoriais. Segundo os historiadores, o processo de distribuição das terras sempre esbarrou nos poderes locais, na propina, na mobilidade das cercas e nos conchavos políticos que garantiam aos proprietários poderes absolutos que iam além da possibilidade de comercialização de terras, permitida a partir da legislação referida. Ruy Cirne Lima (1954) chega a conceber a lei 601/50 como uma errata do regime de sesmarias e, ao mesmo tempo, uma ratificação do regime das posses, haja vista que, na essência, não ocasionou maior igualdade na repartição dos territórios, antes alargando as divisas de muitos latifúndios e o poder dos senhores sobre tudo o que estava em suas propriedades.

São Bernardo, de Graciliano Ramos, *Fogo morto* de José Lins do Rego e os demais romances do ciclo da cana-de-açúcar do último autor, constróem um retrato da situação aludida, o qual em muito se assemelha àquele apresentado por *A bagaceira*. À maneira de José Américo de Almeida, estes escritores constróem personagens que acabam humilhadas diante do proprietário de terras. Lula, Paulo Honório e, por vezes, Paulino são homens que, a modelo de Dagoberto, humilham seus empregados, agregados e familiares simplesmente porque consideram a todos como parte da propriedade territorial que possuem. Em todos os casos, como já demonstramos em outros capítulos, as personagens socialmente subalternas sofrem o massacre pelas mãos do senhor e acabam, a contragosto, curvando-se aos seus designos. Durante entrevista realizada por Lilia Schwarcz e André Botelho, Roberto Schwarz confirma a resignação do pobre aos desmandos dos proprietários como uma contingência histórica. Diz ele:

> [...] o homem pobre, depende do favor de um proprietário e que o proprietário, participando do âmbito do capital, tem uma margem de manobra que o homem pobre não tem. O proprietário pode se comportar em relação a seu dependente seja como um senhor à maneira antiga, com o qual há uma relação de reciprocidade moral, seja como um burguês moderno que não deve nada a ninguém, cada um por si. Isso colocava o dependente em uma situação de grande desvantagem, porque ele nunca sabia se ia ser tratado como uma pessoa com a qual há reciprocidade, há obrigações, ou como um estranho, que pode ser posto para fora, pode ser expulso da propriedade. Se estou bem lembrado, este é o núcleo da contribuição dela. Note que a relação entre dependente e propriedade rural, que existe – o latifúndio cria os pobres sem direitos [...]. (SCHWARCZ; BOTELHO, 2008, p. 152-153).

Resta-nos, aqui, nos aprofundar no modo pelo qual a representação do domínio do homem pelo homem ganha, em *A bagaceira*, contornos diferentes daqueles presentes em momentos anteriores de nossa literatura. Em *A bagaceira*, bem como nos romances sucessores a ela, a violência dos atos patronais torna a hierarquia questionável, algo diferente do ocorrido nas produções antecessoras.

A representação da pobreza na literatura brasileira sempre ganhou contornos paternalistas que ora apontaram para a benevolência de uma elite, ora para o mandonismo dos patrões. Assim, ao retratar o Brasil interiorano, Alencar o constrói calcado em uma pretensa harmonia, cuja existência elevaria o país frente à desgastada Europa. O ambiente descrito por Alencar é aquele em que a exuberância da natureza está em perfeita combinação com a amistosidade das relações sociais, a mesma amistosidade classista que vemos em *Luzia-Homem*, apesar do ambiente natural adverso. No livro de Olímpio, os funcionários do governo são caridosos e, opondo-se ao costume, não abusam do poder que possuem. Eles distribuem alimentos sem cometer nenhum desvio e são benevolentes frente ao sofrimento alheio. O promotor, por exemplo, ao saber da história de Luzia passa a ser seu protetor. Ouve suas lamúrias, explica as situações pacientemente e protege Alexandre durante a prisão. Não foge à regra, a esposa do promotor, Matilde. A cena em que Luzia tenta vender seus cabelos é exemplar. Promotor e esposa, sensibilizados com a moça que tentava comercializar seus cabelos para conseguir recursos, preferem doar a ela a quantia requerida pelo “produto”:

> Os cidadãos incumbidos pelo Governo da penosa tarefa de distribuir socorros, desempenhavam com excepcional e caridosa dedicação, os seus deveres, mantendo o mais escrupuloso zelo e probidade na administração do serviço. Não houvera ainda um caso de muamba, coisa muito vulgar em outros centros de afluência de retirantes, nos quais se explorava escandalosamente a miséria, e se desviavam, para serem vendidos por excessivo preço, os víveres destinados aos infelizes famintos. Era, pois, natural que, ciosos de tão honrosos precedentes, ficassem muito impressionados com o roubo de gêneros e de duzentos mil réis em dinheiro, denunciado, naquela manhã, pelo almoxarife. (ALMEIDA, 1978, p. 33-34).
> - Fico, sim... – respondeu Matilde, tomando súbita resolução – Dou-lhe cinco mil réis por eles; mas... imponho uma condição.
> - Quer cortá-los já?... – atalhou Luzia, vivamente.
> - Ao contrário – continuou a senhora – não os cortará. São meus, mas ficam na sua cabeça.
> Iluminou-se o semblante de Luzia de irrepressível alegria; seus olhos se umedeceram e os lábios, trêmulos, murmuraram:
> - Deus lhe pagará, santa criatura!... Nossa Senhora lhe dê uma boa sorte ... Oh! a senhora não parece deste mundo... Perdoe-me!... Eu tinha um grande aperto aqui, no coração... Faz me bem chorar...
> - Aqui tem o dinheiro – disse o Promotor, entregando uma nota a Luzia – Amanhã, talvez tenhamos boas notícias... (OLÍMPIO, 1978, p. 48-49).

Abandonando a visão de uma sociedade marcada pela harmonia, o romance de trinta abdica também das explicações fatalistas do determinismo. Mesmo que o negativismo em relação ao futuro permaneça, os romances de trinta, ao verificarem que as causas do sofrimento humano não estão em dados congênitos ou na natureza precária da região, conseguem acenar para uma possibilidade, ainda que débil (eis o pessimismo das obras!!), a partir da alteração estrutural da sociedade classista, de mudança da situação de domínio retratada.

Na certa, as diferentes focalizações a propósito da pobreza alicerçam-se em distintas interpretações sobre a história brasileira e o paternalismo a ela interligado. Enquanto a visão romântica parece coadunar-se com os preceitos de Gilberto Freyre (1981), a visão posterior a *A bagaceira* sugere proximidade aos julgamentos que se tornariam comuns a partir da década de trinta e que alicerçariam contundentes debates nos anos sessenta e setenta do século passado. Ao primeiro caso, corresponde a amenização do sistema escravista. Enfocando a figura do senhor e apoiando-se na miscigenação como elemento de amenização das diferenças, Freyre acredita que a mútua contribuição culinária, as relações sexuais e a miscigenação formaram um todo favorável à benevolência do senhor para com seus escravos. Já o segundo posicionamento, partilhado por Sérgio Buarque de Holanda (1998) e Caio Prado Junior (1992a;1992b), afirmam o sistema escravista marcado pela violência, restando aos negros a subserviência ao poderio do senhor. Sidney Chalhoub (1998), Sílvia Lara (1995),

bem como João José Reis e Eduardo Silva (1989), entre outros, baseados nas explicações de homens como Holanda e Prado Junior, também creem na violência patriarcal, mas, caminhando além, asseveram que os negros não aceitaram a sujeição sem questionamentos, mantendo, por vezes, uma resistência velada, resistência esta que, como demonstramos em outros momentos deste trabalho, parece ser diluída diante do massacre cotidianamente sofrido.

Inserida nesta conjuntura, a representação do mundo conturbado de Almeida se aproxima da representação não harmônica do mundo machadiano. Basta-nos lembrar a cena em que Brás Cubas, menino, faz de cavalo o escravo Prudêncio, para verificarmos o quanto, a exemplo do ocorrido em *A bagaceira*, ela seria inverossímil ao ambiente de harmonia de Alencar. Frente ao exemplo, o leitor mais atento e incrédulo poderia conjecturar sobre uma das cenas de *O tronco do Ipê*. Lembrando-se da escrava Eufrosina, ao ser atingida por uma jaca atirada pelo menino Mário e achincalhada pelos risos das crianças brancas e seus respectivos pajens, o referido leitor afiançaria a brutalidade da cena alencariana. Cabe-nos, contudo, marcar as devidas diferenças entre as duas situações. Parece-nos manifesto o quanto a adjetivação das aludidas cenas torna-se essencial para este procedimento, pois identifica a negatividade alencariana direcionada à escrava enquanto a negatividade do texto de Machado aponta para o senhor. Desta feita, para Machado, Brás (o senhor) é o "menino diabo" (ASSIS, 1997b, p. 20) que por maldade e/ou por mau hábito social fazia de Prudêncio seu "cavalo de todo dia" (ASSIS, 1997b, p.21). Já para Alencar, a figura de Eufrosina, coberta de jaca, era por si (não pela violência) "grotesca" (ALENCAR, 1985, p. 33), resultado da "vingança" (ALENCAR, 1985, p. 33) do senhor, cujo nome de seu pai morto vira na boca da escrava e, diante da ofensa, quisera ensinar-lhe, "adoçando a língua" (ALENCAR, 1985, p. 33). Como se vê, enquanto para Machado, como em *A bagaceira*, as relações entre Prudêncio e Brás são estreitamente relacionadas aos maus tratos de um ser humano em relação ao outro, em Alencar a violência da cena é amenizada, na medida em que se traduz como um ato de justiça, cuja finalidade era estancar os maus hábitos da escrava, ser inferior, a quem cabia aos brancos educar. Em nenhum momento, Alencar avista o "jugo", "o trabalho servil" (ALMEIDA, 1978, p. 129) que domina o outro pelos maus-tratos.

O pensamento do narrador alencariano é muito similar às expressões do próprio autor sobre a pretensa não civilização dos africanos. Em discurso, Alencar chega a afiançar a América como a terra da salvação dos amaldiçoados homens negros. Leiamos suas palavras:

> Para educar uma raça são necessárias duas cousas: grande capacidade e vigor do povo culto para imergir a massa bruta e insinuar-se por todos os poros; longo tempo para que se efetue essa operação lenta e difícil. A raça africana tem apenas três séculos e meio de cativeiro. [...] Essa família do gênero humano, em cuja tez combusta a tradição mais antiga do mundo, lê um estigma da maldição divina, e eu vejo apenas o símbolo da treva moral em que havia de perdurar; essa família infeliz, esteve sempre condenada ao desprezo e ao animalismo, desde Cam, seu progenitor, até Colombo que a devia remir descobrindo a América, sua terra de promissão. (ALENCAR, 1867, p. 289).

Segundo este mesmo prisma, também observamos na construção alencariana a mudez das personagens negras. Em momento algum o mutismo abrolha descrito de maneira a que o percebamos como consequência da imposição violenta do branco sobre o negro ou devido à inexistência deste como ser social de direito. Diversamente ao ocorrido em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *A bagaceira*, escritos nos quais utilizam-se expressamente as coercitivas declarações: “cala boca, besta” (ASSIS, 1997b, p. 21) ou “o que já disse está dito!” (ALMEIDA, 1978, p. 121) para obter a sujeição emudecida de Prudêncio ou de qualquer brejeiro, nos romances de José de Alencar, os instantes em que se estabelece o silêncio das personagens de origem africana são dados como exigências naturais, tendo em vista a situação espontaneamente subalterna do negro. Nem mesmo o narrador observa o mutismo como emergente de algum tipo de imposição. Em *O tronco do ipê*, podemos encontrar bons exemplos que vão da demonstração do simples silêncio das personagens negras até o total apagamento das mesmas. Na cena em que Alice, já adulta, vai ao quarto de Mário, acompanhada da escrava Eufrosina, é interessante verificar como esta permanece muda e os senhores conversam como se ela não estivesse ali. Algo semelhante ocorre na continuação da primeira cena do romance, quando os escravos simplesmente desaparecem da segunda fase da cena, dando vazão ao império totalitário das vozes brancas, mesmo que infantis.

Certamente não podemos dizer que os negros machadianos ou almeidianos dominem as cenas com suas falas. De acordo com Gizelda Melo do Nascimento, nas obras de Assis, o negro muitas vezes está “sem fala, sem discurso” (NASCIMENTO, 2002, p. 61). Mas, nestes casos, o modo como Machado e Almeida constróem suas narrativas demonstra que o negro se cala porque assim lhe impõe a sociedade, o que se destaca não é seu conformismo, mas sua vida humilhante. Lembrar de Raimundo parece essencial, neste ponto. Raimundo fala e, discordando de Nascimento, dizemos que ele possui um discurso. Nascimento acredita que os colóquios com Luís Garcia provam que “embora tenha fala, Raimundo não possui um discurso para sustentar um diálogo de conteúdo significativo”

(NASCIMENTO, 2002, p. 56) com seu dono. Em se considerando que, na sociedade, todo o discurso é organizado de forma a afastar os perigos, parece-nos plausível que uma visão sobre a totalidade do enredo de *Iaiá Garcia* contradiga a afirmação da professora. O papel essencial de Raimundo no desfecho da narrativa, sua titubeante, porém existente, desobediência à ordem da sinhá-moça e, mesmo, sua fala resoluta ao explicar os motivos que o levaram a contrariar a senhora, provam que Raimundo é capaz de construir um discurso, é capaz de se posicionar racionalmente e sozinho sobre um fato ou uma situação e, mais do que isto, é capaz de defender seu ponto de vista sobre ele. O cerne da análise das conversas de final de tarde, entre Raimundo e Luís, portanto, não está na suposta incapacidade discursiva da personagem. Ela parece se explicar pela existência de uma consciência de que não se deve falar tudo em qualquer circunstância e a qualquer pessoa.

Em outras palavras, as conversas "com o antigo senhor" (ASSIS, 1994, p.14) apenas versavam sobre o "pequeno mundo, as raras ocorrências domésticas, o tempo que devia fazer no dia seguinte, uma ou outra circunstância exterior" (ASSIS, 1994, p.14-15) por alguns motivos básicos: Raimundo sabia onde estava (a casa do senhor), Raimundo sabia quem era (um negro liberto), Raimundo sabia com quem falava (seu ex-proprietário) e, principalmente, tinha plena certeza de que no século XIX, no Brasil, negro não tinha vez, era preciso conquistar certa autonomia, discursando conforme seu interlocutor. Falar de amenidades, em que pese o fato de que todos o falam em circunstâncias de descanso, era então, meio de sobreviver em um mundo no qual o poder estava com o outro e, foi, em muito, por ter agido assim, que Raimundo conseguiu espaço suficiente para atuar da maneira como atuou ao final do enredo.

Personagem que parece atuar de maneira semelhante a Raimundo é Manuel Broca, feitor de Dagoberto. Ainda que não possua a mesma importância do primeiro no enredo, a personagem de Almeida possui uma posição privilegiada em relação aos demais brejeiros. Mesmo partilhando com eles a condição mulata e, portanto, de descendente de escravos, seres submetidos ao "servilismo hereditário" (ALMEIDA, 1978, p. 129), Broca desponta como o único detentor de uma fórmula velada de resistência que lhe garantiu melhores condições. Homem de confiança de Dagoberto, ele escuta suas confissões, oferta-lhe conselhos e humilha, a mando do patrão, todo e qualquer um que resista à dominação. Portanto, falando e agindo conforme Dagoberto, Manuel Broca garante sua sobrevivência no Mazargão sem o processo humilhante pelo qual passam os outros brejeiros e, por vezes, como ocorre na defesa da realização do baile, consegue, por meios subterfúgios, ter algumas de suas vontades aceitas pelo senhor.

Todavia, apesar de privilegiado, não se pode dizer que Broca fosse livre das amarras do proprietário de terras. De acordo com José Augusto Leandro[128] "um feitor negro ou pardo não era uma contradição com a natureza do regime escravo" (LEANDRO, 2000, [n.p.]), pois para conseguir e sustentar sua posição, este era obrigado a moldar-se totalmente pelos ideais do patrão. Odiado pelos antigos companheiros, o feitor também não é querido pelo dono do engenho, servia-lhe apenas como homem de confiança porque colocava em prática todos os seus mandos, por mais incabíveis que eles pudessem ser. Tanto o é que, no momento da morte de Manuel Broca, Dagoberto, apesar de presente, não esboça nenhum tipo de sentimento em relação ao empregado. O narrador descreve: "Quando o feitor baqueara, só tivera tempo de pedir a vela. E, como não havia disso, meteram-lhe um cigarro aceso na mão crispada", e ironicamente alerta "Só tarde se lembraram do defunto que ficara em câmara ardente... do sol" (ALMEIDA, 1978, p. 198).

Quanto à adequação de Raimundo a seu interlocutor, ela já existira em outro momento do texto. Ao falar com a criança Iaiá, a personagem fala de si em terceira pessoa e infantiliza sua linguagem, continuando a fazê-lo diante da moça, a quem sempre consideraria como a eterna menina, filha de Luis Garcia. Nos momentos de maior intimidade com ela ou, ainda, quando está a lutar timidamente contra a ordem recebida, Raimundo permanece moldando sua fala desta maneira. Contudo, quando cria coragem e confessa não ter realizado o desejo da moça, o negro abandona seus dizeres costumeiros, expondo sem rodeios: "Não entreguei." (ASSIS, 1994, p.138). É certo que diante da imobilidade de Iaiá, Raimundo volta a utilizar-se da terceira pessoa, mas isto não significa que tenha recuado em seu discurso, uma vez que o narrador confessa como a firmeza da personagem continuava viva.

No demais é inevitável que digamos que o romance de Almeida, opostamente ao de Alencar, não traz um narrador, cujo ponto de vista comungue algum preceito de superioridade com a elite. Enquanto os narradores de Alencar esforçam-se em fazer de si boa figura e, por conseguinte, apoiar discursos hegemônicos, o narrador de Almeida é o homem, cuja perspectiva é aquela "dos setores subalternos" (IANNI, 1988, [n.p.]), mesmo oriundo da elite, ele olha com desdém a alta sociedade brasileira traduzida por seus desmandos.

Investigando o humor nas obras de José Américo de Almeida, José Ferreira Ramos acredita que o autor paraibano mantenha desde o início de sua produção, a intenção dessacralizadora do riso. Ramos confia que apesar de menos revolucionário e reformista do

[128] Embora o trabalho de Augusto Leandro dedique-se à colonização dos Campos Gerais, o trecho citado compõe menções do autor sobre o processo da escravidão em todo o Brasil.

que *Reflexões de um cabra*, o humor de *A bagaceira* se apresente por meio do exagero. “A hipérbole como forma de simulação, e a reticência, como pontuação de malícia se conjugariam admiravelmente para a caracterização do humor como traço inconfundível da obra de José Américo de Almeida” (RAMOS, 1979b, p. 191), sobretudo contribuindo para a confecção de um quadro no qual se questiona a “compostura da realidade” (RAMOS, 1979b, p. 193). Guardadas as devidas proporções, sopesado o fato de que *A bagaceira* não possa ser caracterizada como uma obra do riso, talvez possamos dizer que as afirmações de Ramos parecem descrever com perfeição a funcionalidade da ironia do narrador almeidiano. O narrador da obra em questão utiliza-se da ironia para demonstrar a situação de domínio social em que estão colocados os moradores do Marzagão. Seja para delatar sua reprovação às atitudes do feitor: “Só tarde se lembraram do defunto que ficara em câmara *ardente... do sol*” (ALMEIDA, 1978, p. 198), seja para descrever a posição de superioridade de Dagoberto em relação a Valentim ao apontar as semelhanças de sua mulher morta à Soledade, em todas as situações fica patente a condenação do narrador em relação à realidade descrita.

Se aos brejeiros a crítica atribui, quando muito, a “humanidade informe” (GRIECO, 1986, p. 35) de “gente que [...] não [se] teria nenhum prazer em conhecer pessoalmente e que talvez por isso não chegue a interessar o livro” (GRIECO, 1986, p. 35), aos olhos da mesma crítica o romance de Américo de Almeida peca por erro contrário em relação aos sertanejos. Segundo a quase totalidade dos estudiosos, o grupo de sertanejos expostos como personagens de *A bagaceira* sofrem a descaracterização de sua humanidade por serem construídos de forma idealizada, sobressaindo-lhes a honra, a liberdade, o amor à terra, a coragem e a altivez capazes de rebaixarem ainda mais a condição dos brejeiros (TAVARES JUNIOR, 1978).

Não há como negar a existência da exploração, do contraste entre brejeiros e sertanejos na obra, afinal sobre eles se constrói uma rede de significados imprescindíveis à compreensão do romance. Todavia, mais uma vez, parece passar despercebido o quanto a exploração antitética não resulta em maniqueísmo, nascendo do afã pela condenação à “emperrada organização do trabalho” (ALMEIDA, 1978, p. 120) que vitima a todos no Marzagão. Neste sentido, torna-se perceptível o quanto a decadência atinge também aos sertanejos.

Analisar a degradação das personagens oriundas do sertão pressupõe um desvelamento da estrutura linguística mais profunda da obra. O primeiro dos pontos a se tocar, já pontuado em outros momentos deste trabalho, diz respeito à importância da chuva e/ou da água como signo plurívoco da construção almeidiana. No sertão, chuva e água

revelam a dualidade. De um lado são escassez e morte, de outro, na época da cheia, a abundância e vida. Na bagaceira, por sua vez, é, também, desperdício, lama capaz de ser transportada à caracterização socioeconômica decadente do engenho: “E pegaram as chuvas com uma demasia pânica [...] A água tão boa para purificar, lameirava o sítio. Tudo se fundia em lama [...] Os retirantes comparavam este desperdício com os céus tacanhos de seca” (ALMEIDA, 1978, p. 186). Assim, água e chuva acabam servindo para exposição da seca do sertão e para destacar como a abundância natural do brejo não o faz menos duro a seus habitantes, daí, na bagaceira, a chuva e a água virarem lama e, pejorativamente, caracterizarem aquele mundo.

O uso simbólico de tais signos torna-se ainda mais interessante quando percebemos a inversão de seu significado original. Comumente, inclusive para a simbologia religiosa, a água aflora por sua pureza e por seu aspecto sagrado. Em *A bagaceira*, especialmente relacionada ao Marzagão (onde se passa a maior parte do enredo), a expressão isola-se pela conotação negativa. Uma negatividade que parece afligir não apenas o meio físico, transformado em lama, mas todos os habitantes. A hipérbole, “encharcava até as almas” (ALMEIDA, 1978, p. 186), expande com tamanha magnitude a proporção de alcance dos signos em pauta que o sentido ganha a conotação de deteriorização moral. A lama transforma-se em sinônimo dos valores (ou seriam “desvalores”?) impostos pelo senhor de engenho.

O excesso de água, em *A bagaceira,* torna-se lama e a “natureza privilegiada” (ALMEIDA, 1978, p. 156) passa a ocupar um segundo plano, principalmente no que tange à caracterização das personagens. A migração sertaneja para o brejo funde-lhes a desonra. Sair de sua terra por não ter mais como produzir a subsistência é impingir-se na lama, pois se traduz em ter de submeter-se às leis da nova terra, perder sua liberdade e deixar rebaixar-se, vendo esmagadas sua honra e sua valentia.

Portanto, a nosso ver, uma leitura atenta à composição do romance não destaca a soberania moral dos sertanejos. Em nossa opinião, uma leitura mais cautelosa colocará em conta como os sertanejos vão sofrendo um processo de emudecimento e de subserviência frente ao poder personificado por Dagoberto e, ao final do enredo, por Lúcio. Neste sentido, a hierarquia ali apresentada, não obstante tão rígida e aparentemente intransponível, quanto a presente em *O sertanejo*, não se apresenta pelos mesmos trilhos da obra romântica. Enquanto a hierarquia, em *A bagaceira* encontra-se permeada pela violência, a ordenação de Alencar é regida pela afetividade, possibilitando que sejam narradas cenas nas

quais agregados e empregados demonstram afetividade em relação ao capitão-mor, ápice do sistema hierárquico.

Em tal perspectiva, diferentemente do ocorrido em *A bagaceira*, a hierarquia de *O sertanejo* deixa de ser uma hierarquia socialmente construída com o intento da dominação do homem pelo homem para ser uma hierarquia natural que, durante todo o enredo, jamais será ameaçada ou questionada. Mesmo a chegada de Fragoso a Oiticica não parece derrubar nosso argumento. O centramento dos objetivos do jovem na obtenção do poder até então ocupado pelo capitão-mor Gonçalo Pires Campelo não altera ou abala a hierarquia da Oiticica, haja vista que tão somente revela a possibilidade e o escopo de que o poder seja alternado entre membros de uma mesma classe social privilegiada.

Trilhando distintas perspectivas fica fácil perceber o quanto os sertanejos de Alencar se afastam dos sertanejos de José Américo de Almeida. A despeito de partilharem a virilidade, a coragem e a honra, os sertanejos do paraibano constituem um enredo no qual as qualidades mencionadas são paulatinamente diluídas. Mesmo que os sertanejos se vangloriem pela coragem, pela solidariedade, pela lealdade e pela persistência, aos olhos dos leitores não se sobressaem seus feitos, geralmente frutos de *flash-backs*. Com a narração das atitudes altivas dos sertanejos, o leitor pode notar a diferença entre o passado e o presente destas personagens, verificando, também, como todas estas peculiaridades são inúteis no Marzagão.

Quando, por exemplo, Valentim narra seus feitos no sertão, ele revela a coragem no enfrentamento das situações de pobreza: “Todo o meu pessoal na cacunda e até dei conta de gente que era mesmo que ser minha” (ALMEIDA, 1978, p. 134), fala da defesa da honra que o fizera até mesmo matar o amigo Quincão, reflete sobre seu orgulho pelo pastoreio e, quase sempre, aponta o espírito solidário. Contudo, isto já não lhe serve no brejo e o feitor lhe declara isto em tom irônico: “- Com esta lei aqui você se estrepa. Está mal pra passar...” (ALMEIDA, 1978, p. 144).

Figuram-se evidentes as diferenças das relações sociais expostas em *A bagaceira*, bem como nas narrativas sucessoras da mesma, em relação aos romances naturalistas que antecedem à citada obra. Enquanto *Luzia-Homem*, por exemplo, a modelo do ocorrido em José de Alencar, maniqueisticamente divide suas personagens entre aquelas que evocam a solidariedade sertaneja e formam, aos olhos do leitor, a personificação do mito (Luzia e Alexandre), e aquelas personagens que julga possuírem sentimentos mesquinhos, inveja, maledicência, relações ilícitas e promíscuas (ontologicamente determinados), José Américo de Almeida demonstra os modos pelos quais a ausência de opções sociais leva a todos os moradores do Mazargão, sertanejos e/ou brejeiros, a lutarem pela sobrevivência,

mesmo que, para tanto, tenham de deixar suas crenças ou se sobrepor a pessoas pertencentes ao mesmo patamar social que o seu.

Ao passo que Olímpio julga a solidariedade do grupo mitificado de seus sertanejos como parte da honradez daquele povo, José Américo de Almeida verifica a inutilidade da mesma na alteração social, caminhando para uma conclusão similar à exposta por Graciliano Ramos, em *Vidas secas*. O sertanejo de Ramos, como o de Américo de Almeida, sente-se honrado ao conseguir por si mesmo sua sobrevivência, mas não o sente unicamente devido a um aspecto moral inconsciente, mas porque, como Valentim e Pirunga, possuem a consciência de que, ao viver da caridade, deixam o seu estatuto de homem livre e passam a ser dominados pelo outro.

As glórias dos sertanejos, vistas por este ângulo, tornam-se bizarras e se assemelham às vantagens contadas pelos fidalgos de Gil Vicente. Em *Auto da barca do inferno*, por exemplo, o fidalgo apresenta-se ornamentado por símbolos de sua riqueza. A cadeira de encosto, a indumentária e o pajem indicam a alta posição social desfrutada um dia e, insistentemente, reafirmada em suas palavras: "sou fidalgo de solar" (VICENTE, 1997, p. 14). Todavia, no decorrer da conversa travada com o anjo e o diabo, a riqueza, os criados, o amor da esposa, o apoio do Estado, os amigos tornam-se bens inúteis, capazes apenas de ridicularizá-lo. De forma semelhante, toda a força, qualquer orgulho ou menção a atos heróicos dos sertanejos são, em *A bagaceira*, motivo de troça aos olhos brejeiros. Não obstante, há de se salientar os distintos alicerces do escárnio sofrido pelas personagens vicentinas e pelas figuras almeidianas. Enquanto em *A barca do inferno*, o fidalgo expõe vantagens materiais frente a um julgamento moral, os sertanejos de José Américo de Almeida alardeiam superioridades morais em um mundo dominado pelo poder econômico. Invertendo a relação entre a questão material e moral, *A bagaceira* retira o foco da dicotomia maniqueísta do comportamento (agir bem ou mal) e fortalece a crítica ao sistema de dominação humana vigente no Nordeste brasileiro.

Talvez o exemplo mais eficiente da decadência sertaneja de Valentim esteja relacionado à vingança de sua honra. A honra, no sertão lavada com sangue, mesmo quando a vítima não pertencera a sua família, vai diminuindo na proporção que aumenta a estadia no engenho. Se em um primeiro momento Valentim timidamente protege a filha, colocando-se "na frente dela" (ALMEIDA, 1978, p. 131) para retirá-la dos olhos dos brejeiros, aos poucos a situação se diferencia. Chamado por Dagoberto à casa-grande, Valentim apenas se cala quando, após observar o retrato da mulher do patrão, este comenta sarcasticamente que a beleza da morta se equipara à de Soledade. O cume da ausência de sua valentia e de seu

fraquejar frente à defesa da honra se dá, no entanto, quando, descoberta a "perdição" da filha, ele supera seu impulso inicial e desiste da vingança. É certo que, após a insistência de Pirunga, Valentim retoma o impulso, mas não o faz sem antes argumentar: "Se fosse coisa que ele tivesse feito mal a ela..." (ALMEIDA, 1978, p. 196), chegando a pedir "humílimo: - Meu filho, vamo s'embora! Lá a gente não se lembra de nada" (ALMEIDA, 1978, p. 196). Já na prisão, se insiste para que Pirunga não lhe retire o gosto de vingar-se do senhor do engenho, isto parece resultar, acima de tudo, da certeza de que nada pior do que a cadeia poderia lhe ocorrer.

Persistindo na degradação sertaneja, há de se salientar o momento máximo da degradação de Valentim Pedreira. A personagem, cujo nome trazia duplamente a resistência, tem, nos moldes de todas as outras criaturas ficcionais de *A bagaceira*, um desfecho dramático. Estando Dagoberto morto e a filha desaparecida, na iminência de seu julgamento, Valentim recusa a liberdade: "eu já nem faço conta de me livrar..." (ALMEIDA, 1978, p. 224) enquanto Lúcio beija-lhe "a mão mirrada, como um sapo seco" (ALMEIDA, 1978, p. 224). Dentro desta perspectiva, não é complicado perceber a degradação humana de Valentim que de pedra vira "sapo", seca, sofre a mesma zoomorfização daqueles que já estavam na bagaceira sob a opressão do eito.

Analisando o romance de Almeida, devemos destacar que a revolta, a vitimização pelo sistema, a violência, a vontade de ser livre, as diferenças de classe e cultura, ao lado da viagem e da vida como peregrinação e martírio formam um contingente de recursos romanescos comuns ao romance popular. Ao mesmo tempo, o uso de tais expedientes são imprescindíveis ao plano social traçado pela obra. Isto se dá por dois motivos básicos. O primeiro, já citado em outro momento deste trabalho, pela possibilidade de se angariar um maior número de leitores e o segundo pela probabilidade de se poder provocar e manter para com as personagens a compaixão do leitor. Em ambos os casos, o que se põe como substrato é o objetivo de conscientização nacional. Trata-se, em verdade, de um pressuposto do próprio Modernismo e de toda a intelectualidade da época, como explica Carlos Guilherme Mota:

> A Revolução [de trinta] se não foi suficientemente longe para romper com as formas de organização social, ao menos abalou as linhas de interpretação da realidade brasileira – já arranhadas pela intelectualidade que emergira em 1922, com a Semana de Arte Moderna, de um lado, e com a fundação do Partido Comunista de outro. [...] um conjunto de autores representarão os pontos de partida para o estabelecimento de novos parâmetros no conhecimento do Brasil e de seu passado. (MOTA, 2002, p. 24).

Destarte, explicar o Brasil, levando em conta “as relações sociais a partir das bases materiais” (MOTA, 2002, p. 28) converge como o objetivo principal dos intelectuais, contemporâneos a José Américo de Almeida. Fazê-lo para um público maior e sensibilizado com a situação dos humilhados parece ser a solução mais viável encontrada pelo autor de *A bagaceira*, cujos discursos políticos em prol dos menos favorecidos já eram apreciados.

Talvez somente em um dos sertanejos de *A bagaceira* reste uma gota de heroísmo. Pirunga, apesar da decadência que também sofre, mantém um orgulho desaparecido em seus conterrâneos. Mesmo finalizando com a permanência na bagaceira, onde continua a obedecer às ordens do patrão, o primo de Soledade mantém a solidariedade, a coragem e a iniciativa dos tempos do sertão. Só em parte, porém, ele continua o mesmo. A liberdade perdida apresenta consequências. O alheamento à luta, agora por direitos trabalhistas, frente a Lúcio, parece ser uma delas. E, se observarmos bem, veremos que a solidariedade, a coragem e a iniciativa de Pirunga, dantes apresentadas a partir da defesa do eu e de membros de sua convivência particular, são reconfiguradas a características em prol do poder estabelecido.

Comparando as trajetórias de Arnaldo, personagem alencariana, e de Pirunga podemos notar o quanto José Américo de Almeida aproveita-se da tradição romântica para subvertê-la. De Pirunga “o braço branco contrastando com a luva morena do sol” (ALMEIDA, 1978, p. 136), a ausência do olfato e a condição órfã, de Arnaldo a “estatura regular, ágil, e delgado de talhe”, combinado com o rosto “queimado pelo sol” e com os cabelos à altura do pescoço, também a origem órfã. Ainda que ambos pareçam ter retirado suas qualidades do contato com a terra do sertão, embora ambos primem pela liberdade, pela honra, pela fidelidade, não obstante os dois se mostrem corajosos a ponto de enfrentar os mais ferozes animais, somente Arnaldo conserva intactas tais características, aplicando-as com esmero em seu principal projeto, ou seja, a proteção de Dona Flor.

Aliás, a falha diante da proteção da amada prova o quanto as qualidades de Pirunga lhe são inúteis e comprovam a reversão do dado romântico em *A bagaceira*. Assim como Arnaldo, Pirunga mostra afeição pela moça com a qual fora criado quase como irmão, mas diferentemente do que ocorre com o herói romântico, sua força e dedicação não são capazes de fazer a amada ceder a seus encantos. Como um dos tripés do triângulo amoroso no qual se alicerça o enredo, Pirunga é renegado em prol do senhor do engenho. O texto almeidiano decide distintamente os conflitos, optando por ver Lúcio subjugado pela ideologia dominante, isto é, transformado em mandatário do Marzagão, e escolhendo apresentar a veneração amorosa de Pirunga achincalhada e abatida pelo desejo.

Na realização dos enlaces Flor-Arnaldo e Soledade-Dagoberto, a diferença social surge, mais uma vez, como elemento colaborador da inversão romântica. Primeiramente, as heroínas colocadas em polos opostos – Flor pertencente à nobreza e Soledade, a retirante – possibilitam o trabalho diferenciado dos autores. Ao impedir que Flor se case com outro, ao defender a vida dela acima da sua, o vaqueiro Arnaldo muda o seu destino, demonstrando o quanto sua não fidalguia não lhe fazia menos merecedor da filha do patrão, a quem sempre amara. Por outro lado, Soledade, a moça pobre, estuprada pelo senhor, cede à aspiração pela ascensão social e, paulatinamente, desiste do sentimento que parecia nutrir por Lúcio, bem como se nega a aceitar o amor incondicional do primo Pirunga. Em *A bagaceira*, a mulher toma a decisão final e é pela opção dela que vemos sobreposta a opção social à amorosa[129]. Há de se convir, contudo, que a escolha de Soledade, tomada em meio a sentimentos de apreensão, não lhe trará a felicidade. Em um mundo em que as estruturas sociais são historicamente desiguais, Soledade chora ao acariciar o marido e, diante da morte de Dagoberto, voltará ao posto de retirante.

Uma leitura atenta poderia verificar, a partir da narração de seus nascimentos, os prováveis diferentes destinos dos heróis sertanejos de Alencar e Almeida. Arnaldo é o símbolo das virtudes e dons da terra e da natureza. Nascido a partir do signo de um milagre, o herói romântico possui qualidades inigualáveis. Pirunga, por lado oposto, vira o pai morrer de "comida braba", sentira a dor do abandono da mãe que "saiu, aos emboléus, por esse oco de mundo, deixando [ele,] o mais mirim" (ALMEIDA, 1978, p. 136) com o tio. Eram ambos órfãos, mas enquanto Arnaldo fora confortado pelo alento da mãe de Flor ou da própria mata, Pirunga andara "caçando a mãe até dentro dos buracos de tatu". Ficara de tal modo atordoado que o tio Valentim o considerara mentalmente "prejudicado", de forma a continuamente "perder a bola" (ALMEIDA, 1978, p. 136) diante dos aperreios.

Pirunga da solidariedade ao tio durante a capina, da proteção e defesa da prima por quem era apaixonado, da defesa da honra do tio, da lealdade aos seus, da coragem de defender de uma onça o inimigo Dagoberto somente para manter a promessa a Valentim, da recusa aos beijos da prima que tanto amava chega à simples proteção dos bens patronais, durante o "incêndio no canavial" (ALMEIDA, 1978, p. 228). Naquele dia, revela o narrador: "Só Pirunga e Xinane se arrojaram à empresa" (ALMEIDA, 1978, p. 228). Os motivos da

[129] A opção amorosa é a grande vencedora de *O sertanejo*. Vale ressaltar, o capitão-mor cede a mão da filha a Arnaldo pela coragem, fidelidade e pelo amor incondicional que o rapaz dedicava à Flor. Desta feita, o pai desiste da possibilidade de ver a moça casada com alguém que lhe viabilizasse o aumento de seus domínios, anseio que expressara ao aprovar o casamento de Flor com Marcos Fragoso, a quem, aliás, a garota, ao conhecer, considerara garboso.

“passividade dos [outros] moradores” (ALMEIDA, 1978, p. 228) não são dados, bem como não vemos explicitadas as causas da ação isolada das duas personagens. Entretanto, com base no percurso das últimas no enredo, podemos evocar estas significações. A empreita de Xinane parece advir de quem já sentira literalmente na pele e depois na prisão que o detentor da terra detém o poder, seja ele o tirano Dagoberto ou o capitalista Lúcio. Por sua vez, Pirunga sugere ter canalizado o caráter altivo do sertanejo para a prestação qualitativa de serviços, guardando o ódio sentido e a frustração de sua vida para si e para o olhar incompreensivo que continuava a lançar aos brejeiros, possivelmente por ver neles homens que, nascendo sob a submissão, nunca tiveram a oportunidade de experimentar a liberdade e a positividade moral trazida com ela.

A concepção de Pirunga como homem no qual convivem a angústia, o ressentimento, a apatia, a coragem, o amor, o ódio e outros sentimentos contraditórios, expande em grande proporção a humanidade da personagem. Também acaba por refutar a tese do brasileiro como homem cordial, no qual sobressaem apenas aspectos de bondade. Já Sérgio Buarque de Holanda, anos após a criação da tese reavaliara a mesma, como escreve Raquel Bertol:

> Já refutei essa tese", diria, numa entrevista de 1958 à "Tribuna da Imprensa". "Hoje eu não usaria essa expressão, porque é ambígua", voltaria a reiterar à "Folha de São Paulo" em 1977. "Não devo dizer que o brasileiro é bonzinho. O sujeito pode ser mauzinho e mauzão", brincou ele na conversa. Na segunda edição de "Raízes", em 1947, Sérgio Buarque já acrescentara uma nota, para afastar controvérsias: "A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado". (BERTOL, 2006, p. 01).

Vista pelo ângulo de seus sentimentos contraditórios, a personagem Pirunga ganha contornos diferentes daqueles que lhe foram ofertados pelos analistas. Apresentado como modelo ideal da suposta sublimação dos sertanejos no romance, Pirunga costuma ser entendido como representação típica da coragem sertaneja (PROENÇA, M., 1978, p. 69), ignorando-se toda a sua complexidade e, mesmo, a degradação que, como descrevemos, sofre no brejo.

Pirunga, portanto, é também distinto de Cabeleira. Enquanto o herói de Távora guarda, em sua trajetória, a luta entre o bem e o mal, Pirunga, de maneira mais humana, não se forma como personagem maniqueísta que opta por um ou outro lado. Diferentemente de *A bagaceira*, o romance de Távora, inspirado em Rousseau, traz à baila as discussões em torno da corrupção do homem pela sociedade. O homem nasceria bom e seria

corrompido. José teria nascido tão benevolente quanto qualquer outro homem. Ele adorava os animais, amava a todos a seu redor, mas o destino o fizera filho de Joaquim, cuja maldade extrema tranformaria a criança em uma pessoa cruel, cuja regeneração somente seria possível ao reencontrar a amada Luísa. O amor da menina, como antídoto ao ódio ensinado pelo pai, trará o arrependimento ao coração de Cabeleira que, inclusive reencontrará, à beira da morte, a fé cristã. Cabeleira morre como exemplo às gerações futuras:

> Pela sua organização, pelos seus predicados naturais, o Cabeleira não estava destinado a ser o que foi [...]. Os maus conselhos e os péssimos exemplos que lhe foram dados pelo desnaturado pai converteram seu coração, acessível, em começo, ao bem e ao amor, em um músculo bastardo que só pulsava por fim a paixões condenadas. (TÁVORA, 2003, p.53).
> Com um olhar longo e rápido abrangeu a multidão que se apinhava em derredor do patíbulo, e proferi, sem titubear, com voz ligeiramente alterada, estas palavras que a tradição recebeu como herança, para transmitir às gerações vindouras:
> — Morro arrependido dos meus erros. Quando caí no poder da justiça, meu braço era já incapaz de matar, porque eu já tinha entrado no caminho do bem... (TÁVORA, 2003, p. 167).

Ágeis e corajosos, Pirunga e Cabeleira usam suas qualidades para feitos diferentes. Embora nasçam em condições não positivas, um órfão o outro com o pai de má índole, somente a personagem de Távora usa suas características para proezas e ferocidades inigualáveis:

> Ouviu-se então um estalo, e logo o baque de um pesado corpo. José havia desandado com tanta força uma bofetada na mameluca, que a fizera cair redondamente no chão. [...]
> Julgando-se José, à vista do agravo que recebera, com direito a público e estrondoso despique, arrastou por uma perna a mameluca, ainda tonta, para o terreiro, e aí, com a raiz de gameleira começou a pôr em prática a mais edificativa sova de que nos dão notícias as tradições matutas. (TÁVORA, 2003, p.37-38).

Mesmo tomando, como nos romances realistas, parte no sofrimento da população subalterna, *A bagaceira* não repete as mesmas conclusões presentes em livros como *O Cabeleira* e *Luzia-Homem*, bem como se distancia de pré-modernistas como *Os sertões*. Embora em todos os casos, os sertanejos sejam considerados como sofredores, apenas no romance de José Américo de Almeida, o esmagamento dos mesmos ocorre pela estrutura social brejeira. *O Cabeleira* e *Luzia-Homem* entendem que as personagens originárias do sertão são fraturadas pelo meio e pela raça. A pobreza, o cangaço e a migração são os grandes

temas dos romances que, nas narrativas, trazem à baila a total culpabilização da condição climática e/ou étnica. Luzia era forçada pela seca à vida miserável, Távora não tivera chances frente à escassez abrasadora de águas (unida à convivência paterna) e os sertanejos de Cunha mantinham no sangue a degeneração:

> A população da cidade triplicava com a extraordinária afluência de retirantes. [...] Luzia viera na enxurrada, marchando, lentamente, a curtas jornadas, e fora forçada a esbarrar na cidade, por já não poder conduzir a mãe doente. (OLIMPIO, 1978, p. 17).

> Como nunca um mal vem desacompanhado [...] ao grande contágio das bexigas [...] sucedeu a seca abrasadora, mal não menos penoso senão mais funesto que o primeiro em seus resultados. (TÁVORA, 2003, p. 44).
> A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior. A mestiçagem extremada é um retrocesso. (CUNHA, 2002, p. 73).

Em *O Cabeleira*, diferentemente do romance paraibano, a raça é um condicionante de presença inegável. Não obstante no livro de Távora inexistam digressões longas ou explícitas sobre esta questão, são nítidos os preconceitos étnicos que se apresentam na constituição das personagens. Igualmente às produções românticas, os indígenas ganham contornos benevolentes, são marcados pela destreza e agilidade. A valentia e o espírito protetor de Florinda, a agilidade e a adaptação rousseauniana de Matias à natureza são diretamente opostas à configuração dos negros e mestiços na obra de Távora. Maniqueisticamente divididas, sem matizes de personalidade, as personagens negras ou mestiças são boas quando, como Liberato, isolam-se da convivência social e isoladas conseguem autonomamente seu sustento, aceitando sua inferioridade social sem incomodar aos donos do poder. São más quando, como José Trovão, mesmo destituídas de qualquer propriedade ou meios de sobrevivência, consideram-se iguais aos brancos e, por este motivo, os tratam como iguais, fator dado como insolência no romance.

Enquanto os brancos agem com racionalidade e são imunes às hostilidades do meio, os negros maus e os mestiços são movidos pela impetuosidade e vulneráveis à influência do ambiente O mulato Teodósio, por exemplo, comparsa de Cabeleira, é o pardo astuto e sorrateiro (TÁVORA, 2003, p. 26), dissimulado (TÁVORA, 2003, p. 27) homem que no ambiente adquire os conhecimentos capazes de o fazer cada vez mais hábil na execução de maldades.

A figuração do mestiço em *O Cabeleira* é similar àquela dos romances naturalistas e àquela apregoada nos discursos cientificistas do século XIX. Enquanto as

mulheres, contrastando diretamente com Luisinha, são caracterizadas pela sexualidade animalesca, os homens formam um grupo perigoso e ardiloso. Mesmo os mamelucos, a exemplo de Chica ou de Joaquim Gomes, não fogem ao estigma. Descritos como incontroláveis, temerosas e impetuosas, estas personagens julgam o horror com banalidade, alcançando o extremo da representação malévola. Não é por outro motivo que o narrador de Távora, diante do arrependimento do mestiço Cabeleira, passa a descrevê-lo como um homem de "corpo de cor branca" (TÁVORA, 2003, p. 156).

As raças em *O Cabeleira* são hierárquica e ontologicamente organizadas. Brancos no topo, índios e negros abaixo. Puras, as raças são melhores. Misturadas, elas demonstram o que de pior há. Inversamente a *A bagaceira*, não existe uma degradação social do homem, as diferenças já se colocam a partir da etnia. Para os intelectuais do século XIX, a raça não mantinha qualquer relação com o fenômeno social, era um fenômeno biologicamente e hierarquicamente organizado. Nina Rodrigues (1938), por exemplo, acreditava que o perigo maior do problema racial no Brasil não estava exatamente na existência de um contingente de negros "puros" no país, mas na existência de um número significativo de mestiços. De acordo com ele, os mestiços já biologicamente degenerados, em grande número, aos poucos poderiam degenerar cultural e biologicamente a raça superior branca, ocasionando o caos nacional. Muito mais vulneráveis ao ambiente, os mestiços facilmente eram corrompidos. Neste contexto, julgava-se imprescindível o branqueamento do Brasil. A tal ponto havia a preocupação que, ao final do segundo reinado e início da República, o Instituto geográfico e histórico da Bahia passa a defender a imigração europeia, ainda que pelas dificuldades admita a "utilização" dos índios:

> Vistos os dados, pode-se a esta altura registrar como certo que a intelectualidade baiana da Primeira República buscou estar em sintonia com os princípios gerais de sua época acerca do encaminhamento para a resolução do "problema" da natureza mestiça da população, com a eliminação dos elementos racialmente inferiores (negros e índios) e a sua substituição pelo europeu. Ficou patente também que, para além desse enquadramento geral, as estratégias locais de melhoramento racial admitam (pelo menos como possibilidade) a integração de índios ao 'processo civilizador' nacional, evidenciando a consciência, por parte da intelectualidade baiana, da natureza peculiar da composição étnica da população e das especificidades e dificuldades regionais para promoção de uma imigração europeia nos moldes daquela realizada no Sul e Sudeste. (SILVA, 2010, p. 08).

Sobre as secas, *Os sertões*, publicado em 1902, encontra nelas o motivo da pobreza e da força dos sertanejos. Acostumados à luta com a natureza, os sertanejos

euclidianos são acima de tudo “fortes”. Homens degenerados pela raça, eles são feios e ignorantes, mas capazes de domar a natureza e sobreviver no semi-árido. Portanto, apesar de utilizar princípios deterministas para a composição de *Os sertões*, Cunha afasta-se da utilização de mesma estirpe realizada por antecessores como *O Cabeleira*. Mesmo compreendendo a pobreza sertaneja como decorrência do meio e da raça: “[...] pobreza repugnante, traduzindo de certo modo, mais do que a miséria do homem, a decrepitude da raça” (CUNHA, 2002, p. 115); “ [...] martírio [...] nasce do martírio secular da terra” (CUNHA, 2002, p. 48), o autor não compõe suas personagens como seres nos quais a decadência é a exclusiva marca. O sertanejo de Cunha ganha contornos antitéticos. De um lado sua condição física o faz desgracioso, torto e desengonçado, de outro é valente, desafiador, altivo e forte, porque a natureza “talhou-o a sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto” (CUNHA, 2002, p. 80).

João Roberto Faria, em estudo sobre Euclides da Cunha, esclarece o itinerário seguido pelo pré-modernista, na composição dos sertanejos. De acordo com ele, o autor tenta a todo custo manter os princípios deterministas vivos em seu livro, entretanto, diante da observação do sertanejo, encontra grandes obstáculos. Diante dos empecilhos, Cunha se veria, para o crítico, obrigado a inventar o que chama de “teoria do isolamento” e, concomitantemente a abrandar, durante a descrição do homem do sertão, o tom duro do cientista, em prol da tonalidade mais solta do artista. Ainda que pese certo exagero do crítico em relação à consideração da existência de uma abrupta ruptura de tons em *Os sertões*, Faria traz boas contribuições ao entendimento do livro de Euclides da Cunha. O excerto é longo, porém elucidativo:

> A ciência de que se valeu ensinava que a raça branca era superior, enquanto os negros e os índios pertenciam a raças inferiores. A mestiçagem, forçosamente, levava à degenerescência. Errando sempre com a ciência da época, Euclides observou que a regra se aplicava ao mestiço do litoral, que lhe parecia um inadaptado, um infeliz sem identidade, perdido em uma civilização para a qual não estava preparado. Mas os mestiços sertanejos, que viu de perto, ao contrário, desmentiam as leis gerais da ciência. Eles formavam uma espécie de sub-raça forte – o paradoxo é admirável! – porque estavam, havia trezentos anos, isolados do resto do país [...].
> Ao elaborar a teoria do isolamento para falar em “subcategoria étnica” ou “sub-raça forte”, Euclides foi ao encontro das teorias antropológicas europeias sobre mestiçagem. Mas ele se justifica, [...], afirmando que ninguém previra um caso de insulamento tão completo quanto o que se dera no sertão nordestino. Nesta altura do livro, percebendo que a ciência não tinha resposta para tudo, decide prosseguir [...] na medida em que a realidade não cabe dentro do método científico [...] abre-se a possibilidade de aprendê-la por um prisma diverso [...]. (FARIA, 1998, p. 27).

Vale notar uma aproximação entre os sertanejos de Cunha e de Almeida. Em ambos os grupos de personagens, a força, o brio e a coragem, que lhes são dados como marcas, ganham feição de inutilidade, haja vista a incapacidade dessas características na superação de mazelas. Contudo, enquanto em *Os sertões* o fracasso é dado pelo não domínio de uma cultura citadina e do progresso, em *A bagaceira* o malogro acontece pela perpetuação de uma histórica e injusta estratificação social, cujo desfecho da narrativa almeidiana prova não ser superada pelas implantações apregoadas por Euclides da Cunha. Os sertanejos euclidianos são tanto quanto os almeidianos esmagados, mas por um poder central que não consegue aplicar naquela região o progresso florescido nas grandes metrópoles, inclusive em termos educacionais. Na medida em que não possuem o acesso ao progresso, os sertanejos de Cunha lutam primitivamente com a terra e, portanto, não superam a condição de pobreza na qual estão inseridos. Embora causada pela seca, a pobreza sertaneja seria superável quando a cultura e a tecnologia citadinas penetrassem na região e, de acordo com Euclides da Cunha, superassem a incipiente cultura sertaneja, caracterizada, segundo ele, por séculos de atraso.

Ao buscar descrever o sertanejo, Euclides da Cunha e José Américo de Almeida apresentam outras dessemelhanças. Na mesma medida da despreocupação do último em relação às características físicas está a atenção do primeiro aos detalhes das mesmas. Aos moldes do ocorrido nos romances naturalistas, a feição externa dos sertanejos euclidianos ganha contornos carregados, revelando, em primeiro plano, a constituição étnica daquele grupo. No processo de descrição dos sertanejos, Cunha, a despeito dos adjetivos valorativos destinados ao caráter daquele homem, não abandona a percepção de que os nativos da região formam uma subcategoria étnica, na qual o desequilíbrio é marca certa, principalmente se comparado com o habitante do sul brasileiro: “É impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante” (CUNHA, 2002, p. 78). Enquanto Almeida preocupa-se em descrever a decadência moral do sertanejo em um meio de dominação social, Cunha parece persistir na abordagem de um homem biologicamente determinado, o que, de certa maneira, nos encaminha a discordar da existência de uma tonalidade menos científica, como quer João Roberto Faria, na descrição euclidiana do sertanejo e a observá-lo preocupado com a descrição externa daquele grupo de personagens:

> É impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante; sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos. Nesta atitude indolente, acompanhando morosamente, a passo, pelas chapadas, o passo tardo das boiadas, o vaqueiro preguiçoso quase transforma o “campeão” que cavalga na rede amolecedora em que atravessa dois terços da existência. (CUNHA, 2002, p. 78).

Em análise sobre *Luzia-Homem*, Valdecir Batista de Melo Oliveira, verifica posicionamento semelhante em Domingos Olímpio. De acordo com o crítico, o autor revelaria em seu escrito todo um arcabouço de preconceitos em relação ao mulato. Colocando o mulato Crapiúna como vilão de seu enredo, representando o mito sertanejo através dos brancos Raulino, Alexandre e de Luzia que "embora se considere 'de cor', é descrita como morena e de cabeleira fulva" (OLIVEIRA, 2001, p. 56), Olímpio apregoaria a inferioridade mestiça, fazendo-nos crer que, "somente pessoas brancas poderiam representar o mito sertanejo" (OLIVEIRA, 2001, p. 56).

Em que pese a contundência das palavras de Valdecir Oliveira, é impossível negarmos a predileção de Olímpio pelas personagens não mestiças. Alexandre, Raulino e, mesmo, Luzia, sobre quem o narrador faz questão de amenizar a mestiçagem, são marcadas pela delicadeza de contraste inegável à violência animal despendida por e em Crapiúna. São personagens cujo caráter e beleza surgem intocáveis do início ao final do enredo. Novamente, trata-se de um tratamento diferenciado daquele dedicado aos sertanejos de José Américo de Almeida. Soledade, Pirunga e Valentim são de origem branca, mas, diferentemente das personagens de Olímpio, elas não aparecem em contraste maniqueísta com os mulatos brejeiros, pois, tanto quanto eles, sofrem, corrompem-se e são corrompidas pela estrutura socialmente subordinadora da bagaceira.

No artigo *Figurações do feminino em Luzia-Homem*, Vilma Arêas lembra como o processo de embelezamento dilui a denúncia da miséria enfocada por Domingos Olímpio, tendendo a uma literatura preocupada em cativar o público. Para ela, "em meio a tal esplendor, se a miséria é descrita, a exuberância de estilo veste-a de tecidos preciosos [...] os molambos dos mendigos semelham rendas[..]" (ARÊAS, 1990, p, 94). Nesta conjuntura, o romance deixa de ser instrumento para a reflexão sobre a realidade, passando a funcionar "como pretexto para a montagem dos múltiplos interesses do texto, que se esgalha em direções variadas, obedecendo à concepção centrífuga do romance folhetim, misturado a narrativas muito arcaicas" (ARÊAS, 1990, p. 93). Sustentando-se através de uma grandiloquência linguística que lembra os livros de Gêneses e do Apocalipse, a narração de Olímpio sobre a seca ganha uma retórica que dilui o aspecto crítico aproximando-se das histórias de mitos genealógicos e escatológicos.

Em *A bagaceira*, a superexposição do brejo como local de sofrimento, conquanto faça uso das simbologias bíblicas, não o faz com base no embelezamento ou na linguagem grandiloquente. Em ambos os romances, os retirantes são apresentados como hebreus a fugir do martírio, com a utopia de uma vida melhor; nas duas produções, os

sertanejos não alcançam o sucesso ao procederem à migração, mas apenas as personagens de Almeida parecem não o fazê-lo devido a elementos sociais. Enquanto Soledade, Pirunga e Valentim possuem seus sonhos frustrados pela condição subalterna que passam a ocupar no Mazargão, o insucesso de Alexandre e de Luzia, por exemplo, é dado pelas ações de Crapiúna. Se outrora as dificuldades dos protagonistas de Olímpio eram oriundas da seca, da pobreza e da doença da mãe da heroína, o surgimento do anti-herói, logo no princípio do enredo, desloca a narrativa. Os percalços econômicos e sociais ganham, então, um papel secundário (apesar de permanente) e cedem espaço para uma narrativa melodramática, na qual Luzia e Alexandre veem seus destinos à mercê do desejo doentio de Crapiúna pela moça.

Em *A bagaceira*, a não concretização dos anseios, a feição de martírio ganha uma contundência social faltante em *Luzia-Homem*, a qual convive com a sublimação das personagens nascidas no sertão. No entanto, há de se alertar que a idealização do sertão e dos feitos sertanejos não se fazem, em *A bagaceira*, pela voz do narrador. A preferência dada ao sertão advém dos próprios sertanejos. São eles que sonham com a terra deixada para trás e referem-se a seu povo notando-lhes uma superioridade moral, a qual veem desfeita e/ou inexistente em homens brejeiros há anos submetidos à opressão: “400 anos de servilismo na massa do sangue” (ALMEIDA, 1978, p. 124).

A idealização feita do sertão pelos sertanejos é facilmente compreensível se pensarmos como a migração realizada por eles não se faz por opção, resultando da impossibilidade de sobrevivência na seca, após a perda de todas as posses da família. Assim sendo, a consideração de que *A bagaceira* retomaria a mitificação romântica do sertão e de seu povo parece equivocada, pois todas as avaliações de engrandecimento do sertão, do sertanejo e de sua cultura não são alocuções do narrador. A preponderância da elevação do sertão e de seu povo, nos capítulos em que Valentim narra ou recorda a vida sertaneja, comprova nossa afirmação.

Valentim esclarece bem os motivos socioeconômicos e as circunstâncias da peregrinação a que são submetidos os sertanejos de *A bagaceira*. No capítulo “Uma história que se repete”, ele conta:

> Fiquei na estica. Mas, com a vontade de Deus, não pedi nem roubei. [...] Sobreveio a seca de 1898. Só se vendo. Como que o céu se conflagara e pegara fogo no sertão funesto. [...] Eu nunca que deixasse a minha terra. A gente teimava em ficar e o sol também teimava [...] Queria ficar abraçado com o mourão da porteira, até esticar a canela. Mas minha vida não me pertencia... Quem tomava conta de minha filha? Quem carregava a minha cruz? (ALMEIDA, 1978, p. 134-136).

Parece imperativo perceber, diante deste episódio, o problema da migração que, como revela o título do capítulo referido, se repete frequentemente na história brasileira. No Seminário *População e pobreza*, promovido pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Nacional (IBRADES), no ano de 2001, em Brasília, Alfredo José Gonçalves comentou o assunto:

> Historicamente, no Brasil, é difícil falar de pobreza sem atentar para os grandes deslocamentos da população, como também é difícil falar destes deslocamentos sem relacioná-los à exclusão social. Isto não significa estabelecer, sem mais, uma causalidade mecânica e imediata entre pobreza e migração. Mais apropriadamente, podemos afirmar que os dois componentes em questão têm funcionado, na história do país, como duas faces de uma realidade mais ampla. Constituem, simultaneamente, causa e efeito dos problemas estruturais da sociedade brasileira. (GONÇALVES, 2001, p. 173).

Como se pode intuir a partir das palavras de Gonçalves, a abordagem da problemática da migração sertaneja, em *A bagaceira*, é capaz de ir além da discussão em torno da pobreza física de certa área do Nordeste. Ela atinge a percepção da continuidade desta pobreza e coloca em xeque a história brasileira no que concerne a dois problemas vitais: a concentração da terra, da riqueza, do poder e as relações de trabalho. Todos estes aspectos sedimentados no tripé: latifúndio, monocultura e trabalho escravo, que sempre cerceou o desenvolvimento social do Brasil (PRADO JÚNIOR, 1992a, p. 34).

Mesmo no capítulo ambientado na região sertaneja, *A bagaceira* não parece repetir a idealização do espaço e das personagens constituídas pelo Romantismo. Em “Festa da ressurreição”, apesar da natureza bela, das façanhas de Pirunga e do renascimento da vivacidade de Corisco, o ambiente harmônico que exala das páginas de *O sertanejo* parece inexistir. Na mesma medida em que as palavras do narrador compõem a beleza do sertão durante o período posterior às chuvas, são narrados o ódio de Pirunga, o descontrole do sertanejo, as tristes lembranças de Soledade em relação ao estupro sofrido e o desconforto de Corisco que “escaramuçava, atirando coices a esmo” (ALMEIDA, 1978, p. 215). O sertão possuidor de “um cheiro de milagre” (ALMEIDA, 1978, p. 213), será, no capítulo mencionado, o mesmo no qual exalará o “mijo de vaca”, o mesmo a escutar de Pirunga “o urro de desespero” (ALMEIDA, 1978, p. 216), o mesmo a se rebelar contra Dagoberto, matando-o. Em nada, portanto, o garboso Arnaldo, o cavalo cardão e a tranquilidade provindos da voz do narrador, nas citações abaixo:

> Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.
> Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.
> Aí, ao morrer do dia, reboa entre os mugidos das reses, a voz saudosa e plangente do rapaz que abóia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra [...]. (ALENCAR, 1973a, p. 151).

> O cavalo cardão, que ele montava, parecia compreendê-lo e auxiliá-lo na emprêsa; não era preciso que a rédea lhe indicasse o caminho, O inteligente animal sabia quando se devia meter mais pelo mato, e quando podia sem receio aproximar-se do comboio. Andava por entre as árvores com destreza admirável, sem quebrar os galhos nem ramalhar o arvoredo.
> Tinha o cavalo um porte alto e linda estampa [...]
> Era o viajante moço de vinte anos, de estatura regular, ágil, e delgado do talhe. Sombreava-lhe o rosto, queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável. (ALENCAR, 1973a, p. 155).

Há de se salientar, ainda, que se a idealização do sertão e do sertanejo não nascem da voz do narrador de *A bagaceira*, o predomínio do tom de condenação na voz do narrador, não se faz nos mesmos termos de *Os sertões*. Por não ambientarem suas narrativas na mesma microregião e por não acreditarem em semelhante solução para a superação da pobreza, os narradores de Euclides da Cunha e de José Américo de Almeida, condenam aspectos diferentes. Enquanto o primeiro julga com preconceito a cultura sertaneja, crendo-a retrógrada e defendendo a implantação da cultura da metrópole no sertão, o segundo demonstra a ineficiência de toda e qualquer cultura (sertaneja ou citadina) diante de uma estrutura social historicamente injusta, sem com isto partilhar de nenhum julgamento preconceituoso. Abandonando o julgamento cultural e se colocando em prol da avaliação histórico-social, *A bagaceira* abdica, concomitantemente, da avaliação determinista e folclórica. Deixando de focalizar o sertanejo no sertão, não mais lhe interessam as consequências do meio e da raça na formação do mesmo, preocupando-se em destacar as injustiças sociais de um local de natureza privilegiada.

Por estas vias, a posição de José Américo de Almeida também se distancia do posicionamento de Domingos Olímpio, cuja opinião sobre o sertão, os sertanejos e a cultura dos últimos parece próxima à de Euclides da Cunha. Em *Luzia-Homem*, de maneira ainda mais contundente do que aquela apresentada em *Os sertões*, há um farto número de predicativos que demonstram o rebaixamento do grupo popular diante dos olhos do narrador. Para ele, os sertanejos são “ladrões” (OLÍMPIO, 1978, p. 40), “maníacos que apodreciam

caquéticos" (OLÍMPIO, 1978, p. 40), "mendigos nauseabundos" (OLÍMPIO, 1978, p. 72), homens e mulheres detentores de uma cultura desprezível porque arcaica.

Assim sendo, embora partilhe com *A bagaceira*, por vezes, a animalização das personagens, *Luzia-Homem* utiliza o vocabulário e o recurso referido com objetivos diferentes da narrativa almeidiana. Enquanto em *A bagaceira*, as palavras de rebaixamento, condutoras da animalização, são utilizadas para a verificação do sofrimento social a que estão submetidos os brejeiros e os sertanejos, no livro de Domingos Olímpio, elas caracterizam a descrição de um rebaixamento que seria comum ao povo, haja vista consideração do mesmo como "monturo dos resíduos sociais" (OLÍMPIO, 1978, p. 109).

Distintamente à produção paraibana, a narrativa cearense sugere o entendimento da pobreza como um elemento em si mesmo. A sua existência e o fato de desencadear o sofrimento humano não são avaliados como questões sociais. Desta feita, é interessante como o narrador costuma condenar a violência e os posicionamentos de revolta em relação à condição de penúria. Em seu discurso, apenas os pobres resignados são positivamente avaliados, formando um grupo superior de miséria resignada. Enquanto Almeida esforça-se por condenar o sistema dominador a que estão submetidos os pobres, Olímpio aponta como valores máximos da moralidade, a resignação, a carolice e a repressão sexual feminina. O ápice do encobrimento da miséria parece se dar logo no início do romance, quando, narrando o aproveitamento do sertanejo como mão-de-obra barata para a construção da penitenciária de Sobral e a presença da administração pública nesta empreita, o narrador julga como ato enobrecedor o gesto do governo, retirando-lhe toda e qualquer obrigação de perscrutar e aniquilar as reais causas da pobreza. Vale repetir a citação:

> Os cidadãos incumbidos pelo Governo da penosa tarefa de distribuir socorros, desempenhavam com excepcional e caridosa dedicação, os seus deveres, mantendo o mais escrupuloso zelo e probidade na administração do serviço. [...]. Era, pois, natural que, ciosos de tão honrosos precedentes, ficassem muito impressionados com o roubo de gêneros e de duzentos mil réis em dinheiro, denunciado, naquela manhã, pelo almoxarife. (OLÍMPIO, 1978, p. 33).

Trata-se de um posicionamento totalmente antagônico ao de *A bagaceira*. Em "O julgamento", as vozes de Lúcio e do narrador formam o coro de oposição ao governo que desmontam toda a aura, existente em *Luzia-Homem*, em torno do delegado, do promotor e dos representantes da elite governamental. A contundência almeidiana é de tal porte que o presidente do tribunal interrompe a defesa de Lúcio:

> O Dr. Marçau entrou a orar neste tom:
> - O promotor acusou o réu em nome da sociedade e eu acuso a sociedade em nome do réu.
> - Quem é mais criminoso – o réu que matou um homem ou a sociedade que deixou por culpa sua morrerem milhares de homens?
> [...] A seca chegou a aprazar suas irrupções com a lei da peridiocidade. Todo mundo tinha a previsão da catástrofe em datas fatais. E os poderes públicos não atalharam [...].
> - O advogado não pode continuar a atacar os poderes públicos! – advertiu o presidente do tribunal do júri, com a ajuda da campainha enérgica. (ALMEIDA, 1978, p. 225).

O encobrimento da miséria realizado por Domingos Olímpio é muito bem avaliado por Zulmira Ribeiro Tavares. Vale a citação:

> [...] o falseamento da miséria no plano da intriga, a impotência do autor em descobri-la no indivíduo, no personagem, em torná-lo sujeito, assim como a qualidade grotesca que este mesmo olhar "civilizado" chega a assumir. A impotência acha-se ligada à ideia do autor de que a "superioridade" da miséria reside na sua aceitação, ideia naturalmente fundada em um psicologismo de coloração religiosa onde misturam-se em partes iguais os opostos complementares: "orgulho de pobre", "resignação cristã". (TAVARES, 1983, p. 60).

A abordagem crítica realizada por *A bagaceira* será a tônica dos discursos sucessores à narrativa mencionada. Em *Vidas secas*, em *São Bernardo* e em *Fogo morto*, por exemplo, a pobreza será sempre avaliada como resultante do sistema de dominação social e econômico. Fabiano, aos olhos do patrão será uma rês, subjugado a humilhações várias, quase todas sem justificativas. Como acontece com os brejeiros e sertanejos do Mazargão, o patrão dá as ordens e Fabiano, morador de suas terras, atende calado: "Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras gibão, guarda-peito e sapatões de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse (RAMOS, 1999, p. 23). Paulo Honório, por sua vez, esforça-se por justificar a seus desmandos, mas saltam aos olhos do leitor, os gritos, a violência física, a violência verbal pelos quais o narrador, dono da fazenda São Bernardo, impõe suas vontades. Lula não foge à regra de Honório, a ele tudo que está no engenho, em suas terras, é seu. Como sua propriedade, é coisa da fazenda e como coisa não merece respeito.

Formulando um novo rumo para a temática da literatura nordestina, a narrativa almeidiana reforça sua atitude denunciativa. Indo além, a percepção de sua real temática nos ampara na superação da concepção que insiste na existência de uma elevação

dos sertanejos em contraposição a um preconceito em relação aos brejeiros. Em verdade, como já afirmamos, sertanejos e brejeiros não são poupados e, no desfecho do enredo, vemos a infelicidade de todos.

Luis Bueno, dissertando sobre o romance de trinta, considera-o como revelador do que denomina pós-utopismo. Para o autor, após a utopia modernista em torno da modernização, a arte da década de trinta marca-se pelo pessimismo em relação ao futuro:

> [..] Nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente não se modificará sem algo que se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de trinta não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo [nos primeiros anos do século XX]. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de trinta vai se constituir numa arte pós-utópica. (BUENO, 2006, p. 68).

Se entendermos que José Américo de Almeida tem por meta colocar em debate assuntos pouco discutidos sobre o Nordeste e o faz pelo veio social, parece incongruente que ele conceba "como os escritores românticos [...] o sertão nordestino segundo uma visão paradisíaca, encobridora da realidade" (SECCO, 1981, p. 08). A exposição da realidade de massacres parece-nos evidente na obra almeidiana. Como já dissemos, o espírito de denúncia que a move possui raízes realistas e não se compõe por signos imperceptíveis na narrativa, mesmo para quem crê na idealização sertaneja. Segundo ao que nos parece, a característica mais crucial e visível do herói sertanejo romântico está ausente na novela em estudo. Não há a transfiguração em que "se lança mão de um processo sistemático de aproveitamento de elementos míticos tomados à tradição europeia" (ALMEIDA, 1999, p. 62). O senhor não é o homem justo e de bom coração, o sertanejo não é o cavaleiro medieval, a protagonista feminina não é a moça pura e ingênua, não há a fiel devoção à amada, nenhuma personagem, distintamente de Arnaldo em *O sertanejo*, imbuída de sua diferença em relação à amada, reprime seus desejos amorosos para obedecer a desígnios morais e/ou códigos sociais estipulados por um "senhor feudal" idealizado. Diferentemente dos mitos amorosos medievais, cujo maior modelo é *Tristão e Isolda*, não há um amor fatal e proibido porque distante das leis regentes do sistema vassálico e o fortalecimento da linhagem nobre, inexiste um amor que vence estas barreiras. Os sentimentos amorosos em *A bagaceira* são frágeis, malogrados pelos obstáculos sociais, pela realidade, assim como o são os sonhos de suas personagens.

Sobre a herança realista de *A bagaceira*, cabe, mais uma vez, a lembrança das asseverações de Nelson Werneck Sodré. Sobre a produção literária do século XIX, o autor afirma que as produções do período foram abaladas pela "restrição descritiva". De acordo com ele, os autores daquele momento foram tentados à confecção de um "quadro de costumes", de uma "vulgaridade dos detalhes, naquele pequeno realismo de minúcia" (SODRÉ, 2004, p. 369). Supervalorizando tais características, os autores do século XIX, como Távora, Olímpio e, até mesmo Alencar, frustraram a crítica social que seria perceptível nos romances da década de trinta. Assim, julga o autor, embora tenham participado da tradição brasileira de uma literatura preocupada em assemelhar-se com o País e com o modo de narrar mais realista (SUSSEKIND, 1984), ainda que tenham partilhado com o Estado Novo a necessidade de se constituir uma produção cultural que demonstrasse as diferentes culturas regionais como parte de um só todo, os escritores da década de 1930 caminham para além da pintura dos quadros exóticos e pitorescos do século anterior àquele período.

Em *A bagaceira*, as relações entre o homem e o meio não se diluem em uma construção não dialética. As personagens de maneira alguma se apresentam ausentes de substância humana, não são somente uma construção esquemática cujas ações não dão vistas da complexidade da realidade. Em verdade, as personagens do romance almeidiano estabelecem, entre si e o ambiente, relações matizadas e ambivalentes. A concepção de Soledade talvez exemplifique bem o que estamos falando. Ao conceber a sertaneja, o romancista se afasta em muito do aspecto naturalista que lhe vem sendo outorgado pela crítica.

Soledade não se filia à linha das "histéricas" (SÜSSEKIND, 1984, p. 72) da maioria das personagens femininas do século XIX, bem como se afasta da conotação sexual instintiva que estudiosos como Ivan Cavalcanti Proença (1978) lhe atribuem como marca principal. A filha de Valentim está distante da passividade amorfa daquelas personagens. Sua personalidade forte, voluntariosa, é o motor de grande parte dos acontecimentos da narrativa e sua construção exterior não ultrapassa sua sagacidade. Neste sentido, é de se esperar que a moça não seja descrita como "sertaneja bárbara e forte" (CHAVES, 1967, p. 106), cujo perfil exterior seja mais "saliente que as linhas psicológicas" (CHAVES, 1967, p. 106)[130].

A pele "branca" (ALMEIDA, 1978, p. 160), os olhos verdes e a pele ressequida trazem determinado romantismo à descrição física da personagem, afrontando

[130] No original as palavras de Chaves dissertam sobre Guidinha do Poço, personagem criada por Manuel de Oliveira Paiva.

diretamente a força interior da personagem e seu destino de penúria no romance. Humana, Soledade afasta-se concomitantemente de Dona Flor, de Luisinha e de Luzia.

A beleza delicada, o comportamento gentil e nobre de Flor, a índole imaculada, digna da canonização (também presente em Luisinha de O *Cabeleira*) inexistem em Soledade. A maneira como são apresentadas em seus respectivos enredos dão os indícios de suas diferentes composições e destinos. Flor "esbeltava-lhe o corpo airoso [...]. Trazia um chapéu de feltro à escudeira, com uma das abas caída e a outra apresilhada um tanto de esguelha pelo broche de pedrarias donde escapava-se uma só e longa pluma branca [...]", os "lábios purpurinos, [...] pareciam enflorar-se de um sorriso cristalizado em rubim; na gentil flexão do colo harmonioso" (ALENCAR, 1973a, p. 152). Descrita com detalhes, a apresentação da personagem alencariana evoca a condição inatingível da moça tanto pela proteção ao seu redor como pela posição de objeto de veneração, concomitantemente, do herói Arnaldo e do pai, dono da Oiticica. A posição privilegiada de Flor está em total desalinho à condição de Soledade, cujo surgimento no enredo se dá em meio às especulações de Dagoberto, a observá-la em meio aos retirantes recém chegados: "- Mas eu não encontro outra mulher assim... /E gabava-lhe com minúcias de formas aos caracteres da beleza e as prendas ocultas:/- Mulherão! Mulherão"!" (ALMEIDA, 1978, 122).

Sem nome, a primeira aparição da sertaneja lembra a condição socialmente subalterna a que estará submetida no engenho, fornecendo dados sobre a violência sexual da qual será vitimada. A acolhida de Soledade e de sua família no Mazargão coloca-se em extremo oposto ao abrigo recebido pela sertaneja Luisinha, descrita como portadora de "índole benigna e de muitos bonitos modos" (TÁVORA, 2003, p. 62). Enquanto Soledade é recebida por seus dotes físicos que a faziam pretenso objeto a ser sexualmente útil ao velho viúvo, Luisinha é acolhida por "ser digna [...] [do] amparo, não só pelos predicados [de seu caráter] [...], senão também pelos seus encantos naturais que a todos cativavam com justa razão" (TÁVORA, 2003, p. 62). Assim, enquanto a primeira recebe a moradia na estrabaria e a violência sexual, a segunda recebe a boa educação, capaz de conservar na moça o bom coração, uma garota prendada e crente em Deus, bem aos moldes de Rousseau[131].

Apesar de compartilharem a origem branca, apenas Luisinha possui uma caracterização que parece trazer a lume a direta ligação entre a cor da pele e as qualidades de caráter. Luisinha é moça branca, de cabelos castanhos, virgem, meiga e obstinada no exercício da bondade, mesmo que para tanto tenha de pagar com a própria vida, contrastando

[131] Lembremos que a personagem é criada por uma descendente de índios, conhecedora da natureza. A natureza acolhedora de Rousseau.

diretamente, como já aludimos neste capítulo, com as personagens de outras etnias e, especialmente, com as mestiças. Enquanto Soledade cede ao senhor em busca de uma vida melhor, mesmo após vê-lo enganar e deixar prender a seu pai Valentim, Luisinha resiste a todos os males do sertão com o intuito de proteger aos seus e regenerar o amado Cabeleira. Diversamente de Soledade, Luisinha exemplifica a intenção romântica de ilustrar, através da composição de personagens femininas semelhantes a anjos, a capacidade da mulher redirecionar os caminhos dos homens para o bem:

> [...] a mulher não é somente uma providência - sobretudo uma divindade. As suas forças elevam-se à altura das potências de primeira ordem, e ordinariamente são potências triunfantes, onde quer que seja o mundo moral, não um caos, mas uma criação grandiosa e harmônica, em conformidade com as da estética cristã e às altas conquistas da civilização que possuímos. (TÁVORA, 2003, p. 53).

De maneira semelhante a *O sertanejo* e opostamente a *A bagaceira*, a crença romântica no poder transfigurador do amor se faz presente em *O Cabeleira*. Enquanto Soledade escolhe Dagoberto baseada em anseios materiais, na intenção de uma vida economicamente melhor, os sentimentos de Luisinha por Cabeleira são fundamentados nos conceitos do cristianismo. A capacidade transformadora do amor é uma das bases do cristianismo, seus adeptos creem na edificação pelo mesmo:

> O amor é paciente e benigno: o amor não arde em ciúme, não se ufana, não se ensoberbece, não se conduz inconvenientemente, não procura os seus interesses, não se exaspera, não se ressentem do mal; não se alegra com a injustiça, mas regozija-se com a verdade; tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. (I COR., 13: 1-8).

A cena na qual Luisa chora diante do cadáver da mãe adotiva e reluta em seguir Cabeleira afronta diretamente a opção de Soledade por Dagoberto e a reação da última diante da perda da companhia do pai. Ainda que a cena de *A bagaceira* demonstre o sofrimento velado da sertaneja, o real destaque é ofertado a seu caráter decidido, abertamente oposto à histeira romântica de Luisa:

> - Quer ficar aqui? Não a deixarei só.
> - Não se importe comigo. Siga seu pai, que eu irei para minha casa. Não preciso de companhia de ninguém.
> Com esforços sobre-humanos Luísa tentou liobertar-se das suas prisões. Foram inúteis seus esforços.
> [...]
> O Cabeleira parou, e soltou-a
> - Que pretende fazer, Luisinha? [...]
> - Quero matar-me aos pés de minha mãe [...]. (TÁVORA, 2003, p. 102).
> Quando Pirunga se prostrou esbofado junto de Soledade, ela ainda estava enrodilhada com a cabeça rente à trempe do fogo extinto.
> Seu cabelo polvilhado de cinza do borralho parecia ter encanecido de improviso. Dava um ar velhinho de sofrimento.
> [..]
> Então, ela se sentou, de arrebato, com os olhos revoltados. Um olhar seco. Não pingara nenhuma lágrima.
> Passaram a recriminarem-se em silêncio, como uma acareação de esfinges.
> Até que, à noitinha, ela intimou:
> - Saia que eu quero fechar. (ALMEIDA, 1978, p. 199).

Comparada à Luzia-Homem, Soledade também demarca dessemelhanças. Enquanto Soledade comunga a descrição física romântica com a força interior, o que lhe imputa grande humanidade, a personagem Luzia combina a imobilidade, a ausência de perspicácia com sua força física esmagadora, transformando-se em figura inverossímil. Tendendo ao melodramático, à idealização e ao folhetinesco e buscando amalgamá-los com dados naturalistas, Domingos Olímpio constitui uma personagem na qual a força desmedida se faz presente como característica grotesca e inútil. Explicada *à la* Naturalismo, a força de Luzia é dada por razões sociais e psicológicas deterministas. De um lado, os genes do pai, homem cuja força se igualava a de um touro, de outro o meio rude, a criação como menino e a própria raça. Todo um contexto capaz de gerar uma mulher com a força física de trinta homens (OLÍMPIO, 1978, p.45), mas, de maneira inverossímel, "tímida e frágil" (OLÍMPIO, 1978, p.20), incapaz de enfrentar seu agressor Crapiúna, indefesa frente a suas investidas, inábil na investigação dos planos do soldado. O papel ativo, no enredo de *Luzia-Homem*, contraditoriamente fica delegado à frágil e feminina Terezinha que grita diante dos ataques à amiga Luzia, que investiga e descobre todo o plano do inimigo denunciando-o à polícia.

Luzia se forma aos olhos do leitor como um monstro, uma personagem na qual o aspecto exterior, físico a tal ponto extrapola a questão interior, psicológica que sua humanidade fica comprometida. Embora, de maneira geral, a crítica também acredite na falha mencionada, parece-nos que ela explica a questão por vias tortas. Admitidamente, Olimpio faz uso de características românticas em sua personagem, mas não nos parece ser este o fator capaz de lhe imputar a falha estética. Como já dissemos é a tendência ao melodramático e ao

folhetinesco, combinada à presença naturalista, que sugere ser responsável pelo defeito. Em conjunto, as mencionadas características geram uma personagem, cuja inatividade, ausência de atitude, não é coerente com a força física e com a criação a que fora submetida. A fragilidade de Luzia, acuando-se diante das ameaças e agressões de Crapiúna são incoerentes com sua descrição.

Aprofundando-se em relação aos elementos contribuintes para a falha estética de *Luiza-Homem* parece claro o não atendimento de preceitos básicos para a constituição de personagens. Luzia parece falhar por não ser coerente às próprias ações humanas, fugindo, portanto, a uma característica já lembrada por Aristóteles na *Poética*, ou seja, a concepção da personagem (agente) como uma representação de seres humanos verdadeiros, uma figura composta pelo autor a partir de uma seleção de informações baseadas em pessoas reais (ARISTÓTELES, 2000, p. 309). Sugere a incongruência o fato de Luzia, sempre que acuada, nunca reagir em sua própria defesa, reação que seria explicável e até óbvia para qualquer ser humano, especialmente quando detentor de uma energia de trinta homens como a sertaneja. Como consequência desta característica, a modulação da personagem Luzia fratura a verossimilhança. Na cena final em que a sertaneja luta com Crapiúna, não obstante possua a força física de um expressivo grupo de homens, ela não vence ao soldado e acaba morta por ele. Luzia é, certamente, uma representante das personagens realistas amorfas (SUSSEKIND, 1984).

Por sua vez, Soledade é vítima do poder de Dagoberto, quando por ele é estuprada, mas é também personagem que escolhe o seu destino. Após fracassar ao tentar efetivamente se enamorar de Lúcio e já violentada pelo pai do mesmo, Soledade opta pela união a Dagoberto, talvez por medo, mas também a fim de garantir a vida financeiramente tranquila que não conseguira convencer o filho do velho a lhe dar. A feição romântica, portanto, é contrabalanceada pela introdução de características como a espionagem discreta da conduta dúbia e dissimulada da personagem ou, ainda, a desconfiança do amor como único sentido da ação, ou como força capaz de vencer qualquer obstáculo.

Calculando seus passos conforme seus interesses, dissimulando e fazendo uso de toda a atração que exercia no sexo oposto, Soledade possui um quê de personagem machadiana. Com sua presença determinante no enredo, ela lembra Helena, Capitu, Guiomar, Iaiá, dentre outras personagens de Machado de Assis. Não é por motivo diferente que as afirmações de Alfredo Bosi sobre as mulheres machadianas, ainda que à sertaneja não caiba o desfecho triunfal (provavelmente devido à contundente crítica social do romance de trinta), refletem com louvor Soledade, em sua tentativa de superação da condição miserável. Mesmo

não triunfando na sociedade, Soledade mantém em relação às personagens de Machado, o nível de elaboração estética e a personalidade independente que a faz brilhar em todo o enredo em *A bagaceira*:

> [...] as personagens femininas de Machado de Assis [...] são personagens que de alguma maneira superam voluntariamente o meio social em que estão e ganham portanto um novo patrimônio. Isto é dito de uma tal maneira, em Machado de Assis, que as absolve. Não existe, [...] assim uma tematização da ingratidão em relação à infância, em relação aos padrinhos; ao contrário, o romance é o romance do triunfo dessas personagens que se afastaram e superaram as suas origens modestas. (BOSI, 2010, p. 02-03).

Mesmo a apreensão de Soledade pelo foco de diversas personagens, em muito colabora com o caráter enigmático, contraditório e imprevisível que o leitor obtém sobre a moça, lembrando, novamente, o estilo machadiano. Aos olhos de Lúcio e do pai Valentim sobressaem a inocência e o sofrimento da garota, para os brejeiros o interesse de ascensão social, para Dagoberto e, por vezes para o narrador, sua sensualidade e, por fim, para Pirunga, seu egoísmo. Contribuindo para a desconfiança do leitor frente à personagem, os vários aspectos ligados a Soledade também reforçam, aos nossos olhos, o caráter verossímil do desfecho do enredo. Ao leitor mais perspicaz pode, mesmo, ser mote para uma análise mais apurada do texto e de seus símbolos. Assim agindo, ele poderá deixar de perceber em Soledade a representação da sexualidade tropical (FREYRE, 1979), verificando o quanto a inscrição do discurso sexual se faz em termos de exploração social e de cessão às necessidades econômicas que Soledade demonstra repudiar: “Soledade saía, aos engulhos, desse hálito de pocilga” (ALMEIDA, 1978, p. 179).

Em outros momentos deste trabalho, já destacamos o quanto a análise da natureza e das comparações de Soledade com a mesma são úteis ao desvelar da relação da moça com o senhor do engenho. A pluralidade de imagens em prol do que se apresenta danificado pela subordinação de Dagoberto também se faz presente na relação amorosa da sertaneja com o patrão. O amor de Dagoberto “sabe a frutos apodrecidos” (ALMEIDA, 1978, p. 121) e a degradação dos sertanejos se completa quando a todos o sabor deste fruto é revelado. Quando da descoberta do enlace entre a moça e o velho, a dignidade, a lealdade e a coragem das personagens sertanejas, já dantes feridas, acabam por sucumbir.

A iminência do nivelamento com as brejeiras “Mulatinhas de lábios roxos, como se tivessem sido mordidos, vivas e engraçadas, à espera do amor putrefatório”[132] (ALMEIDA, 1978, p. 178), faz de Soledade personagem marcada pela queda. A “boca saborosa” (ALMEIDA, 1978, p. 178) ofertada a Lúcio se apresenta ao final como boca que “parecia uma ferida aberta, com ressaibos de beijos podres” (ALMEIDA, 1978, p. 221). Já no nome, Soledade trazia a marca de sofrimento e peregrinação. Nossa Senhora da Soledade sofrera ao pé da cruz, enquanto a sertaneja de José Américo de Almeida se revela vítima de sua própria cruz.

Não se trata, como quer fazer crer Eula Pereira Ferro, de um caso de prostituição, cuja manifestação se dá pela liberação de instintos sexuais. Em uma conclusão um tanto quanto preconceituosa, a autora afirma que “a incurabilidade da cegueira dos detentores do poder não consegue abafar a transpiração do sexo em Soledade” (FERRO, 1990, p. 36). Para ela, a herança realista/naturalista do romance de Almeida, não está, como acreditamos, na tentativa de constituição de um mundo fictício de contornos próximos ao real, mas na apresentação de Soledade como “fêmea unida ao macho pelo violento instinto de conservação da espécie” (FERRO, 1990, p.38).

Há de se questionar como ceder ao instinto possa ter como primeira manifestação de Soledade a recusa “quase a chorar” (ALMEIDA, 1978, p. 216) e o atordoamento. Da mesma maneira, parece-nos estranho que a escolha da sertaneja se resuma à opção pela relação carnal, em detrimento ao sentimento quase fraternal de Pirunga ou ao amor idealizado de Lúcio, quando o que fica perceptível, ainda algum tempo depois da violência sofrida, é a tentativa de conquista, pela garota, do moço bacharel.

Apresentar Soledade como ser corrompido pelos instintos sexuais parece ser uma interpretação duplamente equivocada. Primeiramente, porque segrega a sexualidade de sua totalidade, reduzindo-a ao funcionamento glandular e extinguindo-lhe a opção pessoal e social. Segundo porque, em Ferro, ela se perfaz pela suposta existência de uma corrupção a assolar todos os mestiços “tomados na linha de uma patologia social. A população economicamente marginalizada e insatisfeita é a encarregada da proliferação dos males [..]” (FERRO, 1990, p. 49).

---

[132] Gostaríamos de salientar que a comparação de Soledade com as moças brejeiras parece não emergir, como crê a crítica, de um preconceito naturalista em relação ao povo miscigenado. Observando a construção do texto, nota-se que as comparações nascem da tentativa de se fazer revelar a crueldade do sistema econômico local. As brejeiras estando, desde sempre, sob o domínio local são postas em um estágio de decadência que só mais tarde Soledade alcancará. Inserida neste contexto, a expressão “mulatinhas”, dedicada às mulheres do brejo, abandona o tom pejorativo e se entrega a uma referência histórica ao processo escravagista de colonização do brejo.

Além da imprecisão do apontamento de Soledade como mestiça, a autora, ao ignorar os aspectos constitutivos da psicologia da personagem, parece querer forçar a colocação da produção almeidiana dentre a linhagem literária responsável pela confirmação da estereotipia da etnia negra e seus descendentes na literatura brasileira. Falando sobre o assunto, Domício Proença Filho destaca a condição que, por muitos autores, foi delegada aos negros ou aos mestiços em nossa literatura:

> O negro ou o mestiço de negro erotizado, sensualíssimo, objeto sexual, é uma presença que vem desde a Rita Baiana, do citado *O cortiço*, e mesmo do mulato Firmo, do mesmo romance, passa pelos poemas de Jorge de Lima, como "Nega Fulô", suaviza-se nos *Poemas da negra* (1929), de Mário de Andrade e ganha especial destaque na configuração das mulatas de Jorge Amado. A propósito, a ficção do excepcional romancista baiano contribui fortemente para a visão simpática e valorizadora de inúmeros traços da presença das manifestações ligadas ao negro na cultura brasileira, embora não consiga escapar das armadilhas do estereótipo. Basta recordar o caso do ingênuo e simples Jubiabá, do romance do mesmo nome, lançado em 1955, e da infantilizada e instintiva Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela* (1958), para só citar dois exemplos. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 06).

Mesmo se ignorássemos a condição não mestiça de Soledade[133] e tentássemos ver nela os contornos mencionados por Proença Filho, teríamos grandes entraves. A sertaneja almeidiana se apresenta aquém da sensualidade provocante de Rita Baiana e seu final trágico a coloca em distância de Gabriela, de Jorge Amado. Logicamente, não há como negar que o percurso de Soledade e Gabriela, em linhas gerais, passa pelo mesmo itinerário. Soledade, como Gabriela, chega “suja e feia, fugindo da seca e se tornando naquele desplante de mulher” (SOLHA, 1984, p. 60), mas a solução diferenciada do conflito amoroso demonstra a distância ideológica das duas narrativas. Uma optando pelo picaresco e outra pelo trágico que lhe acentua a crítica social.

Admitindo que a opção de Soledade por Dagoberto se traduza como um modo de prostituição, e retirando deste processo toda carga de promiscuidade (sua escolha se dá por aspecto socioeconômico: o medo do poder conjugado à ânsia por uma vida melhor), é possível lembrar as conclusões do antropólogo e historiador francês Jacques Rossiaud sobre a sociedade francesa do século XV. Para ele, as causas que ajudam as mulheres a ingressarem

[133] Ângela Maria Bezerra de Castro (1987) lembra, como já fizemos neste trabalho, que o sertão não sofreu a mesma colonização do brejo. Segundo ela, a mestiçagem que encontramos na bagaceira, bem como o trabalho servil que muito a caracteriza são heranças do sistema de *plantation* do local e nada possuem em comum com o trabalho pastoril que serviu de base ao desenvolvimento da região sertaneja. Assim sendo, segundo ela, seria inconcebível pensar em Soledade como uma mestiça, já que nasce em uma das poucas regiões do Brasil na qual a colonização não se fez pelo abuso do povo negro.

na prostituição são mais ou menos as mesmas desde a Idade Média. Geralmente, estas mulheres não escolhem ser prostitutas, seguindo apenas um destino traçado às marginalizadas. Analisando o livro A *prostituição na Idade Média*, de Jacques Rossiaud, podemos perceber, então, que certos fatos ligados ao comércio amoroso na Idade Medieval continuam valendo no mundo da bagaceira. As causas da prostituição variam quase num sentido igualitário: algumas mulheres encontram-se sem saída após alguma violação pública, outras acabam prostituídas por membros da própria família ou são arrastadas à prostituição pela extrema miséria.

Deste ângulo, Soledade opta por Dagoberto quando o vê como única saída para sua miséria. Intensa, mulher para quem os desejos eram resumidos em "quero-porque-quero" (ALMEIDA, 1978, p. 162), ela não se entrega aos primeiros temores que teve ao ser violentada. Após o fracasso na conquista de Lúcio e recusando-se a permanecer no mesmo estado de pobreza (se optasse por Pirunga), a garota toma sua decisão. Desafiando os preconceitos e os medos, une-se com Dagoberto. Soledade faz a tentativa de modificar seu destino, porém permanece infeliz, pois, já vivendo com o senhor, "evocava, numa crise de remorso, a cena de sua perdição" (ALMEIDA, 1978, p. 216)[134].

Soledade é mais uma das personagens que a crítica analisa sem levar em conta a estrutura e os objetivos do romance. Pelo que foi dito, pode-se perceber que "os personagens não são somente parte da maquinaria do enredo, nem é o enredo apenas uma rude moldura em volta das personagens. Pelo contrário, ambos são inseparavelmente entrelaçados entre si". (MUIR, 1975, p. 21).

Feita amante, Soledade vira fruto apodrecido, perde-se e concretiza a total perdição de seu povo. A amargura de Valentim Pedreira: " – [...] A gente sai contente da cadeia quando tem o que é seu. O que a seca não levou se perdeu na bagaceira" (ALMEIDA, 1978, p. 224), dá a medida da infelicidade sertaneja na "terra da promissão" (ALMEIDA, 1978, p. 128). "É a tragédia da própria realidade",(ALMEIDA, 1978, p. 118) como prenuncia Américo de Almeida no prefácio da obra. Romance de denúncia, *A bagaceira* ultrapassa a feição econômica. Os costumes, os valores, os preconceitos são expostos e todo tipo de violência é tratado como injustiça.

---

[134] Aceita a existência da prostituição no enredo, talvez fosse preciso comentar sobre sua diferenciação em relação à mesma presença em *Macunaíma*. Menos preocupado com a distancia social entre pobres e ricos, o livro de Mário de Andrade traz o tema da prostituição em *Carta pras Icamiabas*, capítulo no qual é destacada a afetação estrangeira das prostitutas e o alto rendimento da profissão. Por estes termos, diferentemente de *A bagaceira*, Mário de Andrade ignora em seu enredo os condicionantes sociais da venda do sexo, descrevendo de maneira superficial o tema da prostituição e dirigindo suas críticas à mania do brasileiro de exaltar todas as características, os costumes e/ou os materiais importados.

Toda a tragédia do desenlace de Soledade na narrativa ganha força ainda maior quando focamos o minimalismo constitutivo da derradeira cena em que ela aparece no enredo. Já com um filho, Soledade volta ao Marzagão. Recebidos displicentemente por Lúcio, é Pirunga quem a reconhece quando:

> não conservara sequer, aquele acento de beleza murcha da primeira aparição romântica. As olheiras funéreas alastravam-se como a máscara violácea de todo o rosto. Encrespava-se a pele enegrecida nas longas ossaturas. E trazia as faces tão encovadas que parecia ter três bocas. (ALMEIDA, 1978, p. 229).

O título do capítulo, no qual se insere o trecho citado, dá bem o acento sobre a situação. Ao leitor, Soledade e seu filho aparecem como "Sombras revivas" (ALMEIDA, 1978, p. 226), não se expõe o caminho que trilharam até voltarem às antigas terras de Dagoberto. O único detalhe que se pode deduzir pela descrição de sua figura é a presença, naquela trajetória, de dificuldades. O recurso do minimalismo guarda uma dramática aproximação com as tragédias do cotidiano brasileiro, demonstrando a banalização dos sofrimentos alheios. Soledade ressurge como um cadáver, cuja história e sofrimentos pouco ou nada importam quando se é apenas mais um dentre tantos assolados pela injustiça social.

Em *A bagaceira*, como a maioria das personagens femininas de *Fogo morto*, a mulher finda marcada pelo sofrimento, mas se faz presente em todo enredo pela força. Assim como Soledade, Mariquinha, Amélia, Sinhá e Adriana são personagens conscientes das questões que marcam a degradação no meio em que vivem. Amparadas por seus preceitos, elas agem sem se preocuparem com a manutenção de laços com a convenção. Dona Mariquinha enfrenta o genro Lula, a quem a sociedade indicava como herdeiro natural do engenho de seu marido; Sinhá abandona José Amaro por não mais reconhecê-lo como um homem; Dona Amélia e Adriana defendem e apóiam seus maridos em situações diversas, deixando de lado toda a vergonha e o medo que poderiam bloqueá-las; Soledade, como já afirmamos, por medo ou por interesse, enfrenta a todos por um casamento que poderia lhe propiciar a ascensão social.

Interessantes comparações também podem ser feitas entre Madalena, personagem de *São Bernardo,* e Soledade. Ambas passam por um processo de "conquista" amorosa determinado por características, crenças de uma sociedade patriarcal. Socialmente superior à retirante Soledade, Madalena não deixa de ser vitimada pelo poder patriarcal. Sua condição de professora primária, de defensora dos direitos humanos, ao contrário, parece colocá-la em pior condição àquela ofertada à filha de Valentim. O fato de defender

convicções opostas àquelas do marido, transformam-na em perigo à estrutura hierárquica e, neste sentido, antagonicamente à Soledade, após o casamento, a professora passa a viver em constante vigília e ameaça. Enquanto a retirante percebe no casamento a saída das agruras sofridas na sociedade, Madalena parece vivê-las mais de perto, quando casada com o dono de *São Bernardo*.

Dagoberto e Paulo Honório veem as mulheres como objetos dos quais podem desfrutar. Em palavras de Albuquerque Junior, em ambos os romances, as personagens masculinas mencionadas parecem julgar que "o desejo feminino deve ser constantemente policiado, sob pena de pôr abaixo a ordem social dominada pelos homens [...]" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1998, p. 13). O estilo machista e centralizador de Dagoberto e de Paulo Honório leva-os a desencadearem um processo de conquista no qual não sobressai a aquisição do sentimento do outro. Dagoberto estupra Soledade. Paulo Honório trata de seu casamento com total ausência de sentimentalismos. Desde o momento em que anuncia ter se decidido casar: "Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. [...] o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo" (RAMOS, 1995, p. 57), até o momento em que comunica o fato à família de Madalena, tudo decorre de forma objetiva sem o envolvimento das emoções comuns ao enamoramento:

> -Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... [...]. (RAMOS, 1995, p. 88).
> -D. Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados: Para usar a linguagem mais correta, vamos casar. A senhora, está claro, acompanha a gente.(RAMOS, 1995, p. 93).

Conquanto não use da força física para obter sexualmente Madalena, a personagem de Graciliano Ramos demonstra na comunicação que faz de sua união matrimonial, o caráter dominador que assolaria a mulher. O tom dado às palavras gera o discurso autoritário da comunicação. Já no primeiro enunciado, a introdução do discurso pelo operador argumentativo "está aí" coloca em cena a supremacia da vontade do locutor. O fato de ter resolvido se casar e de ter escolhido Madalena surge como elemento incontestável que, por uma manobra discursiva, é também reafirmado no segundo enunciado. Além da expressão "está claro", a utilização dos verbos no presente do indicativo e no futuro do presente indicam uma ação certa. Simplesmente comunicando e recrutando o acompanhamento de Dona Glória, Paulo Honório não deixa dúvidas sobre sua determinação e sua pretensa superioridade,

denunciando que, tanto quanto Dagoberto, acredita na supremacia que lhe dá a condição de dono de terras.

Além da vitimização oriunda de um poder instalado na sociedade patriarcal, une as personagens femininas de Graciliano Ramos, Madalena, e de José Américo de Almeida, Soledade, a tentativa de inversão do referido papel subalterno. Escolhidas pelos donos das terras, elas não deixam de tentar reverter a situação vivida em favor próprio. Soledade desiste de Lúcio e aceita o amor de Dagoberto em benefício de uma vida socialmente mais privilegiada. Coloca em pauta um argumento que também não fora ignorado por Madalena, como se depreende do elucidativo diálogo abaixo:

> – O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como job, entende?
> _ Não fale assim, menina, E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu. [...].
> Naturalmente a senhora já refletiu . Madalena soltou o bordado.
> [...]
> - Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.
> - Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas.Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia.
> [...] Madalena sorriu, irresoluta.
> - Está bem. (RAMOS, 1995, p. 89-93).

Em ambas as representações, o sentimento amoroso surge destituído pelo interesse social, cuja existência em Madalena vai além da vantagem individual. Embora deixe claros seus interesses particulares ao aceitar o casamento com Honório, a professora, já em suas primeiras palavras, logo em seguida às bodas, dá pistas sobre os objetivos maiores que a moveram, ou seja, a prática da justiça social em São Bernardo. Crendo na possibilidade de praticar seus ideais nos domínios do marido e, indo além, de modificar os conceitos retrógrados de Paulo Honório, Madalena casa-se com ele, declarando em seguida: “-Vamos começar vida nova, hem?” (RAMOS, 1995, p. 95).

A instrução educacional recebida por Madalena, as crenças sociais e humanitárias que a moviam farão de seu casamento muito mais do que um negócio para a ascensão individual, tal qual pensara Soledade. Se à retirante o poder de Dagoberto era incontestável, a primeira fala de Madalena, depois do casamento, a Honório prova que a

concepção da personagem sobre seu parceiro é bem diferente. Em “vamos começar” entra em cena um poder paralelo, uma determinação, uma autoridade, cuja força Dagoberto jamais conheceu. Ao perguntar afirmando, Madalena faz sobressair seu discurso e o seu interesse de destruir o autoritarismo de Paulo Honório. Evocando, por meio do termo “hem”, a réplica afirmativa, Madalena demonstra sua diferença em relação à Soledade, pois coloca em posição de alteração não somente a si, mas a um “nós” que forja a destruição do servilismo feminino.

Madalena impõe-se a Paulo Honório de maneira direta e por isso seu sofrimento é muito mais revelado no enredo, caso o comparemos ao sofrimento de Soledade durante seu casamento com Dagoberto. Casada, Madalena é mantida em cárcere, apanha e ouve os gritos de discordância do marido porque a ele revela conceitos capazes de abalar seu poderio. Já Soledade, por não revelar seus pensamentos sobre o marido e por não compartilhar com Madalena intentos de igualdade social, consegue, mesmo que por pouco tempo, a vida socialmente privilegiada com a qual sonhara.

Não obstante, diferente de Madalena, alcance o objetivo traçado ao casar-se, Soledade, a modelo da mulher de Paulo Honório, não alcança a felicidade. A cena na qual, acarinhando os cabelos de Dagoberto, Soledade relembra tristemente o momento em que o atual marido a estuprou confirma nossa afirmação:

> Dagoberto deitava-lhe a cabeça grisalha nos joelhos e ela passava a extrair-lhe, entre mimalhices e cafunés amorosos, os impertinentes cabelos brancos.
> [...] Era um amor feito de medos – de não ser amado e de não poder amar.
> E ela descaiu a fronte, Evocava, numa crise de remorso, a cena de sua perdição. (ALMEIDA, 1978, p. 216).

Importantes em seus enredos, Madalena e Soledade redirecionam as narrativas das quais participam, ora aceitando casarem-se com donos de terras, ora calando-se, ora afrontando algumas personagens, elas demonstram a construção complexa que seus autores utilizaram em suas formatações. Se levarmos em conta a denominação destas duas mulheres, talvez possamos chegar à conclusão de que a presença delas, tal qual ocorre com as presenças femininas na Bíblia são de grande importância. Nossa Senhora de Soledade, mais conhecida como Maria – mãe de Jesus, possui na história do cristianismo importância inegável e Madalena gradativamente vem firmando sua posição de destaque. Na mesma proporção da Madalena de Paulo Honório e de Soledade, as figuras femininas bíblicas remontam à importância da mulher no andamento da história, uma importância renegada pela sociedade patriarcal, pelo judaísmo e pela igreja.

Soledade parece manter a mesma força de Sinhá Vitória. Castigadas pela fome, pelas humilhações, ambas trazem dentro de si a atitude corajosa, inclusive a maior delas: o cultivo de sonhos. As duas sonham com uma vida melhor, diferente daquela que levavam. Espertas, elas observam a tudo e entendem com destreza os acontecimentos. Soledade sabia que não poderia se opor aos poderosos e Sinhá Vitória, dentre outros feitos, descobrira, fazendo as contas, que o patrão enganara a seu marido:

> Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que ele era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia erro no papel do branco. Não se descobriu o erro e Fabiano perdeu os estribos. [...] Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar a carta de alforria! (RAMOS, 1999, p. 93).

Ainda que as demais personagens não admirem tão positivamente Soledade, como faz Fabiano com a mulher, é incontestável o quanto elas compartilham a mesma sensatez, a mesma vontade de mudança. Ambas fazem associações, arranjos que desnorteiam aos outros. No caso de Sinhá, as associações e arranjos concomitantemente desnorteiam e encaminham Fabiano, no caso de Soledade, a tornam enigmática:

> Bebês toscos, de pau. E papelitos fechados como a tirar à sorte: *o moço, o velho, o carrapato*.
> [...]
> Correu e perguntou quase sem fôlego:
> - Soledade, quem é o velho?
> - Quem não é moço...
> - Não é isso que eu quero saber! Diga quem é o moço!
> - Ora, essa! Moço é quem não é *velho*...
> - Bom! Então, responda quem é o *carrapato*.
> - Hã! Já sei... (ALMEIDA, 1978, p. 183-184, grifo do autor).
> Sinha Vitória percebeu-lhe a inquietação na cara torturada [de Fabiano] e levantou-se também, acordou os filhos, arrumou os picuás. Fabiano retomou o carrego. Sinha Vitória desatou-lhe a correia presa ao cinturão, tirou a cuia e emborcou-a na cabeça do menino mais velho, sobre uma rodilha de molambos. Em cima pôs uma trouxa. Fabiano aprovou o arranjo, sorriu, esqueceu os urubus e o cavalo. *Sim senhor. Que mulher!* Assim ele ficaria com a carga aliviada e o pequeno teria um guarda-sol (RAMOS, 1999, p. 125, grifo nosso)

Enfim, a nosso ver, as personagens de José Américo de Almeida lembram as personagens de Lima Barreto. Advindas de classes sociais subalternas, elas ganham nos enredos destes autores “um tratamento trágico superior, que aufere a máxima dignidade humana a qualquer uma delas, amplificadas que ficam na condição de sínteses exemplares dos dramas e dilemas mais pungentes da espécie” (SEVCENKO, 2003, p. 195). Seja na

construção das personagens brejeiras, seja na construção das personagens sertanejas, a subalternidade social, a condição econômicamente desprivilegiada não fere a construção humana das figuras fictícias, não as separa entre boas e más.

4.2 O Poder e o Saber Formal na Humanização e no Antimaniqueísmo das Personagens

Avaliações sobre a brandura da escravidão brasileira e sua "imprescindível" existência eram comuns na sociedade do século XIX e podem ser vistas em *O tronco do ipê* e *Til*, mas inexistem em *A bagaceira.* Mário e o Conselheiro Lopes, personagens alencarianas, a despeito dos lugares diferentes de que falam, apesar de moralmente antagônicos, concordam sobre a questão. Na noite de natal, ao observarem o batuque dos escravos, ambos concluem que "o proletário de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo" (ALENCAR, 1985, p.162) e creditam a escravidão como única solução para suprir a necessidade de "braços" (ALENCAR, 1985, p. 162) no país. Esta era uma concepção partilhada pelo político Alencar que discursara contra a lei de 1871:

> Estudando depois a existência do escravo, a satisfação de sua alma, a liberdade que lhe concede a benevolência do senhor; se convenceria que esta revolução dos costumes trabalha mais poderosamente para a extinção da escravatura, do que uma lei porventura votada no parlamento. (ALENCAR, 1867, p. 162).

Em se tratando da pretensa benevolência senhoril novamente é interessante o paralelo entre Machado de Assis, José de Alencar e José Américo de Almeida. Apesar de nos romances dos autores os senhores manterem figuração central no enredo, apenas nas narrativas românticas *O tronco do ipê* e *Til*, os soberanos emergem como homens irrepreensíveis e protetores. Os exemplos de sua bondade para com seus agregados e, principalmente, para com os escravos são inúmeros. Em um paralelo com os senhores machadianos e com Dagoberto, a idealização de Alencar sobre estas personagens fica ainda mais visível. Enquanto Luís Galvão reina com tranquilidade em sua fazenda, enquanto o Barão da Espera é soberano em toda a região do Boqueirão e se redime de seu único erro durante toda sua existência, Brás Cubas revela, pós-morte, sem arrependimento, com muita crueldade, ironia e até certo orgulho sua vida de desvios, estes em várias ocasiões muito parecidos com as monstruosidades de Dagoberto.

A caracterização do senhor por seus atos justos acontece em vários outros romances de José de Alencar e participa do processo de medievalização realizado pelo autor. Em *O sertanejo*, por exemplo, o capitão-mor, a maneira de um suserano, comanda suas posses e a vida de quem reside em suas terras com senso de justiça. Diferente do ocorrido com Dagoberto, ele mantém todos sob sua tutela, desde um exército de homens valentes até agregados e empregados, sem o exercício da violência. Com um poder incontestado, o capitão não encontra pela frente resistências e, desta forma, a fidelidade é quase sempre o sentimento dedicado a ele. Arnaldo, cuja caracterização beira à de um cavaleiro medieval, é uma das personagens que mais servem à exaltação dos atos do dono da Oiticica. Tendo tido a coragem de recusar à caça de um homem a quem julgava inocente, ele desobedece ao senhor que o pune com a expulsão, mas diante do salvamento da filha, o senhor o perdoa e ele se transforma em vaqueiro da fazenda. Com o desfecho da passagem, o narrador de Alencar desfaz toda a negatividade da ação do pai de Flor, elevando, ao nível do incontestável, o bom caráter do detentor do poder, homem capaz de reconhecer seus erros e perdoar.

Eis, novamente, Machado de Assis destroçando um estereótipo sem recair em outro. Deixando de idealizar os senhores, Machado também não encaminha seu texto para a construção de personagens, cujas ações se reduzam aos maus-tratos aos escravos. Ainda que, especialmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não sejam construídas cenas de benignidade entre escravos e senhores, a humanidade de suas personagens impede que a construção recaia em maniqueísmos simplistas. O mesmo maniqueísmo que inexiste em *A bagaceira*. Regido pela já mencionada voz sumária de que "- O que está na terra é da terra" (ALMEIDA, 1978, p. 124), o senhor do engenho trará a tudo e a todos sob um processo de lucro. Em sua incapacidade afetiva, Dagoberto verá tudo como um negócio e, por isso, não tentará conquistar sentimentalmente Soledade, mas a tomará para si. Entretanto, há de se salientar que, quando falamos em inépcia sentimental, não queremos dizer que Dagoberto seja reduzido a uma constituição instintiva que torna seus atos puramente mecânicos. Em nossa opinião, o senhor do engenho é capaz de manter determinados sentimentos, sejam eles bons ou maus. Ele repudia Lúcio, desampara os brejeiros, desafina-se das crenças sertanejas, bem como confia em Manuel Broca, engana Valentim, sente-se inseguro frente às investidas do filho em relação à Soledade e, já ao final do enredo, sente certo carinho pela moça vendo-a como saída para sua solidão.

Contraditório como todo ser humano, o que distingue Dagoberto e que nos levou a falar de uma inaptidão ao sentimento, não é, portanto, uma possível unilateralidade de emoções negativas na personagem, mas a impossibilidade de a mesma compreender que o

envolvimento com o outro depende do consentimento, da vontade, da conquista daquele. Neste sentido, Dagoberto torna-se, concomitantemente, vítima e agente do processo de degradação que se encontra no substrato da prática alienante da reificação. Transformado em "homem máquina" (ALMEIDA, 1978, p. 119), em utensílio de mando, essencial à fabricação, Dagoberto também estará alienado. Destarte, resta-lhe a "sensibilidade obtusa e entorpecida" (ALMEIDA, 1978, p. 121). Ele busca a companhia de Soledade, porém mantém o "medo de comover-se" (ALMEIDA, 1978, p. 130). "Brutificado" (ALMEIDA, 1978, p. 140), "estrompa" (ALMEIDA, 1978, p. 140), "pancada" (ALMEIDA, 1978, p. 140), dando "coice até no vento" (ALMEIDA, 1978, p. 140), o senhor do engenho perderá sua condição humana. Em outros momentos já dissemos como será touro (ALMEIDA, 1978, p. 141), "galo" (ALMEIDA, 1978, p. 195) e "lagarta-de-fogo" (ALMEIDA, 1978, p. 205) de aproximação venenosa e corrosiva.

Dominado pelo próprio poder que exerce, escravo do capital, ele não perceberá o que fica claro aos olhos do leitor e o que Pirunga externa com muita sabedoria. Vendo Soledade a acariciar Dagoberto, "Pirunga sabia que o que se afigurava muito apego nas paixões serôdias não passava de zelo assustadiço. Era um amor feito de medos – de não ser amado e de não poder amar" (ALMEIDA, 1978, p. 216).

Em *São Bernardo*, a consciência que, ao escrever, Paulo Honório demonstra sobre sua condição é aquela que Dagoberto morre ignorando:

> Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.
> E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte!
> A desconfiança é também consequência da profissão.
> Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.
> Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas. (RAMOS, 1995, p. 190).

Em todos os símiles animalescos a constituírem a figura de Dagoberto está o que ele não consegue ter noção: a falha moral que o deturpa, fazendo-lhe extinguir, naquele mundo, os valores positivos. A alienação de Dagoberto faz-nos compreender que suas atitudes não se registram na esfera da livre opção pessoal.

A multiplicidade de imagens imaginadas em função do lesado, abatido, pela sujeição ao poder de Dagoberto, não deixa margem a dúvida quanto ao aspecto prejudicial do poder exercido pelo senhor do engenho. Nesta feita, sobressaem-se expressivamente

procedimentos retóricos cuja elaboração é claramente propositada: a recorrência a vocábulos inscritos na arena semântica da putrefação. Sem esquecer, ainda, outros níveis de degenerescência que não atingem este ponto extremo, mas toleraram em si igual escopo denotativo. O amor de Dagoberto "sabe a frutos apodrecidos" (ALMEIDA, 1978, p. 121), seu poder queima por ser "praga" (ALMEIDA, 1978, p.134), corrói , pois é "roedor vermiforme" (ALMEIDA, 1978, p. 146), devasta por se fazer "bicho peçonhento" (ALMEIDA, 1978, p. 152).

Se pensarmos nas classificações formuladas por Bosi para o romance de trinta, verificaremos como *A bagaceira* parece se adequar perfeitamente ao romance de tensão crítica. Afinal, na produção almeidiana,

> os fatos assumem significação menos ingênua" e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz na pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. Há menor proliferação de tipos secundários e pitorescos: as figuras são tratadas em seu nexo dinâmico com a paisagem e a realidade socioeconômica. (BOSI, 2002a, p. 392).

Portanto, apesar de não possuir o *glamour* da alta sociedade, presente nos senhores de Machado, Dagoberto é tanto quanto eles ser humano, cujas contradições sentimentais são avistadas, ser cujo exercício da dominação dá prazer. Talvez não fosse exagero afirmarmos que o senhor de engenho de *A bagaceira* como precursor de personagens como Lula, de José Lins do Rego, e Paulo Honório, de Graciliano Ramos. Todas as três personagens compreendem o exercício de poder de maneira tão natural que em momento algum parecem sinceramente arrependidas de seus desmandos (do mesmo modo que Cubas). Sequer *São Bernardo*, cuja narração é feita em primeira pessoa por Paulo Honório, parece apresentar um arrependimento sincero da personagem em relação aos seus atos mais brutais. Honório, em seu relato de linguagem concisa e equilibrada, baseado nos princípios da causalidade clássica, jamais deixa de justificar suas atitudes. Desde aquelas ações relacionadas à aquisição de terras, passando pelas agressões aos funcionários, aos vizinhos e chegando até às torturas dedicadas a Madalena, a personagem de Ramos sempre encontra um motivo, uma explicação plausível para seus atos. Assim, se conclui ter perdido cinquenta anos de sua vida, restando-lhe solidão e sofrimento, como percebemos na citação abaixo, se tem consciência do quanto se tornou vítima de seu poder, conforme excerto acima citado, delega tudo a uma contingência inevitável, "a profissão". Não é por motivo diverso, portanto, que o fazendeiro conclui: "a verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram

os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro" (RAMOS, 1995, p.39).

> O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me, a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. (RAMOS, 1995, p. 184).

De maneira muito mais consciente, se comparado a Dagoberto, Paulo vive, tanto quanto aquele, o dilema entre a reificação e a humanidade. Sabe-se vítima de sua comunhão com o poder, está confuso: "Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e enterneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar." (RAMOS, 1995, p. 103), mas não percebe (ou pelo menos admite!) modos pelos quais tudo pudesse ter sido diferente. Apesar da profunda descontinuidade de sentimentos entre o Paulo Honório narrador e o Paulo Honório personagem, o desfecho de *São Bernardo* aponta para a mesma circularidade de *A bagaceira*. Em ambos os casos, simula-se o aprisionamento do homem à estrutura social desigual e injusta. Comprovam este aprisionamento, de um lado a desilusão de Lúcio ao erguer a usina e de outro as palavras de Honório: "Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é que mais me aflige" (RAMOS, 1995, p. 188).

Pontos opostos de uma mesma antítese, o velho senhor do engenho será representação da estrutura repressora do brejo enquanto seu filho será o idealista que sonha em ver na bagaceira o progresso técnico da civilização capitalista. Sem dar a esta antítese contornos maniqueístas, Lúcio e Dagoberto também podem ser vistos, em maior ou em menor grau, como vítimas da economia latifundiária da região na qual está ambientado o enredo.

Os episódios que cercam a visão de Dagoberto sobre a relação do filho com a sertaneja Soledade são, também, exemplares do preconceito social que dominará o pai e o colocará em posição diametralmente oposta à de Lúcio. Na tentativa de persuadir o filho do equívoco de sua relação com Soledade, Dagoberto terá seu argumento principal pautado na diferenciação que traçará entre a mãe do rapaz e a filha do Valentim. Afirmando "- Sua mãe não era essa mundiça" (ALMEIDA, 1978, p. 208), Dagoberto emprega ao último termo da frase em sentido distinto ao que lhe atribuiu Manuel Cavalcanti Proença "mulher de muitos homens" (PROENÇA, M., 1978, p. 66). Atentando-se ao glossário da própria obra, o que percebemos é a significação da palavra "mundiça" referindo-se à condição social inferior da

garota, entendimento que se alicerça ainda pelo desfecho dado pelo velho senhor de engenho a sua fala. Nela, ele segue alertando o filho das condições economicamente mais privilegiadas de seu avô: “era um sertanejo de condições. Trouxe haveres. Não era leguelhé... (ALMEIDA, 1978, p. 208). Dagoberto, para quem tudo se reduzirá a valor de troca, não aceitará o amor idealizado do filho. A maneira brutal pela qual tomará Soledade, estuprando-a e persuadindo-lhe com presentes, dará bem a medida da construção desta personagem, expondo o quanto para ela as relações se reduzem a aspectos quantitativos. Lembrando os contornos atribuídos à relação amorosa entre a filha de Valentim e Dagoberto, fica perceptível como este relacionamento se emparelha a outras relações de poder do senhor de engenho.

Semelhantemente às relações de trabalho, entre Dagoberto Marçau e Soledade estará o feitor Manuel Broca. Leva-e-traz do patrão, Broca fala pelo senhor e, assim fazendo, demonstra o quanto o amor de Dagoberto se ressente da presença imprescindível do eu. Seguindo os preceitos de Roland Barthes, parece óbvio concluir que a ausência de comunicação direta entre o par amoroso revela a distância sentimental da dupla. Para Barthes, no entrelaçamento amoroso:

> A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se eu tivesse ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que ‘é eu te desejo’, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, toco-lhe, mantenho este contato, esgoto-me ao fazer o comentário ao qual submeto a relação. (BARTHES, 1977, p. 52).

No entanto, não é apenas quando entre Dagoberto e Soledade se interpõe Broca que a significação da linguagem no relacionamento amoroso fica ignorada. Se o feitor não fala por ele, o senhor do Marzagão ora assume a expressão animalesca, ora usa, diretamente, a elocução da troca. Basta recordarmos a imagem do estupro de Soledade, os olhares de “raposa velha” (ALMEIDA, 1978, p. 138) do senhor sobre a garota ou, ainda, percebermos o quanto é significativa a escolha da feira, como local em que Dagoberto presenteia a sertaneja, para se evidenciar Soledade como mais um objeto de consumo a ser tomado à força e depois comprado pelo pai de Lúcio. Neste universo, brejeiros e sertanejos surgem como instrumentos de ganho econômico para o dono da fazenda. Segundo Goldmann, na vida social moderna, “toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a desaparecer” (GOLDMANN, 1967a, p. 17).

Em se tratando de Lúcio, a análise da personagem traz à superfície seu desconcerto com o mundo. Lúcio não nasce da incapacidade do "escritor brasileiro de captar a figura do intelectual como personagem" (LIMA, 1986, p. 340). O herói do romance almeidiano está posto em uma sequência episódica cíclica, cuja elaboração reflete, em grande medida, a constituição do herói problemático. Partindo e chegando da e na decepção para com a sociedade do Marzagão, a personagem Lúcio segue um itinerário capaz de encaminhá-la à derrota dupla: social e afetiva.

A transformação que impõe ao antigo engenho e que pareceria indicar um desfecho feliz à narrativa, não alcança os níveis mais profundos, de forma que, após sua ação, diferentemente da epopéia, o herói não encontra sua razão de ser no mundo. O bacharel é um herói problemático, já ele mesmo uma antítese: "Duas almas num só corpo" (ALMEIDA, 1978, p. 123). É tão acentuada a oposição entre Lúcio e o engenho do pai que Valentim chega a afirmar: "- O senhor moço, não parece daqui..." (ALMEIDA, 1978, p. 161). Encontrando-se entre os brejeiros, com Dagoberto, dentre a natureza local e/ou até mesmo com Soledade, o isolamento do rapaz não diminui.

São as palavras de Roland Bourneuf e Réal Ouellet as que melhor parecem esclarecer a situação do filho de Dagoberto na bagaceira: "[...] o herói do romance não se confronta apenas com os seus demônios interiores; integra-se numa sociedade e, nela, entra em oposições violentas ou permanece marginalizado." (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 238). Não é sem motivos, portanto, que Lúcio é visto pelas demais personagens com desconfiança.

Se Valentim se restringe a comentar sua diferença com o brejo, Dagoberto irá mais longe. Ele despreza duplamente o filho: por suas ambições reformistas em relação ao engenho e por sua relação amorosa idealizada com Soledade. Assim diz: "Aquele grangazá só tem palanfrório. Não se pode dar um tipo mais lelé" (ALMEIDA, 1978, p. 178) ou fala "Aquilo, quando chegar à idade de criar juízo já está mais é caduco" (ALMEIDA, 1978, p. 168). O feitor Manuel Broca, por sua vez, não terá Lúcio em perspectiva diversa ao patrão. Broca considera o moço desdenhosamente um estudante, parte de "uma nação de gente que só vive de cabeça virada" (ALMEIDA, 1978, p. 151). Pelos habitantes da bagaceira, Lúcio não será melhor compreendido, sendo para eles homem que "anda bestando, fazendo vez de doido" (ALMEIDA, 1978, p. 205). Até mesmo Soledade, que de início se mantinha próxima ao bacharel, estranhará suas boas maneiras, aborrecendo-se da "expressão de inteligência e de desgosto" (ALMEIDA, 1978, p. 171) do rapaz.

Lúcio Marçau parece se encaixar perfeitamente no perfil do herói problemático definido por Lukács e retomado por Lucien Goldmann. Segundo o último, expressão de uma sociedade individualista, a personagem problemática surge quando o romance se torna "história de uma investigação degradada, pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado" (GOLDMANN, 1967a, p. 08). O herói se coloca "numa busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos, num mundo de conformismo e convenção" (GOLDMANN, 1967a, p. 09).

Personagem abrigado "nos livros de uma invenção fantástica que lhe haviam desordenado a sensibilidade" (ALMEIDA, 1978, p. 126) ou o feito mergulhar "na degenerescência romântica, exaspero da sensibilidade, como sal em ferida braba" (ALMEIDA, 1978, p. 139), o filho de Dagoberto é ser bufo aos olhos do mundo do engenho. Com uma aparição grotesca, ele já entra em cena de modo incomum: "Lúcio voltou da cachoeira com a toalha enrolada na cabeça, como um turbante" (ALMEIDA, 1978, p. 120).

Lúcio criara-se fora do Marzagão, em uma sociedade cujas raízes capitalistas já haviam substituído os laços de dependência repressora. Era, deste modo, temporalmente, separado do engenho. Semelhantemente a Carlos de *Banguê*, Lúcio surge duplamente desqualificado. Como sucessores do avô e do pai, respectivamente, as personagens são avaliadas de forma negativa, pois são dadas como incapazes de exercer o mando no engenho. Por outro lado, o mesmo ocorre em relação ao bacharelado. Donos de um conhecimento dado como inútil no ambiente açucareiro, Carlos e Lúcio são rechaçados ao mesmo tempo em que repugnam o espaço no qual se encontram.

Ambas as personagens encontram no quarto e na rede o local em que marcam sua distância em relação ao entorno do engenho. Ali, expõem suas diferenças com aquele mundo, recordam a infância, o período de estudos e dedicam-se aos livros. O engenho não lhes parece atrativo e, por isso, a incomunicabilidade impera. José Paulino passava pela porta do quarto sem olhar, deixando o neto em seu isolamento, e Lúcio, "na solidão rural só abria a boca para bocejar" (ALMEIDA, 1978, p. 128):

> Do meu quarto, entre os livros que trouxera de fora, [...] começava a pensar, a tomar pulso dos fatos. Precisava olhar para o Santa Rosa, entrar na intimidade de meu velho mundo. (REGO, 1966, p. 05).
> E tornou à rede servil que, nos vaivens, se lhe afeiçoava à índole voluntária. [...] Afundava-se na análise íntima, como alguém que procurasse reconhecer-se na própria sombra. (ALMEIDA, 1978, 127).

Homens de identidades perdidas, Lúcio e Carlos confundem-se diante do passado e do presente. São apresentados como seres confusos diante do passado de menino feliz com a vida no engenho e o presente de bacharel. Interessantemente sabem-se e aceitam-se herdeiros de um mundo. No entanto, ao passo que Carlos sonha em "empunhar o cacete de patriarca do velho Paulino" (REGO, 1966, p. 06), Lúcio é contundente no tocante às condenações aos maltratos praticados contra os trabalhadores, ainda que, transformado em senhor, deixe de avaliar com positividade as reivindicações de seus empregados.

De modos distintos, Lúcio e Carlos, ao final do enredo, provam ao leitor como os valores daqueles que exercem o poder se perpetuam, ocasionando a avaliação de que a posse da terra é sinonímia da posse de trabalhadores. Se Carlos partilha deste preceito desde o início de *Banguê*, Lúcio o tornará verdade para si ao final de *A bagaceira*, quando descrevendo o rebate às reclamações dos trabalhadores, o narrador expressa as avaliações da personagem: "Só a terra era dócil e fiel. Só ela se afeiçoara ao seu cunho de bem estar e beleza" (ALMEIDA, 1978, 230). A exemplo de Carlos, Lúcio, ao final do enredo, apresenta-se frustrado social e pessoalmente. Ambos não realizaram os projetos que tinham para si e para o mundo do engenho. Para um, não coube continuar os feitos do avô, para o outro, não coube o êxito de implantar a felicidade no Mazargão.

As inadequações de Carlos e Lúcio colaboram com a alteração do eixo de discussão dos romances. Enquanto, *Luzia-Homem*, *O Cabeleira* e outras narrativas, antecessoras do romance de trinta, centravam-se nas questões histórica, geográfica, fisiográfica do espaço para explicar a questão social, os desajustes de Lúcio e de Carlos ao engenho redirecionam os debates para a vida dos indivíduos nas fazendas açucareiras. Através das vozes de Lúcio e de Carlos, a vida dos trabalhadores é exposta, o trabalho humano vem em primeiro plano, impedindo que o engenho geograficamente se faça personagem. Ao tentarem explicar a si e às outras personagens os motivos pelos quais não se apresentam afeitos à vida no engenho, Carlos e Lúcio revelam o cotidiano da vida naquele local, avaliando, cada qual a seu modo, a sociedade açucareira.

As colocações de Jean Pouillon, sobre a fragilidade literária de romances cujos debates giram em torno do ambiente, lidas às avessas parecem elogiar o modo de construção de *Banguê* e *A bagaceira*, especialmente em relação às personagens que nos vem sendo objeto nos últimos parágrafos, pois destacariam a constituição humana e complexa das personagens de Almeida no ambiente do brejo. De acordo com ele, em romances pouco elaborados: "[...] ao estabelecer uma relação de causalidade entre o homem e o ambiente, perde-se de vista que os dois termos não são homogêneos e que, se o homem é determinado

pela situação em que se encontra, é em razão do sentido que confusa ou claramente ele lhe atribui" (POUILLON, 1974, p. 155).

Há de se destacar a diferença primordial da degradação de Lúcio em relação à degradação de outras personagens de *A bagaceira* e de Carlos de *Banguê*. Como herói problemático, o bacharel também permanece reprimido pela inversão de valores; entretanto, a sua moral se externa pela tentativa de firmar valores não degradados, isto é, valores não medidos pela relação econômica.

Neste ponto, emerge também a maior diferença entre o filho e Dagoberto. Enquanto o primeiro se degrada pela diferença abissal que sua formação livresca lhe proporcionou em relação ao brejo, Dagoberto se degrada ao reduplicar o modelo de "mundo de conformismo e convenção" (GOLDMANN, 1967a, p. 09), ao procurar em todas as suas relações a perspectiva de lucro: "- Hoje em dia não se guarda mais na cabeça: só se guarda nas algibeiras" (ALMEIDA, 1978, p. 125). Entre Dagoberto e o mundo repressor que administra não há nenhuma insatisfação, algo diametralmente oposto ao ocorrido entre Lúcio e o Marzagão.

Incomoda a Lúcio[135] a ausência de solidariedade, de liberdade, de dignidade, de lealdade, de amor à terra e de iniciativa à qual estão mergulhados os trabalhadores do eito e os demais moradores do engenho. Todavia, sua concepção como herói problemático impede que ele ultrapasse o nível do descontentamento e opere, como faria um herói épico, as transformações mais profundas naquele mundo. Seu saber pouco prático não o ajuda a perceber o quanto a reabilitação dos valores autênticos se distancia da simples implantação tecnológica[136].

A não aceitação da distância entre si e a sertaneja talvez seja o maior exemplo da resistência de Lúcio em relação aos valores do brejo. Enquanto os brejeiros destacam a impossibilidade da relação pelo veio socioeconômico: "- Eu estou é aquela bochota pensar que aquilo não passa de paleio, que moço branco é pro bico dela" (ALMEIDA, 1978, p. 170), enquanto Pirunga segue pelo mesmo caminho e diz: "- Mas criatura, não vê que ele não é pra você..." (ALMEIDA, 1978, p. 184), Lúcio continua, até o cume do afastamento de Soledade e da opção da moça por seu pai, a idealizar a relação amorosa.

---

[135] Eis o preconceito de Lúcio.

[136] No enredo, a rápida afirmação sobre o casamento de Lúcio pode nos sugerir mais um argumento para a sua ausência de atitudes. Ao saber que Lúcio se casara com a filha de um usineiro da região, o leitor pode ser condicionado a perguntar em que medida o Mazargão se transformara por atitudes do rapaz. Seria o novo engenho fruto da influência do sogro? A narrativa nada nos fala sobre o assunto.

Provocando o confronto entre a mentalidade arcaica de Dagoberto e o dinamismo moderno defendido por Lúcio, Américo de Almeida consegue pôr em xeque as duas posições. Em ambos os casos, a ineficiência é exposta pela voz daqueles que mais sofrem. Os brejeiros, dantes infelizes, permanecem sentimentalmente inalterados no novo Marzagão.

Desta feita, o desfecho de *A bagaceira* traz à cena uma crítica ao modelo arcaico de produção e, também, ao capitalismo. Do mesmo modo que expõe as mazelas vividas sob o domínio de Dagoberto, transparece, no enredo, a negação da nova sociedade. Lúcio vive, sonha e transforma o Marzagão aplicando tecnologia, sem perceber o quanto as personagens continuam dependentes da venda de sua força de trabalho, presas a uma transação reificada.

Cruzando por estas linhas, podemos pensar que a produção crítica que José Américo de Almeida inaugura não se frutifica como um simples saudosismo do Nordeste próspero que, anos antes, aquela região vira ascender. Há ali, além da crítica à reificação do homem, uma crítica mais geral ao processo de modernização da sociedade brasileira.

No primeiro caso, Almeida não se distancia tematicamente de Marx, em *Os Manuscritos econômicos e filosóficos* (2005), pois pauta a inversão na relação do homem com os objetos. Neste sentido, a alienação significa a não consideração do homem como ser humano e se converte numa potência estranha e ameaçadora. Numa proporção relativamente inversa, a valorização do mundo das coisas implica na desvalorização do homem. No segundo caso, a crítica se insere em uma inaceitação da modernização restrita ao nível econômico. A modernidade, compreendida por este ângulo, transforma-se em um desenvolvimento social muito estreito. Lida de forma mais abrangente, a adoção tecnológica de Lúcio pode mesmo ser compreendida como uma denúncia ao processo histórico modernizante de nosso país.

A atitude de Lúcio segue o padrão de nossas elites dirigentes: uma importação pura e simples, de fragmentos da “civilização”, sem um desenvolvimento mais orgânico, interno, desse processo civilizatório. Da mesma maneira que Macunaíma, de Mário de Andrade, achava belas “ruas habilmente estreitas” (ANDRADE, 1990, p. 61), Lúcio possuía a intuição dos reformadores” (ALMEIDA, 1978, p. 178), sublimava as mudanças que ocorreriam quando o Marzagão ouvisse “o silvo das máquinas” (ALMEIDA, 1978, p. 226). O herói andradiano e o herói almeidiano, conquanto mantenham formações díspares em seus enredos, estarão deslumbrados ante a modernização e ambicionarão transplantá-la para as regiões das quais são originários.

O filho de Dagoberto, como Macunaíma, sintetizando o erro de exportação encontrado na formação social brasileira[137], dará bases para que o final feliz que parece se encaminhar com a chegada da usina se transforme em desfecho trágico. Como acontece com Macunaíma, tudo aquilo que ele imagina para facilitar a vida de seus súditos não se efetiva, indicando a necessidade de alteração do processo de modernização brasileira. Lúcio se demuda em um problema que ele mesmo acreditava ter resolvido e, transmudado em senhor, o bacharel, agora usineiro, continuará incompreendido e sem compreender o mundo que o cerca.

A "resistência agônica" (BOSI, 2002a, p. 392) de Lúcio precisa ser compreendida em suas duas fases. No velho Marzagão, abaixo dos mandos do pai, o romântico bacharel identifica-se com o herói que Alfredo Bosi classificou como marcado pela tensão interior. Neste momento, a personagem "não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação; evade-se subjetivando o conflito" (BOSI, 2002a, p. 392). Com a "alma desarmônica" (ALMEIDA, 1978, 127), Lúcio vê suas atitudes resumidas a algumas frágeis interferências em favor dos despossuídos e algumas acanhadas opiniões no concernente a uma melhor produção das terras do engenho. Somente em seu segundo estágio, com o pai morto, o moço assume a direção do Marzagão e passa à prática das transformações da paisagem local. Em tal instante, Lúcio é arrebanhado por uma "ideologia explícita" (BOSI, 2002a, p. 392) e o projeto utópico de Lúcio ganha forma.

No derradeiro capítulo, a "monotonia da rotina" (ALMEIDA, 1978, p. 226) cede lugar ao "barulho do progresso mecânico" (ALMEIDA, 1978, p. 226), o "silvo das máquinas" (ALMEIDA, 1978, p. 226) esconde o "grito das cigarras" (ALMEIDA, 1978, p. 226), a "capoeira imprestável" (ALMEIDA, 1978, p. 226) se extingue para o surgimento dos "campos cultivados" (ALMEIDA, 1978, p. 226), as "casitas caiadas com telhados vermelhos" (ALMEIDA, 1978, p. 226) chegam para se pôr no lugar das "choças de palha seca" (ALMEIDA, 1978, p. 226), mas o romance finda iniciando. Com o novo tempo, os novos problemas e a continuação da estratificação social.

O jovem senhor fez erigir "a beleza útil" (ALMEIDA, 1978, p. 227) em lugar da "economia atrasada" (ALMEIDA, 1978, p. 227), todavia o fez através da "introdução de uma cunha de economia tipicamente capitalista" (FURTADO, 1964, p. 79), reafirmando o dualismo estrutural que coisifica e animaliza em um mundo subdesenvolvido. Ali inserido, o

[137] Sobre este aspecto podemos evocar o texto de Elizabeth Travassos. Ela afirma que *Macunaíma* representa a "origem do individualismo, falta de consciência nacional e vocação aérea dos brasileiros [...]" (TRAVASSOS, 1997, p. 150) intensamente relacionados com as "elites internacionalizadas" (TRAVASSOS, 1997, p. 150).

herói problemático inicia novo processo de descontentamento com o seu redor. Agora ele se põe como senhor e não entende as “impaciências vagas” (ALMEIDA, 1978, p. 228), a “indisciplina do trabalho” (ALMEIDA, 1978, p. 228), o “assomo de rebeldia” (ALMEIDA, 1978, p. 228) dos trabalhadores.

Lúcio se apresenta como o “lado doutor” (ANDRADE, 2005, p. 326) do brasileiro. Primeiro preso ao quarto e aos livros, depois preso ao seu engenho e a seu apego à modernização. Em ambos os instantes, movido pela mesma “degenerescência romântica” (ALMEIDA, 1978, p. 127) que o incapacita na percepção da incompatibilidade entre amor à terra, liberdade, solidariedade, lealdade ao próximo e tantos outros “valores autênticos” (GOLDMANN, 1967a, p. 08) à sua fantasia civilizatória, esta ainda firmada sobre o latifúndio e convertida em ideologia desenvolvimentista do capitalismo.

Interpretando a narrativa almeidiana, percebemos como nela o conhecimento trazido da cidade não se expõe como iluminação à caverna, para usarmos um termo de Platão. A palavra e a utopia do bacharel não são capazes de remodelar o mundo alienante da fazenda. Em pronunciamento de Antonio Candido, os homens da geração de Américo de Almeida fazem uma literatura, na qual os ditos se caracterizam:

> pela superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles devendam a situação na sua complexidade [...]. (CANDIDO, 2003, p. 160).

O poder de Dagoberto e depois de Lúcio, o conhecimento livresco do bacharel, não funcionam em *A bagaceira* como elementos responsáveis pela elevação das personagens frente às figuras fictícias dos brejeiros ou dos sertanejos socialmente subalternos. Igualmente, não servem de alicerce para a caracterização das personagens socialmente privilegiadas como detentoras de caráteres deformados que as posicionariam no extremo maligno de relações maniqueístas. Assim como o ocorrido às demais figuras construídas por Almeida, Lúcio e Dagoberto são caracterizados por sentimentos diversificados, cuja existência impede que, de uma só feita, os apreciemos de maneira positiva ou negativa.

4.3 PERSONAGENS DE *A BAGACEIRA*: SIMULTANEAMENTE BOAS E MÁS, HUMANAS

> É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultâneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. [...] A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (CANDIDO, 2005, p. 53-54).

Os julgamentos de muitos críticos a respeito de *A bagaceira* tendem a verificar na obra o que consideram uma evidente compartimentação entre personagens, enredo e ideias. A trama, avaliada como frágil ora pela pretensa existência de uma excessiva simplicidade de uma história de amor, ora pelo dito descomunal intuito de pregação, carregaria em seu cerne personagens maniqueístas e sem humanidade. Surgem conclusões que insistem em uma "linguagem direta do livro" (CANDIDO e CASTELLO, 1977, p. 227), em um "realismo primário" (LIMA, 1986, p. 339), cuja atitude reivindicatória se apresentaria a nível dos significados (BOSI, 2002a, p. 395).

Asseverações desta estirpe só podem advir da não percepção da maneira pela qual o uso simbólico, conotativo e ambíguo de *A bagaceira* atinge, também, as personagens. Somente a ignorância, por exemplo, de aspectos como a construção metafórica da alienação nas personagens, a penetração da simbologia cristã na presença sertaneja e a edificação de Lúcio como herói problemático podem explicar tamanhas distorções, justificando como as personagens são analisadas pelos críticos sem o apreço ao tempo e ao espaço em que estão inseridas no romance.

Ao definir cronotopo, Bakhtin alerta para a impossibilidade de que avaliemos as figuras da ficção desconsiderando os elementos temporais e espaciais. De acordo com ele,

> O cronotopo como materialização privilegiada do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne, de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária. (BAKHTIN, 1993, p.356).

É no cronotopo que as personagens marcam sua existência, desenvolvendo-se entre as mesmas uma tensão discursiva, oriunda do fato de serem as vozes romanescas representações sociais. Fenômeno ideológico por excelência, a palavra dos sujeitos revela distintas ideologias que se confrontam e se renovam em determinados cronotopos. Há de se considerar, então, que avaliações pouco atentas ao entrelaçamento destes aspectos não sejam eficientes para o entendimento de *A bagaceira*, acabando por defini-la como trama simples de personagens pouco complexas.

Expostas as características essenciais das personagens de *A bagaceira*, as considerações basilares da crítica ao considerarem as personagens do romance almeidiano parecem vir por terra. O entendimento de que agem vegetativamente, sem manterem resquícios de humanidade (MARTINS, 1969a, p. 264) ou de que estão apartadas maniqueisticamente umas das outras (LIMA, 1986, p. 340) são as primeiras questões a serem repugnadas. A pergunta que se coloca é a quais personagens, especificamente, os críticos estão se referindo. A procura da resposta apenas causa maior estupefação. Iniciando-se pelas protagonistas, torna-se difícil notar qual delas age vegetativamente, efetivando a falta de técnica do autor (LIMA, 1986, p. 340).

Soledade com certeza é vítima do poder de Dagoberto, mas não se pode descartar que faça suas escolhas, seja quando, cansada de Lúcio, opta pelo pai do bacharel ou quando, já com Dagoberto morto, desaparece pelo mundo fazendo a todos crê-la morta. Por seu lado, Lúcio, o herói problemático, não somente analisa a situação a seu redor, sente o descrédito dos demais para com ele, ama e depois despreza Soledade, como também é capaz de planejar racionalmente a reconstrução do Marzagão. Há algo mais humano? Pirunga, Valentim e Dagoberto são, cada um a sua maneira, outras personagens traçadas com humanidade. Todos eles amam e odeiam a um só tempo. Agem conforme a análise e a visão que possuem de cada momento e do mundo. Onde está a falta de humanidade? Parece não existir.

Porém, havemos de procurar mais a fundo. Talvez a crítica estivesse generalizando uma conclusão que serviria apenas à massa de trabalhadores do eito. Novamente, os problemas surgem. É inegável a condição submissa destas criaturas no romance, entretanto isto não as faz menos humanas. Como já dissemos, a bagaceira será o local de espoliação e, por conseguinte, de reificação e de animalização dos moradores, porém estes processos não são sinônimos de falta de humanidade. Reificação e animalização são expressão da submissão. Mesmo os sertanejos oriundos de sua terra seca não fogem a esta regra. Eles também não são seres que agem automaticamente. Alfredo Bosi, em *Dialética da*

colonização, explica bem a situação vivida e os resultados do êxodo para os sertanejos brasileiros. Ele diz:

> Não há dúvida de que, nos traumas sociais e nas migrações forçadas, os sujeitos da cultura popular sofrem abalos materiais e espirituais graves, só conseguindo sobrenadar quando se agarram à tábua de salvação de certas engrenagens econômicas dominantes. Tal sobrevivência não dá, nem poderia dar, resultados felizes [...]. O migrante que chega à cidade ou à terra alheia é um homem mutilado, um ser reduzido ao osso da privação. [...] A sua conduta oscilará entre o mais humilhado conformismo e surtos de violência [...]. (BOSI, 2005, p. 51).

Sartre também analisa muito bem o ambiente de repressão. Para ele é notório o processo de submissão do oprimido, já que este, conforme lembra Ortiz, é "tratado como coisa pelo colonizador" (ORTIZ, 2005, p. 53). Contudo, ainda segundo o francês, é impossível que o oprimido deixe de ser um humano, ele continuará sentindo, pensando e se lhe faltará alguma coisa, esta será a expressão sincera de seus sentimentos e pensamentos. Assim sendo, o filósofo conclui, ser impossível a desumanização do explorado, havendo, isto sim, a alienação do e pelo opressor.

Destas palavras pode-se extrair o entendimento de todo o enredo de *A bagaceira*, retirando-lhe a pecha que lhe fora outorgada pelos críticos. As personagens não sofrem a influência deteriorante, à maneira do que ocorria no Naturalismo, da natureza e da região em que estão inseridas. Elas decaem pela exploração ou pelo apego demasiado à geração de lucros. O fato é que muitos analistas vêm tentando justificar a existência da narrativa almeidiana somente por uma linha temática social que ela (re)inaugura com criticidade na história da literatura brasileira. Sem dúvida isto acontece. Este não é nosso questionamento. A inquietação a nos agoniar está em como os críticos paralisaram ali suas considerações, deixando de verificar a maneira como a realidade foi plasmada em ficção naquele romance.

As antigas, contudo úteis, observações de Wellek sobre obras declaradamente apegadas ao real foram esquecidas. Ele lembrava:

> temos que chegar a uma conclusão desconcertantemente trivial. Realismo, como conceito periodológico, isto é, como ideia reguladora, tipo ideal, não pode estar completamente realizado em nenhuma obra isolada, [...] certamente aparecerá combinado em cada obra individual com traços diversos, sobrevivências do passado, antecipações do futuro e peculiaridades puramente individuais [...]. (WELLEK, 1975, p. 253).

Se a constituição literária do romance fosse analisada com afinco, perceber-se-ia, inclusive, o contrassenso da afirmação de separação maniqueísta e abissal entre as personagens. Vítimas da estrutura social, com amores e ódios expostos, como poderiam ser divididas? Ser alienado, não saber lidar com seus próprios sentimentos, faz de Dagoberto bom ou mal? Soledade que sofre a dominação patronal, escolhendo o senhor do engenho como marido, simultaneamente, por medo e por desejo de uma vida melhor, a mulher que renega Pirunga e o pai é boa ou ruim? Pirunga que odeia Dagoberto, que desconfia de Lúcio, que ama ao padrinho, que quer matar o feitor e que é fiel a suas promessas é bom ou mal? Lúcio, o bacharel em desconcerto com a vida ínfima do brejo, que acaba transformado em senhor do engenho, o rapaz que de defensor dos direitos brejeiros passa ao discurso incompreensivo em relação àquele mesmo povo, deve ser colocado entre os bons ou maus? Valentim, o sertanejo que mata o feitor, que protege a filha, o sobrinho e que renega a própria liberdade é mal ou não? Estes e outros podem ser pontos que levantados nos ajudam a perceber a inviabilidade da divisão maniqueísta das personagens de *A bagaceira*.

Não se pode simplesmente deduzir que de uma obra declaradamente denunciativa nasça o mínimo de literatura. Não se pode tomar por foco apenas toda e qualquer declaração que o autor tenha feito a respeito de sua produção. Ao entender o prefácio de *A bagaceira* como a fórmula absoluta de explicação do romance, a crítica se exime da análise apurada da obra. É preciso, novamente, salientarmos, como escreve Antonio Candido, que nada substitui a análise aprofundada do objeto literário:

> Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas a maneira por que o faz [...]. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência, do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição de palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo dos elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários. (CANDIDO, 1975, p. 27).

No decorrer do presente capítulo, as várias comparações realizadas tiveram por objetivo ir além da simples detecção de semelhanças e diferenças entre algumas das obras mais significativas da literatura brasileira e *A bagaceira*. Comparando as personagens de Almeida com diversas outras personagens, intentamos questionar e analisar as bases que sustentam as vozes críticas sobre as figuras fictícias almeidianas. Mais do que firmar semelhanças e diferenças entre as produções, tentamos destruir discursos que afirmam a

ausência de humanidade, a presença do maniqueísmo e do esquematismo na obra objeto. Em nossa percepção, na formulação de suas personagens, o livro de Almeida apresenta significativas qualidades literárias. Inserido na tradição brasileira de representação do homem nacional, o texto de Almeida ultrapassa a ficcionalização pitoresca. Em *A bagaceira*, embora exista a denúncia das injustiças do mundo brejeiro, cada uma das personagens sobrevive, independentemente, de suas relações com o meio. A constituição romântica, por sua vez, dedicada aos primeiros traços de Soledade e mesmo de Lúcio, como vimos, não constitui um defeito. Como tudo nesta narrativa, ela obedece uma lógica, possui uma função. A Lúcio serve de marca de seu alheamento e descontentamento com a realidade do engenho, a Soledade surge como meio de fazê-la mais complexa, mostrando como sua constituição física frágil é apenas uma das facetas da moça, a face que esconde a garota decidida e, posteriormente, mortificada pela estrutura social da bagaceira.

As angústias, os medos, os anseios, as perspectivas, a rigidez, a brutalidade e vários outros sentimentos contraditórios fazem parte de cada uma das figuras criadas pelo autor, calcando uma das maiores qualidades da produção, ou seja, a universalização de sua ficção.

No próximo capítulo, aprofundaremos a discussão sobre como a denúncia social presente em *A bagaceira* não prejudica suas qualidades literárias. Desta feita, mais uma vez, contrariaremos um pressuposto quase unânime da crítica, ou seja, o julgamento da narrativa como romance tese, reprodução de elaborações do século XIX. Continuemos.

Fonte: Rubens (1928)

5 *A BAGACEIRA*: ROMANCE DE TESE?

Luiz Costa Lima é um dos mais ferrenhos avaliadores de *A bagaceira*. Enfático em suas afirmações, ele não compreende a recepção positiva ofertada por Tristão de Athayde ao romance do homem público paraibano. Possui como pressuposto primeiro, quiçá único, ser a produção de José Américo de Almeida apenas documento da "evolução de um gênero, de uma ideia ou de um tema" (LIMA, 1986, p. 338). Sem perceber nenhuma qualidade literária capaz de individualizar as personagens, sem notar qualquer "grandeza estética" (LIMA, 1986, p. 338) na obra, o crítico delega o sucesso da produção ao fato de manter como substrato o ataque ao "velho sistema da concentração fundiária no Nordeste, que [...] aparecia como uma das vigas da miséria da região" (LIMA, 1986, p. 338).

Assim como Silviano Santiago, Wilson Martins, Luiz Piva, Luciana Stegagno Picchio, José Maurício Gomes de Almeida, dentre outros tantos, Luiz Costa Lima parece ver em *A bagaceira* a expressão maior de um romance advindo do período naturalista. Pelas palavras dos autores, a obra de José Américo de Almeida está em perfeita sintonia com a definição de Massaud Moisés para um romance de tese:

> [...] o romance tese consiste numa narrativa que veicula uma doutrina, geralmente explícita, tomada de empréstimo a uma forma de conhecimento não-estético, que o escritor encampa e luta por divulgar ou corporificar por meio de uma fabulação que lhe seja compatível. O romance, tornado uma espécie de laboratório literário, objetiva demonstrar, experimentar [...] com o seu próprio aparelhamento as teorias que as ciências, de modo particular, consideram universalmente válidas. (MOISÉS, 2004, p. 406).

Como a repetir um clichê, os críticos percebem em *A bagaceira* a objetividade e a impessoalidade, antagônicas à natureza estética dos romances, obliterando como, em palavras de Lefebve,

> A produção da realidade estética não exclui, é evidente, que o discurso possa ter relação igualmente com a realidade [...]. Muitas obras carreiam informações sobre o mundo, informações que poderiam, de igual modo, encontrar lugar num tratado, num escrito não-literário. [...] Por outras palavras, nenhuma obra é, alguma vez, completamente pura. (LEFEBVE, 1980, p. 143).

O julgamento depreciativo realizado pela quase totalidade dos críticos do romance publicado em 1928 em muito contradiz o papel, ocupado pela obra, de fundadora da geração elogiada pelos mesmos autores. Sugere enorme estranheza que uma produção "cujo

título responde por um livro, sem dúvida fundamental na história da literatura brasileira pela viragem que com ele começa a se verificar no romance regionalista" (LIMA, 1986, p. 338) seja apenas marco histórico de inexistente importância estética.

É certo que o regionalismo "por definição é cheio de realidade documental" (CANDIDO, 1972, p. 806), mas isto não o faz deixar de ser literatura. Dessa forma, um livro que responde por transformações no veio regionalista da literatura brasileira, por mais falhas que possa possuir, apresenta qualidades e diferenciais estéticos que o fizeram cativar espaço nas historiografias literárias e influenciar grandes romancistas, transformando-se em "um pioneiro sem o qual não seria possível conceber a trajetória de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Amando Fontes, Graciliano Ramos" (LIMA, 1986, p. 340).

A desvalorização sofrida por *A bagaceira* traz semelhanças com o descrédito aturado pela produção sartreana, no livro de Benoit Denis. Ao analisar o literato francês, Denis limita a noção de engajamento ao sentido mais restrito da palavra política, ou seja, sua concepção partidária. De acordo com ele, Sartre, como todo autor engajado, desejaria "participar plenamente e diretamente [...] do processo revolucionário" (DENIS, 2002, p. 13). Para Benoit Denis, transformada em instrumento de ação política, moldada pelas concepções de um homem que escolhera e defendera por todo o tempo ideais específicos, a literatura produzida por alguém envolvido com atividades políticas, nunca poderia ser verdadeiramente literária. Assim seria com Sartre, assim, poderia ele, por extensão, ter dito, seria com José Américo de Almeida, figura desde cedo envolvida com a vida pública, conforme denuncia sua biografia resumida abaixo:

> Almeida, José Américo de (1887-1980): Advogado nascido no Estado da Paraíba; Literato de destaque, é de sua autoria o livro "A Bagaceira"; Foi Secretário Estadual do Interior na gestão de João Pessoa. Nesta função foi responsável pela adoção de medidas tributárias que desagradaram a comerciantes do interior do estado, o que foi o estopim da chamada "Revolta de Princesa" ao final dos anos 1920. Foi então nomeado Secretário de Segurança encarregado de reprimir a revolta. Envolveu-se com o movimento revolucionário que depôs Washington Luís. Foi nomeado Chefe civil da Revolução de 1930, nos estados do Norte e Nordeste e nesta condição assumiu o controle do governo do Estado da Paraíba. Com a chegada de Getúlio Vargas ao governo federal foi então nomeado Ministro da Viação e Obras Públicas. Em julho de 1934, exonerou-se do ministério e elegeu-se senador pela Paraíba tendo renunciado o mandato para assumir uma vaga de Ministro do Tribunal de Contas da União. Em 1937 foi lançado como candidato à sucessão de Vargas. Foi um dos fundadores da União democrática nacional (UDN) tendo, inclusive, participado da sua comissão diretora e eleito seu presidente em 1947. Em 1948 abandona a UDN e funda o Partido Libertador. Em 1964 apoiou o golpe contra João Goulart e que implantou a ditadura militar no Brasil. (JOSÉ..., 2010, [n.p.]).

Por sua amplitude, a longa passagem já denuncia a vigorosa carreira política de José Américo de Almeida, fazendo-nos afiançar, como já o fizemos, o quanto as desconsiderações dos críticos em relação aos aspectos literários de *A bagaceira* aparentam seguir a mesma má vontade de Benoit Denis no tocante a Jean-Paul Sartre. O posicionamento dos estudiosos talvez seja agravado, no caso brasileiro, pela presença de um outro fator. Enquanto Jean-Paul Sartre estivera engajado às causas socialistas, ingressando oficialmente no Partido Comunista, Américo de Almeida, ainda que pese sua confessa simpatia pelos ideais dos comunistas, nunca fizera parte oficial daquele grupo, de forma que seus discursos em favor dos pobres findaram, especialmente após seu apoio à deposição de Jango e a ascensão dos militares, julgados como próprios da demagogia populista.

Sob este prisma, *A bagaceira* sugere sofrer também pela generalização abordada por Del Vecchio, Professor com mestrado e doutorado acerca do período ditatorial brasileiro, Ângelo Del Vecchio afirma, em artigo publicado pela UNESP, que, conquanto o período compreendido entre os anos 1964-1985 tenha sido marcado por fases de violência, os estudos sobre este intervalo de tempo, bem como sobre as figuras que se posicionaram a favor dos militares, foram determinados pelo que o autor denomina de “baixo-relevo” (DEL VECCHIO, 2003, p. 66). Sem a avaliação apropriada de cada caso, de cada fase, dos motivos que originaram as ações, os estudos, de acordo com ele, de antemão julgaram a tudo e a todos os simpatizantes do regime militar como ditatoriais. Ele explica:

> [os debates] cederam espaço a uma pauta dominada pela caracterização genérica de autoritarismo, consolidada principalmente pela contribuição de Fernando Henrique Cardoso. A fixação do conceito de autoritarismo se deu a despeito da objeção de Sartori, que entende ser inadequado o termo, “visto que autoridade e democracia encontram-se tão intimamente entrelaçadas que não se pode falar de democracia sem se falar de autoridade”. (DEL VECCHIO, 2003, p. 80).

É exata a detecção de uma atitude empenhada em *A bagaceira*, mas, reduzir o caráter literário da produção a aspectos detectáveis na biografia do autor não parece ser a melhor das soluções. Ao contrário do realizado por Euclides da Cunha, a quem os críticos costumam aproximar José Américo de Almeida, o escritor paraibano revela que seus objetivos ao escrever a narrativa publicada em 1928 iam muito além de uma missão, cujo escopo seria fazer a profunda interpretação do Brasil, tal qual escrevesse um tratado com a capacidade de contribuir para a formação de uma nova nação brasileira.

Embrenhado na atitude modernista de redescoberta do Brasil, na atitude de reivindicação que invadiu o final dos anos vinte e os anos trinta, Américo de Almeida confessava, antes de mais nada, seu intento de colocar o Nordeste na cena literária (ALMEIDA, 1967). Comentando, no ano de 1944, em manuscrito de declaração feita a João Condé[138], o processo de criação de *A bagaceira*, o autor deixa entrever sua preocupação com o estilo. Segundo ele, escrita três anos antes de sua publicação, a narrativa passou por inúmeras revisões antes que fosse levada ao público. Seu objetivo era acabar com os excessos, apurar o caráter literário da produção.

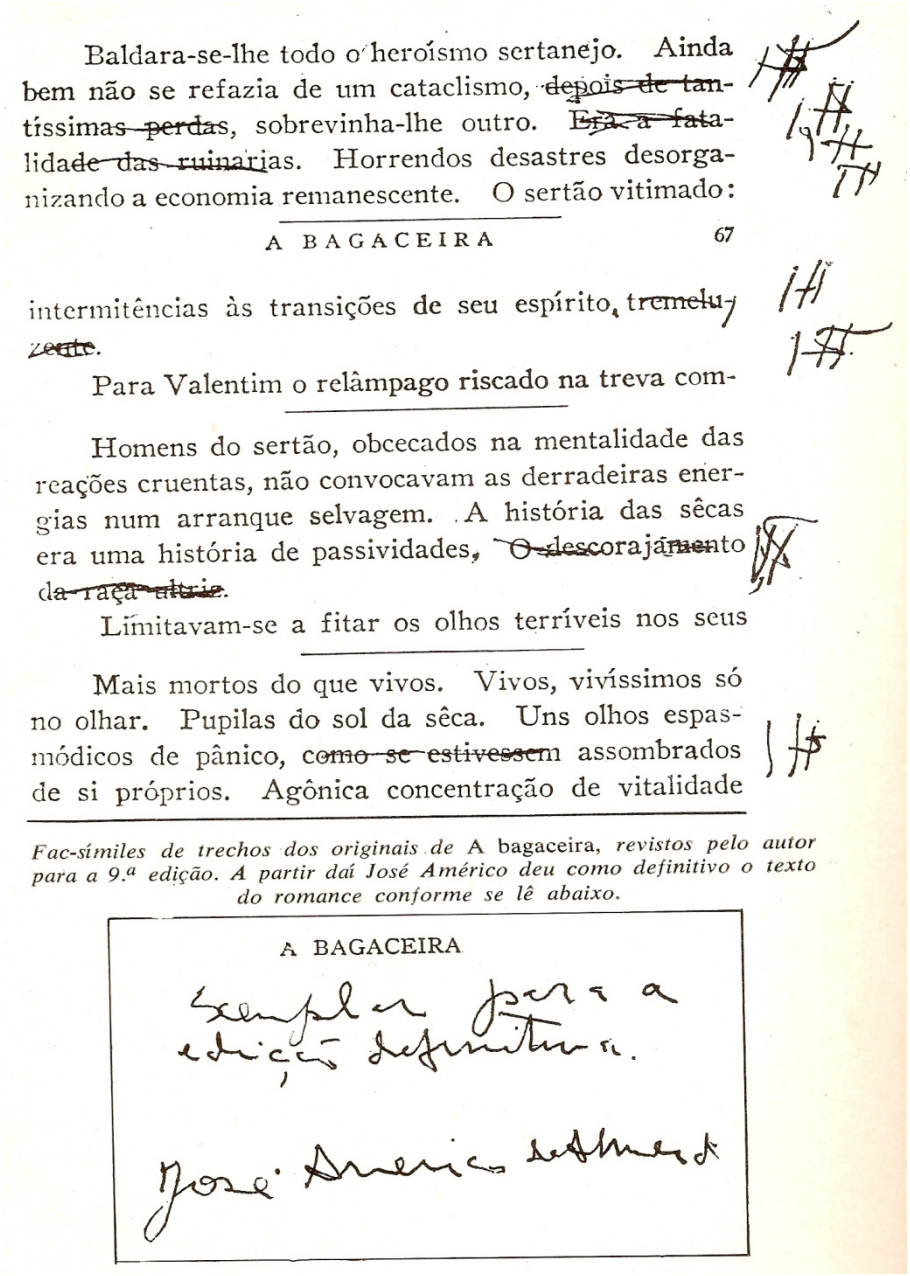
> Como fiz este romance?
> Vou dizer. Primeiro fiz um monstro de todos os materiais que, conforme eu sentia, eram parte do seu corpo e de sua alma: o Sol, a lama, os instintos, o destino...
> Depois guardei-o, envergonhado, até me esquecer dele. E, quando tive de revê-lo, já não o sabia de cor. Já não era o autor, mas o crítico de mim mesmo.
> Desbastei-o, então, com a rasoura cruel de quem não tem pena de sacrificar o que é seu. E guardei-o, novamente, para repetir a experiância duas, três vezes, até que ficou no que é [...]. (ALMEIDA, 1978, [n.p.]).

Uma visita à Fundação Casa de José Américo confirma nossos ditos e aqueles do próprio Américo de Almeida. Os manuscritos do autor[139] sempre apresentam um grande número de substituições, cortes, anotações que revelam sua preocupação com a questão estética do texto. Na edição comemorativa dos cinquenta anos de *A bagaceira* subsiste uma prova da necessidade almeidiana de aperfeiçoar literariamente suas produções. Ali está reproduzida uma das páginas do romance revisada pelo autor, havendo, também, anotação de próprio punho de que, apenas em sua décima edição a narrativa de Almeida ganhara sua versão definitiva:

---

[138] João Conde presentificou a declaração em *O cruzeiro*. O manuscrito encontra-se nos arquivos da Fundação Casa de José Américo, estando sua reprodução na edição comemorativa dos cinquenta anos de *A bagaceira* (1978).

[139] Depois de *A bagaceira*, com o decorrer dos anos, José Américo de Almeida passou a raramente escrever textos com suas próprias mãos. A visão fragilizada paulatinamente deformava sua caligrafia, deixando-a quase inelegível. Passou a ditar seus textos à secretária que os registrava com uma máquina de escrever. Digitados, de início, Almeida os revisava, marcando as alterações com o próprio punho. Tempos depois, já com o mínimo de sua visão, Dona Lourdes lia os textos digitados e ele, oralmente, indicava-lhe as mudanças (LUNA, 1994).



Baldara-se-lhe todo o heroísmo sertanejo. Ainda bem não se refazia de um cataclismo, ~~depois de tantíssimas perdas~~, sobrevinha-lhe outro. ~~Era a fatalidade das ruinarias~~. Horrendos desastres desorganizando a economia remanescente. O sertão vitimado:

A BAGACEIRA 67

intermitências às transições de seu espírito, ~~tremeluzente~~.

Para Valentim o relâmpago riscado na treva com-

Homens do sertão, obcecados na mentalidade das reações cruentas, não convocavam as derradeiras energias num arranque selvagem. A história das sêcas era uma história de passividades, ~~O descorajamento da raça altiva~~.

Limitavam-se a fitar os olhos terríveis nos seus

Mais mortos do que vivos. Vivos, vivíssimos só no olhar. Pupilas do sol da sêca. Uns olhos espasmódicos de pânico, ~~como se estivessem~~ assombrados de si próprios. Agônica concentração de vitalidade

Fac-símiles de trechos dos originais de A bagaceira, *revistos pelo autor para a 9.ª edição. A partir daí José Américo deu como definitivo o texto do romance conforme se lê abaixo.*

A BAGACEIRA

Exemplar para a edição definitiva.

José Américo de Almeida

Fonte: Almeida (1978, p. 114)

Além da preocupação com o estilo, a declaração supracitada revela outra característica do processo de elaboração de *A bagaceira*, peculiaridade que distancia o romance de qualquer argumento que afirme seu caráter puramente documental, preocupado unicamente com a exposição de ideias. Ao definir seu romance como um objeto no qual há "corpo" e "alma", o paraibano foge ao estigma racional que marca uma narrativa cujo objetivo primeiro é a defesa de um ponto de vista exterior, distanciando-se, portanto, do

conceito de romance naturalista de tese, o qual, de acordo com a crítica, é retrogradamente resgatado por José Américo de Almeida[140].

Para Niels Bohr ao discurso literário cabe "uma sequência de modos de expressão em que a renúncia cada vez mais ampla à definição [...] dá à fantasia uma liberdade maior de manifestação" (BOHR, 1995, p. 101). Ainda que pese em Bohr a enganosa asseveração de uma total ruptura entre a imaginação, a intuição e a ciência, suas palavras revelam o quanto, com o decorrer do tempo, literatura e ciência buscaram campos próprios. A despeito de sua relação com a "verdade" e/ou a "realidade", a literatura não se compõe através da organização lógica dos juízos científicos exteriores a ela, bem como não se realiza pela alusão documentalmente comprovada a algum elemento externo. Na literatura, a verdade é um ponto vital a partir do instante em que origina narrativas intrinsecamente organizadas pela verossimilhança, a qual, em termos aristotélicos, pode ser compreendida como a conformação do provável, a ficcionalização da práxis que envolve escolhas na ordenação de uma sequência de eventos, no tempo, no espaço e na língua.

Neste sentido, o processo de produção de *A bagaceira* se diferencia substancialmente de *Os sertões*, obra com a qual, frequentemente, o escrito é comparado. As palavras de Sevcenko sobre o último confirmam nossa afirmação, pois demonstram o quanto em Cunha, opostamente a Almeida, prevalece a abdicação da ficção em prol do desenvolvimento de uma ideia pré-concebida. Não obstante compartilhem a intenção de interpretar o Brasil, Cunha e Almeida concebem a construção que realizam por caminhos diferentes:

> [...] jamais lança mão do romance como processo literário, seus personagens jamais recebem um tratamento característico deste gênero narrativo. Euclides extremou-se, desde cedo, de abdicar de toda a ficção que envolvesse a imaginação de enredos literários [...].Sua crença verdadeiramente animista nas leis imponderáveis da natureza e no seu efeito positivo sobre os homens, somada à sólida erudição científica, conduzem à realização de um drama em que as personagens são os próprios agentes naturais. É assim que se desenvolve *Os sertões*, retratando sobretudo um drama mesológico [...]. (SEVCENKO, 2003, p. 156).
>
> Não tive a intenção de fazer um romance social, e saiu assim. O problema não foi posto, nada foi intencional, como na ficção de Graça Aranha, a sátira política, a ostentação filosófica, a tese que não se dissolve no entrecho. (ALMEIDA, 1967, p. 239).

[140] No século XIX, a tal ponto produções científicas eram consideradas parte da literatura que, Silvio Romero, por exemplo, inclui como modelos de textos literários, várias produções documentais. Em *História da literatura brasileira* (2001), os poemas convivem com ensaios de direito civil.

Os dois autores percebem a função denunciativa de suas obras, a sua capacidade de "dizer a verdade" (ALMEIDA, 1978, p. 118) e, portanto, seu caráter empenhado, porém apenas Almeida concebe de antemão uma função literária à sua elaboração. O autor de *Os sertões* entende a atividade de escritor como uma missão na qual se tem a responsabilidade de difundir a instrução e as ideias liberais, pautadas no ideário iluminista/positivista, José Américo de Almeida vê em *A bagaceira* mais do que um escrito sociológico, verifica nela a continuação das conquistas modernistas: "O campo estava aberto. O Modernismo fora demolidor [...]. Veio *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com sua riqueza folclórica e sua imaginação formal [...] Chegou a minha vez. O Norte precisava estar presente" (ALMEIDA, 1967, p. 237-238).

Como lembram Peter Lamarque e Stein Olsen (1994), a distinção entre a literatura e outras tipologias discursivas é determinada também por práticas sociais diferentes de seus autores. Historiadores, antropólogos e sociólogos necessariamente tentam amparar seus ditos em correspondências e evidências externas, enquanto os literatos possuem consciência de que o pacto primeiro que estabelecerão com o leitor será o imaginativo. Neste contexto, Lobato e Almeida, embora o primeiro ainda recaia em um tom documental, compartilham o afã de compor um objeto artístico, objetivo não presente em Euclides da Cunha, preocupado, conforme expõe seu prefácio, em examinar o ocorrido em Canudos, avaliando a ação do Brasil civilizado no sertão. As preocupações acerca da literatura, as contendas travadas com os modernistas, inclusive sobre *Urupês*[141], comprovam as intenções literárias de Monteiro Lobato. As palavras de José Américo de Almeida, em "Como me fiz romancista", na oposição de si a Graça Aranha, também confirmam suas pretensões artísticas.

> Estabeleci outra convivência, imaginária, livre de compromissos, como uma desintegração. [...] Não tive a ideia de fazer um romance social, e saiu assim. O problema não foi posto, nada foi intencional, como na ficcção de Graça Aranha, a sátira política, a ostentação filosófica, a tese que não se dissolve no entrecho. (ALMEIDA, 1967, p. 237-239).

Em nenhum dos casos, o julgamento sobre a literariedade ou não do escrito dispensa a leitura da obra. Aliás, será lendo-as que poderemos ratificar as palavras de Almeida e relativizar as considerações de Lobato e de Cunha. Um com pretensões literárias construirá um texto no qual o elemento documental conviverá com a ficção. O outro, possuindo por escopo a constituição de um ensaio, chegará à linguagem poética. Nos dois

[141] Os modernistas fizeram de Monteiro Lobato o símbolo maior do passadismo e, por este motivo, em 1926, sarcasticamente, Mário de Andrade (1997) publica, no jornal *A manhã*, o obituário literário do autor.

casos, uma literatura de cunho analítico, documental que não veremos no romance de Américo de Almeida. A própria utilização de conhecimentos científicos que Monteiro Lobato e Euclides da Cunha fazem em seus textos exprimem o quanto o cerne das discussões travadas por eles está numa pregação não-literária de superação de um estágio de "atraso" da nação brasileira em relação ao velho mundo. Se Cunha organiza seus textos de uma maneira metódica, estudando com rigor a terra, o homem e a guerra de Canudos, defendendo a implantação da modernização técnica naquele meio, Monteiro Lobato, em *Problema vital*, afirma textualmente, como a escrever um manifesto:

> Programa patriótico, e mais que patriótico, humano, só há um: sanear o Brasil. Guerra contra a Alemanha só há uma: sanear o Brasil. Reforma eleitoral só há uma: sanear o Brasil. Fomento da produção só há um: sanear o Brasil. Campanha cívica só há uma: sanear o Brasil. Serviço militar obrigatório só há um: sanear o Brasil. (LOBATO, 1959 p. 243-244).

Os sertões, com a estrutura descrita, e Lobato, com as palavras citadas, não deixam de compor a ânsia nacional de representação do país, contudo o fazem a esquecer, de certa forma, de primar antes de tudo pela ficção. Somente priorizando a ficção, *A bagaceira* e as melhores obras literárias conseguem revelar mais do que elementos externos e objetivos, facilmente comprováveis na observação do cotidiano ou na análise científica/sociológica dele. Apenas fazendo primeiramente ficção, os autores alcançam as aflições mais recôndidas do ser humano. Descrevendo a agonia de Valentim, pouco antes de matar o feitor, o narrador de *A bagaceira* nos fornece a medida de nossas afirmações. Ao utilizar a metáfora "galo" para lembrar o leitor sobre o poder coercitivo exercido pelo senhor do engenho naquela região, o narrador almeidiano delega a seu texto uma condição literária que se vê firmada pelo aprofundamento da terceira pessoa nos pensamentos da personagem. Lembrado sobre a condição sulbaterna de Valentim no Mazargão, o leitor pode entender seu desespero, pode compreender como as lembranças de sua vida no sertão acalmam o sertanejo. Sem nenhuma explicação direta ou objetiva, o narrador mais uma vez ressalta a estrutura social opressora do brejo:

> Valentim não pregava os olhos. Sentia em todo o seu mistério a noite primitiva, de quietude e de trevas absolutas.
> Virava-se na cama, como se, mudando de lugar, pudesse mudar de impressões, ou como se fosse incompatível com o repouso do corpo a intranquilidade da alma.
> [...]
> O silêncio deixava-o pensar [...]
> O galo da casa-grande amiudou-se. E nenhum outro respondeu porque só cantava um galo naqueles terreiros.
> O instinto de desagravo que lhe latejava na massa do sangue era um impulso bárbaro em litígio com a saudade do rincão distante. [...] Ele sabia que o crime lhe acarretaria a prisão no meio adverso. A nostalgia quebrantava-lhe o pensamento de vingança.
> E a serenidade exterior acalmou-o. tomou o exemplo das horas sossegadas. Desafogou o desespero na lembrança da fazenda restaurada. E planeou a escapada. (ALMEIDA, 1978, p. 195).

É interessante como, apesar de seu confesso intuito não literário, Euclides da Cunha não recebe dos analistas o mesmo descrédito reservado à literariedade de José Américo de Almeida. Antonio Candido, ao dissertar sobre a formação da literatura brasileira, destrona qualquer possibilidade de uma produção nacional dissociada do contexto da sociedade que a produz. De acordo com ele, no Brasil, o desejo de erigir uma literatura nacional empenhada resulta dos esforços direcionados à formação de um país livre, atingindo seu cume a partir do Romantismo. Como vimos ao longo do atual estudo, a atitude comprometida da literatura brasileira também é expressa nas palavras de literatos como José de Alencar, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Domingos Olímpio, Franklin Távora, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, demonstrando o quanto a condenação apenas de *A bagaceira* e seu autor sugere desatenção da crítica em relação às características internas da narrativa objeto do presente trabalho.

Durante o presente trabalho já discutimos como o afã da representação nacional parece ter sido uma constante na literatura brasileira, inclusive no Romantismo, período no qual, conforme elucidado por Mirhiane Mendes de Abreu, José de Alencar, por exemplo, esteve constantemente preocupado em “agrupar e selecionar referências, supostamente verdadeiras, para descrever, sob o primado da verossimilhança, as ações, as personagens e os espaços” (ABREU, 2002, p. 56). Nos trechos abaixo, desde a menção da presença do narrador, durante a infância naquela região, até a narração cronologicamente organizada da ocupação do Ceará tudo aponta para a preocupação da constituição de uma literatura intrinsecamente relacionada à realidade brasileira:

> O narrador desta singela história teve em sua infância ocasião de ver na fazenda da Quixaba, próxima à serra do Araripe, êsse aluvião de leite, na máxima parte desaproveitado pelo atraso da indústria, e que podia constituir um importante comércio para a província. (ALENCAR, 1973a, p. 226).

> Datava do fim do século dezessete a primeira fundação da herdade ou fazenda, como já então se entrava a chamar êsses novos solares que os fidalgos de fortuna iam assentando nas terras de conquista, à semelhança do que outrora o haviam feito no reino outros aventureiros, também enobrecidos pelo valor e pelas façanhas.
> Naturalmente lembraram-se nossos avoengos de pôr êsse nome às granjas de maior tráfego pela razão de representarem os grossos cabedais e grandes posses de seus donos. Daí veio a designação no norte aos casais de criação, como no sul aos prédios de lavoura.
> O gado de várias espécies, que os primeiros povoadores tinham introduzido na capitania do Ceará, se propagara de um modo prodigioso por todo o sertão, coberto de ricas pastagens.
> Sucedera o mesmo que nos pampas do sul: as raças se tornaram silvestres, e manadas de gado amontado, que ainda hoje na província chama-se *barbatão*, vagavam pelos campos e enchiam as matas. Chegando a notícia desta riqueza às capitanias vizinhas, muitos de seus habitantes, já abastados, vieram estabelecer-se nos sertões do Ceará; e ali fundaram grandes herdades, obtendo as terras por sesmaria. (ALENCAR, 1973a, p. 163-164).

Observando a literatura brasileira, é fácil perceber como os princípios didático e moral permeiam toda a produção nacional. Desde os primeiros escritos, passando pelo Romantismo e alcançando a década de trinta há subjacente o objetivo de edificar, didatizar, instruir, corrigir comportamentos, ideias, costumes e valores, através de situações histórico-sociais plasmadas na ficção. Fernando Cerisara Gil, ao dissertar sobre o papel nacionalista de nossa literatura, todavia, esclarece como, a partir dos anos trinta, a intenção engajada faz com que as obras ganhem contornos sóciopolíticos de cunho diverso àquele presente até a primeira fase do Modernismo nacional. De acordo com ele, se durante o Romantismo, o Naturalismo e o próprio Modernismo, os escritores brasileiros buscaram adequar os costumes, valores e a realidade nacional a um patamar de desenvolvimento europeu, a partir da geração de trinta os romancistas modificarão este processo, trazendo a lume enredos que abandonarão a euforia modernista e questionarão a formação de nossa sociedade, "[...] nossos impasses culturais, sociais e econômicos" sem depreciar nossa cultura frente à cultura europeia. Ainda em suas palavras:

> [...] a busca de um projeto que plasme a identidade nacional do país – permanece inalterada; no entanto, sua consecução não vai ser mais buscada em alegorias utópicas de adesão aos valores da civilização técnico-industrial conjugados ao desrecalque das componentes localistas, mas sim nos caminhos que se supõe ser o da História, o da realidade concreta e que configuram o espaço social e objetivo dos indivíduos. (GIL, 1999, p. 20).

De acordo com Antonio Candido, a ilusão ilustrada foi o guia de nossos escritores até a década de trinta. Para o crítico, nossos romancistas se orientaram pela noção de país novo que precisava entrar em consonância com o mundo europeu. Verificaram na literatura um dos meios mais prósperos para propagar as ideias, valores e costumes adequados à transformação do país em moldes considerados "civilizados". Mesmo as avaliações críticas elaboradas no século XIX sobre a literatura, tinham por critério o dever moralizante da produção. De acordo com os estudiosos, o romance deveria ser

> um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo fazendo-lhe (*sic*) chegar ao conhecimento de algumas verdades metafísicas, que, aliás, escapariam à sua compreensão [...] o romance é a moral em ação. (SOUZA E SILVA, 1955, p. 17).

Portanto, desde o século XIX, nossos escritores parecem tomados por um senso de missão que os incumbe de demonstrar as possibilidades de progresso, mas, a partir do final dos anos vinte e durante a década de trinta, ao invés de fundar estas possibilidades nas potencialidades, nas originalidades de um país novo, os literatos começam a analisar as mazelas de nossa sociedade com o intuito de superá-las. Em ambos os casos o discurso integrativo, porém já não mais a positivação da natureza, a idealização do povo e a exportação cultural.

Assim, não é simplesmente o caráter empenhado de uma obra que a faz mais ou menos literária. O empenho, característica comum a toda a produção brasileira, não confirmará ou negará as qualidades estéticas de uma obra. Será o modo pelo qual formal e discursivamente seu autor expressa suas ideias, seus conceitos, suas reflexões que transformará seu discurso em mais ou menos literário. Novamente é Candido quem nos auxilia ao declarar: "Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (CANDIDO, 1980, p. 04).

Nestes termos, torna-se interessante a notável diferença estilística, desde o prefácio, entre *A bagaceira* e livros como *O Cabeleira* e *Os sertões*. A primeira e evidente distinção entre os romances está na linguagem que utilizam em seus intróitos. Enquanto a narrativa almeidiana lança mão da linguagem elíptica, Távora e Cunha preferem o discurso explicativo, cuja constituição foge ao trabalho literário e demonstra, sem delongas, a necessidade de se colocar as produções como expressões máximas de um "assunto geral" (CUNHA, 2002, p. 09), ou seja, no caso de Euclides da Cunha, "os traços atuais mais

expressivos das sub-raças sertanejas" (CUNHA, 2002, p. 09) e, em relação a Franklin Távora, a história da província de Pernambuco (TÁVORA, 2003, p. 18).

Já o título da introdução de *A bagaceira*, comparada com as palavras iniciais de *Os sertões* e de *O Cabeleira*, mostra as diferentes modulações das narrativas. Ao denominar seu texto de "Antes que me falem...", José Américo de Almeida assume a defesa de que sua obra, antes de ser uma produção não-literária, é um produto estético. Assim, fala, dentre outros assuntos, do entrelaçamento entre realidade e literatura, da figuração naturalista, da linguagem literária brasileira, do regionalismo e da presença da natureza nos discursos poéticos. Em seu prefácio, Almeida assevera: "[...] ver bem, não é ver tudo [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 118), afirma que faria um discurso com "[...] aparência de mentira [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 118), ou seja, que construiria um discurso literário. Por outro lado, Távora e Cunha esmeram-se em dizer que os discursos que apresentarão terão dados históricos comprováveis, ambos dedicam-se a citar suas fontes e a declarar o objetivo elucidativo que possuem em relação aos acontecimentos ocorridos de fato na realidade. Euclides da Cunha pretende "esboçar [...] os traços atuais mais expressivos das sub-raças" (CUNHA, 2002, p. 09), Távora pretende constituir um "ensaio do romance histórico" (TÁVORA, 2003, p. 22) que resgate a história da gente pernambucana, a verdadeira história de Cabeleira, o bandido que, comprovadamente, andara pelas terras de Pernambuco.

Távora, diferentemente de Cunha, entende que fará literatura e, neste aspecto, aproxima-se de Almeida. Contudo, de maneira oposta ao autor de *A bagaceira*, permanece preocupado em documentar os fatos arrolados. O confesso pacto de veracidade realizado por Cunha e por Távora encaminha-os, diferentemente a Almeida, a assinarem seus prefácios com seus próprios nomes. Ambos apresentam-se, durante o intróito, como testemunhas oculares dos fatos que narrarão e, portanto, assinam seus primeiros ditos com os nomes que assumem na realidade. Já José Américo de Almeida, não se preocupando em comprovar a existência de suas personagens e dos fatos presentes em *A bagaceira*, assina o preâmbulo como "o romancista" (ALMEIDA, 1978, p. 118), mais uma vez comprovando que, desigualmente a seus antecessores, possuía como objetivo principal a construção de uma obra literária, esteticamente preocupada, e não a defesa de uma tese exterior à produção.

Também as palavras finais de cada um dos prefácios em pauta reafirmam nossos ditos. Ao passo que Almeida possui por últimas expressões a frase "valem as reticências e as intenções" (ALMEIDA, 1978, p. 118), Távora e Cunha finalizam seus ditos clamando pela compreensão dos leitores, quiçá pela colaboração dos mesmos, em prol da reconstituição da história de Pernambuco, da história de Canudos, da gênese sertaneja, da

compreensão de que o Nordeste possuía peculiaridades que os obrigavam a desenvolverem narrações particulares. Em um a declarada intenção literária, nos outros a procura da "significação integral" (CUNHA, 2002, p. 09) dos fatos.

Todavia, não é somente nos prólogos que a voz autoral de *A bagaceira* abrolha diferenciada dos romances construídos com intenções extra-literárias. Em romances como *O Cabeleira* e *Os sertões*, encontramos narradores ativamente preocupados em organizar o fluxo das informações, em manter a ordenação do texto e reforçar a qualidade de "verdade" do mesmo. A presença de um narrador, enquadrado nos parâmetros mencionados, gera obras em que, diversamente de *A bagaceira*, o comparecimento de diálogos ou de discursos indiretos livres é bem menor ou, no caso de Euclides da Cunha, quase inexistente, revelando-se um sujeito discursivo que ultrapassa o papel de simples "ordenador", atribuindo a si a função de revelar o "verdadeiro" sentido de suas palavras.

Os trechos abaixo são exemplares. Embora todos dissertem sobre as dificuldades encontradas nos espaços em que suas narrativas se ambientam, apenas Euclides da Cunha e Franklin Távora carregam a voz autoral de um tom conclusivo, cujo escopo é bloquear o questionamento do leitor. Dissertando como em um texto não literário, os dois localizam temporalmente os dados, organizam argumentos, direcionam a quem lê para o apoio de seus preceitos. Em Cunha o procedimento é visível. Os parágrafos extensos, a utilização de termos técnicos e a confessa indicação de que está a explicar um assunto compõem o arcabouço de um romance de tese. Já em *O Cabeleira*, apesar de menos evidente, a preocupação em localizar o leitor no tempo e no espaço "reais" permite que cheguemos à conclusão semelhante. No trecho citado, a participação do governador no julgamento do bandido dá vazão a longos comentários do narrador sobre a situação da região na época retratada, situação esta que, como denota a presença da expressão "como vimos", já houvera sido explicada pelo mesmo:

> Como quer que seja, estas rápidas considerações explicam as disparidades de vistas que reinam entre os nossos antropólogos. Forrando-se, em geral, à tarefa penosa de subordinar as suas pesquisas a condições tão complexas, têm atendido sobremaneira ao preponderar das capacidades étnicas. Ora, a despeito da grave influência destas, e não a negamos, elas foram entre nós levadas ao exagero, determinando a irrupção de uma meia-ciência difundida num extravagar de fantasias, sobre ousadas, estéreis. Há como que um excesso de subjetivismo no animo dos que entre nós, nos últimos tempos, cogitam de coisas tão sérias com uma volubilidade algo escandalosa, atentas as proporções do assunto. Começam excluindo em grande parte os materiais objetivos oferecidos pelas circunstâncias mesológica e histórica. Jogam, depois, e entrelaçam, e fundem as três raças consoante os caprichos que os impelem no momento. E fazem repontar desta metaquímica sonhadora alguns precipitados fictícios. (CUNHA, 2002, p. 50).

> Em 1776 tinham seguido do Recife para aquela colônia cerca de 1100 pernambucanos.
> À guerra seguiu-se a peste, e à peste a fome, como vimos.
> Quando se achava assim a braços com este tríplice flagelo, teve ciência de que diferentes ambulâncias que, em parte às custas do régio erário, e em parte às custas dos negociantes mais ricos da vila, haviam sido expedidas por ordem sua para os pontos onde o mal se manifestava com maior intensidade, tinham caído nas mãos de salteadores. (TÁVORA, 2003, p. 107).

O narrador de Américo de Almeida, ainda quando relata sobre as dificuldades da vida no brejo, não traz elementos supostamente incontestáveis, não conduz a narrativa de modo professoral. Mesmo em trechos como o infracitado, nos quais aparentemente o narrador defende a necessidade de mudanças no modo de vida brejeiro, as palavras não ganham consistência inabalável porque traduzem argumentos e/ou perspectivas de personagens, no caso específico, de Lúcio, voz desautorizada durante todo o enredo, como vimos em capítulo anterior:

> Ele calculava como essa vitalidade poderia ser produtiva. E via a índole de progresso do latifúndio coartada pelos vícios de seu aproveitamento.
> Quanta energia mal-empregada na desorientação dos processos agrícolas!
> A falta de método acarretava uma precariedade responsável pelos apertos da população misérrima. A gleba inesgotável era aviltada por esta prostração econômica. A mediania do senhor rural e a ralé faminta. (ALMEIDA, 1978, p. 178).

Trata-se de um procedimento que seria levado a seu limite em *Vidas secas*. Na obra de Graciliano Ramos, a quase inexistência do discurso direto não supõe a supremacia do narrador, pois ora o discurso indireto traduz ações facilmente visíveis das personagens, ora o interior das últimas:

> Olhou as cédulas arrumadas na palma, os niqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços. Nem lhe restava o direito de protestar. Baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. Para onde? Hem? Tinha para onde levar a mulher e os meninos? Tinha nada! (RAMOS, 1999, p. 95).

Outro dado intrigante sobre *O Cabeleira*, diz respeito a seus comentários acerca da vida miserável dos sertanejos. Muito preocupado com a avaliação e com o entendimento de seu leitor sobre os fatos narrados, mas, ao mesmo tempo, objetivando escrever um romance histórico, Távora insiste em desculpar-se com o leitor por abordar assuntos cruéis da realidade. Desculpando-se pelos fatos narrados, o narrador de *O Cabeleira*

indica, concomitantemente, como sua escrita ainda permanece preocupada com o gosto de leitura de uma elite (a mesma elite que impedia que a escrita de Alencar apresentasse os aspectos cruéis da vida cotidiana, na sociedade brasileira) e como sua intenção primeira era a instrutiva, era a de apresentar aos leitores um mundo desconhecido a eles. Se Almeida vê na literatura a melhor forma de denúncia, mas não perde de vista seu caráter estético, conforme anunciado em "Antes que me falem", Távora sugere enveredar por uma concepção literária mal resolvida na prática. De um lado, ele objetiva retratar o Nordeste e, para tanto, busca fontes históricas e geográficas, de outro, ele não ultrapassa o conceito de literatura como arte do belo.

Em *Cartas a Cincinato*, Távora comentará seu conceito de literatura. Citando Lévêque, o autor lembra que a arte não se faz pela imitação da natureza, porém se faz pela "interpretação da bela alma ou da bela força, por meio de formas ideais" (LÉVÊQUE, 1862, II, p. 08). Eduardo Vieira Martins, analisando as confluências entre o pensamento do francês e do brasileiro, afirma como ponto de união entre os autores a busca da beleza ideal. De acordo com o crítico, Távora e Lévêque acreditam que somente prezando pelo belo em contraposição ao grotesco, a literatura poderia interessar ao leitor:

> Além dessa concepção da arte como interpretação, o que torna o livro de Lévêque importante para compreensão do pensamento de Franklin Távora é sua discussão sobre o romance. Segundo Lévêque, apesar de ser escrito em prosa e de se distinguir dos demais gêneros poéticos, o romance também deveria visar ao ideal, caso contrário não poderia interessar o leitor. (MARTINS, 2008, p. 03).

Távora não consegue conciliar seu conceito de literatura, ligado ao belo, com seu objetivo de documentar a região Nordeste e sua miserabilidade. No trecho abaixo, o narrador de *O Cabeleira*, ao afiançar a veracidade do fato narrado, clarifica seu "grande constrangimento" por ver subvertida a noção de belo[142] que julgava essencial à literatura:

> Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se leem. Aperta-se-me o coração sempre que me vejo obrigado a relatá-las. ... Mas desgraçadamente estas cenas não são geradas pela minha fantasia. São fatos acontecidos há pouco mais de um século. ... Não estou imaginando, estou, sim, recordando. (TÁVORA, 2003, p. 90).

[142] Em outro instante deste trabalho aludimos ao fato de Távora conceituar a arte literária como produção do belo. Naquele momento, verificamos a implicação deste dado à linguagem do autor, especialmente em *O Cabeleira.*

A presença de um conceito de literatura próximo ao romântico parece ter moldado também *Luzia-Homem*, afastando a obra de *A bagaceira*. Em Domingos Olímpio, a incongruência em coadunar o modo elevado da figuração romântica com a representação rebaixada do Naturalismo possui como consequência uma narração na qual as agruras da seca findam reduzidas à naturalização, acabam julgadas como problema ligado especificamente às condições climáticas da região. As imagens rebuscadas, as grandiosas prosopopéias e outros lugares comuns, presentes na citação abaixo, demonstram a predileção romântica e marcam o afastamento da dramaticidade social da vida no sertão. De acordo com Afrânio Coutinho (1975a), os escritores regionalistas do Naturalismo embrenharam-se por um caminho marcado pela contradição, itinerário cuja superação somente se daria na década de trinta. Aos moldes naturalistas, os escritores do século XIX, segundo o crítico, tentavam representar o patológico e, portanto, o feio; aos moldes românticos, estes mesmos escritores necessitavam exaltar o homem sertanejo, símbolo do caráter nacional. Sem conseguirem conciliar objetivos tão díspares, as obras do período seriam marcadas pela pouca qualidade estética e pelo afastamento de uma das principais características do Realismo europeu, também presente em *A bagaceira*, a saber, a crítica aos alicerces da sociedade dominante:

> Não se encastelavam no horizonte, os colossais flocos a estufarem como iriada espuma; nem, pela madrugada, cirros, penachos inflamados, ou, em pleno dia, nuvens pardacentas, esmagadas em torrões. À noite, constelações de rutilante esplendor tauxiavam o firmamento, e a lua percorria, melancólica, a silenciosa senda.
> Como que se percebia no abismo do espaço infindo, a eterna gestação do cosmos, operoso e fecundo, em flagrante criação de mundos novos. E, na gloriosa harmonia dos astros, na expansão soberba da vida universal, a terra cearense era a nota de contraste, um lamento de desespero, de esgotamento das derradeiras energias, porque o sol sedento lhe sorvera, em haustos de fogo, toda a seiva. (OLIMPIO, 1978, p.29).

Também em *Luzia-Homem*, o olhar do narrador é o único e grande demarcador de espaços, o grande avaliador. O panoptismo do narrador funciona como um saber judicativo que, de um lado, encaminha à depreciação do antagonista e de outro à penúria em relação às injustiças sofridas pela protagonista. Ao passo que as personagens de *A bagaceira* possuem pontos positivos e negativos levantados concomitantemente pelas demais figuras fictícias e pelo próprio narrador, Luzia e Capriúna, a exemplo da condição de vida a que estão submetidos, são julgados apenas pela perspectiva externa, baseada em uma concepção fatalista, cuja linha mestra é a ligação entre o clima seco e a pobreza:

> É essa a história da peregrinação mundana das desgraçadas, que se desterram no seio amigo da família, quebrando o suporte dos afetos puros, e vagando sem rumo, na ebriedade de gozos efêmeros, à mercê da fatalidade intangível e cega. (OLIMPIO, 1978, p. 61).

Inversamente a *A bagaceira*, os romances preocupados em defender ideias pré-concebidas, dominados pelo pacto de veracidade constituem-se como narrações nas quais a autoridade do narrador se erige a partir de um conjunto de regras implementadas ao longo das narrativas. Para produzir a impressão inabalável de verdade, os narradores desta estirpe trazem à baila testemunhas, documentos, teses científicas, conceitos, teorias, testamentos, enfim, toda uma gama de artifícios, de citações capazes de reforçar os pontos de vistas defendidos ao longo dos romances, sem torná-los necessariamente aspectos estéticos, internos da obra. Talvez possamos salientar que se em Alencar as referências documentais impõem ao romance do autor a capacidade de erigir biografias imaculadas, um passado glorioso e incontestável ao Brasil, nos romances produzidos a partir do Naturalismo, as citações, teorias, conceitos parecem querer provar ao leitor a existência de um Brasil marcado pelas mazelas.

Nestas produções, ao invés da composição cinematográfica de *A bagaceira*, já revelada em capítulo anterior, há uma estrutura silogística, a qual, exposta no todo das composições, se repete a cada capítulo e a cada parágrafo do enredo. Em *Os sertões*, os capítulos “O homem” e “A terra” surgem como justificativa para “A luta”. A composição natural da região e a formação étnica da população dão origem ao conflito armado. Em *O Cabeleira*, a origem étnica de Cabeleira e a influência do meio são as grandes responsáveis pelo destino do jagunço que dá nome ao romance. Em todos os casos, o narrador examina, investiga, argumenta e justifica os fatos arrolados:

> À pobreza, que é na realidade uma desgraça, deve a sociedade atribuir o maior número dos crimes [...]. (TÁVORA, 2003, p. 170).

> Este desfiar de conjeturas tem o valor de indicar quantos fatores remotos podem incidir numa questão que duplamente nos interessa pelo seu traço superior na ciência, e pelo seu significado mais íntimo no envolver o destino de extenso trato do nosso país. Remove, por isto, a segundo plano o influxo até hoje inutilmente agitado dos alísios, e é de alguma sorte fortalecido pela intuição do próprio sertanejo para quem a persistência do nordeste — o vento da seca, como o batiza expressivamente — equivale à permanência de uma situação irremediável e crudelíssima. (CUNHA, 2002, p. 34).

Domingos Olímpio para aclarar a origem de sua personagem recorre a um artifício comum a muitos romances da época. Na tentativa de embutir confiabilidade a sua

fala, o narrador faz referência ao registro documental da existência de Luzia, faz questão de afirmar que o registro fora feito por um pesquisador estrangeiro[143] e, deste modo, parece requerer que sua narrativa não seja tomada como fruto da imaginação, mas represente o retrato real da miséria do povo cearense:

> O francês Paul - misantropo devoto e excelente fabricante de sinetes que, na despreocupada viagem de aventura pelo mundo, encalhara em Sobral, costumava vaguear pelos ranchos de retirantes, colhendo, com apurada e firme observação, documentos da vida do povo, nos seus aspectos mais exóticos, ou rabiscando notas curiosas, ilustradas com esboços de tipos originais, cenas e paisagens - trabalho paciente e douto, perdido no seu espólio de alfarrábios, de coleções de botânica e geologia, quando morreu, inanido pelos jejuns, como um santo.
> Um dia, visitando as obras da cadeia, escreveu ele, com assombro, no seu caderno de notas:
> "Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça."
> Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. (OLÍMPIO, 1978, p. 13).

Livros como *Luzia-Homem*, a exemplo do livro de Almeida, remontam a certo pessimismo em relação ao futuro do país. No entanto, distintamente do ocorrido em A *bagaceira*, para os antecessores do autor paraibano, o Nordeste estava condenado pelo clima seco, pela descendência étnica e pelo atraso em relação às conquistas da moderna Europa e, portanto, cabia aos escritores analisar a situação, distribuir posições e valorar os méritos. Distanciando-se de seu objeto, estes narradores descrevem os espaços e os homens como elementos exóticos. Em *Luzia-Homem*, por exemplo, o narrador letrado confessa textualmente o fato:

> Cercava o edifício em construção, um *exótico* arraial de latadas, de choupanas, de ranchos improvisados, onde trabalhavam carpinteiros falqueando longas vigas de pau-d'arco, frechais de frei-jorge e gonçalo-alves, ou serrando e aplainando cheirosas tábuas de cedro.
> Marcando a subida do morro, se alinhavam em rua tortuosa, pequenas barracas feitas de costaneiras, cascas e sarrafos, as quais serviam de abrigo às costureiras, fazendo, dos sacos de víveres, roupa para os esmolambados, envoltos em nojentos trapos que lhes mal disfarçavam o pudor e a horrenda magreza esquálida. (OLÍMPIO, 1978, p. 12).

[143] Atentemos para o fato de que não se trataria de qualquer pesquisador, mas de um estudioso francês. A menção de Domingos Olímpio à nacionalidade do pesquisador parece fazer parte de seu objetivo de conferir confiabilidade ao texto literário, haja vista a importância dada na época a estudos estrangeiros sobre a nação brasileira.

Távora, Olímpio, Euclides da Cunha e Alencar nos fornecem o contraponto a *A bagaceira*. Ao tentarem trazer a lume um temário nacional desconhecido, os escritores revelam o jagunço, o sertanejo e o matuto como representantes de nossa nação, entretanto, o fazem ora a recair na idealização dos mesmos ora a, incongruentemente, versar sobre como eles são obstáculos ao progresso nacional. Enquanto os sertanejos e os brejeiros de Almeida, os brejeiros de José Lins do Rego e os sertanejos de Graciliano Ramos sucumbem à estrutura social da região, os sertanejos de Alencar sobrepõem-se a tudo e a todos através de sua índole imaculada, de sua força e caráter descomunais e irrepreensíveis. Enquanto os narradores de *A bagaceira*, de *Fogo morto*, de *Vidas secas* não apresentam avaliações preconceituosas capazes de afirmar os sertanejos e brejeiros como entrave ao progresso, o narrador de Távora e de Cunha possuem posicionamento contrário. Távora os define como homens que "à sombra da ignorância, da impunidade e das florestas haviam crescido sem freio e lhe tinham apagado os lampejos da consciência racional que todo homem traz do berço" (TÁVORA, 2003, p.32). Euclides da Cunha, por sua vez, declara: "Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude" e, mesmo que admita que os referidos homens possam, em determinados instantes ostentar "compleição robusta", acaba por concluir: "[...] terminada a refrega, restituída ao rebanho a rés dominada, ei-lo[s], de novo caído[s] sobre o lombilho retovado, outra vez desgracioso[s] e inerte[s], oscilando à feição da andadura lenta' com a aparência triste de inválido[s] esmorecido[s]". (CUNHA, 2002, p. 78).

Soberanos na narrativa, os narradores de romances baseados superlativamente no didatismo, opostamente a Américo de Almeida, podiam mesmo interromper a narração para descrever uma personagem e/ ou uma situação não especificamente ligada(s) ao cerne do enredo, tendo em vista apenas o objetivo de elucidar determinado posicionamento perante a realidade. O desenvolvimento de narrações com esta modulação se expande ou não de acordo com os valores que o escritor acredita serem intrínsecos aos fatos e/ou às personagens. Os narradores de romances da estirpe mencionada acima não interrompem o enredo somente para apresentar personagens, desenrolar a trama ou descrever o espaço, algo comum nas narrativas de terceira pessoa. São interrupções claramente fortalecidas pela intenção do ensinar, moralizar, no sentido estrito das palavras.

Na produção *O Cabeleira*, em determinado momento do enredo, o narrador comenta a cena, evidenciando o objetivo de seu livro e deixando transparecer a figura autoral. Ao afiançar-se como testemunha ocular dos fatos, ao usar a primeira pessoa para se referir a

seu papel de escritor e ao avaliar os episódios, o autor coloca-se em situação privilegiada em relação ao leitor. A autoridade do narrador, em um romance de tese, baliza-se em sua colocação como produção não imaginativa, fator oposto à produção de Almeida que, já em seu prefácio, afiança sua condição de "mentira" (ALMEIDA, 1978, p. 118).

> Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta,graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se leem [...] são fatos acontecidos há pouco mais de um século [...] Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar. (TÁVORA, 2003, p. 90).

Destarte, vê-se o local de onde falam os narradores de homens como Távora, Cunha e, até mesmo, Monteiro Lobato. Seus livros se moldam por narradores marcados pelo que consideram a voz da "verdade". O discurso detalhado, embasado em explicações científicas, mostra a preocupação de típicos intelectuais do século XIX. Os intelectuais como Euclides e Lobato ainda não descobriram que o povo não necessita deles para saber da opressão que sofrem do sistema, e "os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da 'consciência' e do discurso também faz parte desse sistema" (FOUCAULT, 2004, p. 71) repressivo. Certamente, não podemos afirmar que Almeida esteja totalmente desvencilhado do conceito de intelectualidade do século XIX. O intelectual modernista e o autor de *A bagaceira* continuam a acreditar em seu papel missionário. Contudo, já percebe o quanto, muitas vezes, o próprio discurso da intelectualidade cala, sem se dar conta, a voz e o saber dos humilhados. É por isso que em seu primeiro passo de consciência, o intelectual ainda não abandona o objetivo denunciativo de sua obra, embora já demonstre transformações no caráter estético-ideológico da produção.

Ao discorrer sobre a figura do narrador, Walter Benjamin (1985) considera como melhores produções aquelas que se aproximam da narrativa oral e, por meio dela, encerram em si uma dimensão prática de um conselho, de um ensinamento moral ou modo de vida. De certa maneira, podemos dizer que *A bagaceira* guarda relações com a cultura popular e com um tom de ensinamento que pareceria aproximá-lo do narrador benjaminiano. No entanto, uma análise mais detida comprovará que o narrador de José Américo de Almeida não é o narrador tradicional de Benjamim. A própria preocupação social que impõe a seu texto parece ser fator distanciador de uma narração de cunho tradicionalmente oral. Apenas Guimarães Rosa, anos mais tarde, sugere ter alcançado um narrador nos moldes de Benjamim, através de Riobaldo. O sertanejo Riobaldo, narrador e personagem central de *Grande sertão veredas*, está inscrito no grupo de personagens que possuem algo a dizer, personagens que

dizendo podem agir no mundo com o objetivo de transformá-lo e transformarem-se. A personagem de Rosa, neste sentido, partilha com Valentim de *A bagaceira*, a faculdade de saber narrar, partilha com Raulino a capacidade de narrar em "linguagem ardente, fantasiosa, de vigoroso colorido" (OLÍMPIO, 1978, p. 119), mas somente Riobaldo permaneceu, do começo ao fim do enredo, como detentor da arte de explorar as ideias e as palavras. Valentim conta suas histórias em poucas ocasiões da narrativa, Raulino Uchoa apenas possui sua capacidade descrita pelo narrador. Quem realmente domina a narrativa na qual está inserido é Riobaldo, a personagem rosiana.

Vale ressaltar que como o ocorrido em *O Cabeleira*, em *Luzia-Homem* e em *Os sertões*, em José de Alencar, em maior monta, em *O tronco do ipê*, o narrador tenta forjar para si uma imagem de ser analítico e isento. Ele desconfia da alcunha de feiticeiro de pai Benedito, observa com desconfiança as crenças populares e se esforça em comprovar sua imparcialidade sobre os fatos, fazendo-o através do destaque de sua posição de recém conhecedor dos acontecimentos e, principalmente, por um processo de declaração contínuo de seus "métodos". Assim, destaca sobre Mário: "Não hei de encobrir os defeitos desse caráter, como não pretendo exaltar suas qualidades." (ALENCAR, 1985, p. 96). Sua clara intenção parece ser captar a confiança do leitor, predispondo-o a crer em suas opiniões ao longo da narrativa. Opiniões estas que serão comuns também ao narrador de *Til* e distintas do romance de Almeida.

Em ambas narrativas alencarianas, os narradores marcam distancia em relação aos escravos o que possibilita que os julgue como seres intelectualmente inferiores. Mais ou menos diretamente, as conclusões a que chegam os narradores é a de que os negros são "almas rudes, não se compreendem a si mesmas" (ALENCAR, 1985, p. 24) e, por isso, precisam "falar para ouvirem o que pensam" (ALENCAR, 1985, p. 24). A tal ponto os negros são primitivos diante dos olhos dos narradores alencarianos que seus sentimentos são incompreensíveis a todos. Por estas vias, pai Bendito não sabe o motivo que o leva a venerar Mário (ALENCAR, 1985, p. 41). Ignorantes de si mesmos, os negros, sob as lentes dos narradores de José de Alencar, seriam também marcados pela insensibilidade em relação à beleza natural do Brasil. A comparação elaborada pelo narrador de *O tronco do ipê* para traçar esta incompetência demonstra o quanto preconceituosa é sua posição. Friccionando crianças brancas e escravos, ele afirma a insensibilidade em ambos, porém os vocábulos "ainda mais" direcionam aos negros a maior brutalidade e reservam a eles a eternidade da indiferença frente à beleza natural: "As crianças, e ainda mais os escravos, conservaram-se completamente

indiferentes à beleza desse quadro, que a natureza tropical coloria ao mesmo tempo de luz e harmonia" (ALENCAR, 1985, p. 30).

As narrativas de Machado e de Almeida, em mais este quesito, fogem às de Alencar. Os narradores de Machado de Assis e José Américo de Almeida não acreditam na sociedade e, portanto, não poderiam jamais reproduzir seus discursos. Apresentando um descontentamento para como os ideais apregoados, chegam à discussão do "fundamento secreto dos valores, da verdade, inclusive, que sem a vontade e o poder social de impô-los, não seriam nada"[144] (SCHWARZ, 2001, p. 177). Não parece ser por outro motivo que, no caso de Machado de Assis, a maior feracidade sobre a questão escrava esteja em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, livro narrado por um morto. A perspectiva cética de Machado está instrinsecamente ligada à autoria. A escolha de um autor morto possibilita a Machado discursar de um lugar alternativo. Como se a verdade, a exemplo do que diria Santo Agostinho, só fosse possível fora da vida, a opção por uma autoria defunta permite a expressão livre sobre a miserabilidade humana e, consequentemente, revela a olhos nus o estrume e a terra que formam a elite social brasileira (ASSIS, 1997b, p. 23), a mesma revelação que, com menos ousadia, faz o narrador de *A bagaceira*, cujo posicionamento em favor dos oprimidos é inegável.

Portanto, momentos em que o discurso do narrador seja sustentado pela defesa de preconceitos tão correntes na sociedade do século XIX são, como expusemos, corriqueiros em Alencar, enquanto a descrença, o ceticismo, a ironia das obras de Machado de Assis e Almeida não lhes permite que discursem de acordo com a hipocrisia social, com o determinismo ou com o evolucionismo. Apesar de nunca ter se apresentado como negro, Machado de Assis, ao escrever contra a elite dominante, defendeu os afro-descendentes. Obviamente, tendo por escopo o retrato da sociedade de seu tempo, nas salas das casas de senhores do Rio de Janeiro não poderia expor a cultura negra, não poderia fazer protagonista o negro, porque assim, exilado, discriminado estava na prática o escravo. Parece óbvio que, mesmo sem ter gritado aos quatro ventos sua cor, Machado tenha construído uma literatura que "romp[ia] [com] o discurso da cultura oficial, e se manifesta[va] como um elemento de resistência à [...] marginalização social" (MOURA, 1980, p. 09). Enfim, se fosse de outro modo, não poderia Brás expressar sobre a negra borboleta: "creio que para ela era melhor ter nascido azul" (ASSIS, 1997b, p. 62). Por seu lado, José Américo de Almeida, conforme faz crer suas ações políticas, não parece ter sido isento em relação à humilhação dos mais pobres.

---

[144] As palavras citadas, no original, dissertavam apenas sobre o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Tanto quanto Machado ele representou a sociedade em que viveu, discordou de seus feitos e lutou contra eles:

> Sou aquele que, um dia, era Ministro da Viação e foi designado, na ausência temporária do titular da pasta da fazenda, para substituí-lo. Nesse momento, o Nordeste sofria e eu não encontrava meios para atenuar seus sofrimentos [...]. Mal entrei no ministério, mandei vasculhar os cofres. Só havia dez mil contos disponíveis e raspei-os. Todo o dinheiro que houvesse eu tiraria, fosse como fosse, para matar a fome dos brasileiros. Para mim tudo mais poderia acabar, na hora em que os brasileiros morriam de fome. Redigi o decreto-lei de abertura de crédito e corri ao Catete para que o chefe do governo assinasse. (ALMEIDA, 1965, p. 145).

Como vimos, o objetivo moralizante e didático de alguns textos literários aparece aliado a um caráter enciclopédico. Para além da necessidade de confirmar seus ditos por aspectos documentais, as narrativas de Távora, Cunha, Olímpio, Lobato e, mesmo, Alencar (embora não possamos afirmar o último como produtor de um romance de tese!), ao trazerem à baila informações históricas, geográficas e documentações diversas, apontam para a necessidade de informar o leitor dos mais diferentes assuntos. Seja interrompendo o fluxo da narração ou constituindo um texto denso como *Os sertões*, estes autores repousam suas obras sobre o que acreditam ser uma necessidade cultural nacional. Machado de Assis, em "Instinto de nacionalidade" evoca um dos motivos pelos quais o romance brasileiro incorporava discursos de outras áreas. Ao dissertar em relação à preferência do público pela prosa romanesca, Machado de Assis revela:

> Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de linguística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; raras são aqui as obras e escasso o mercado delas. O romance pode-se dizer que domina quase exclusivamente. Não há nisso motivo de admiração nem censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e está ainda não nutrida de sólidos estudos. (ASSIS, 1997a, p. 136).

A ausência de uma gama considerável de discursos especializados encaminhava os romancistas a terem por escopo a construção de uma narrativa capaz de suprir a carência cultural de um país no qual o sistema educacional era marcado pela extrema precariedade. Analisando a trajetória histórica de nossa educação, os estudiosos revelam o quanto o alcance da mesma era mínimo em todos os níveis e modalidades, de forma que reproduzíamos, quando muito e para poucos, parcos conhecimentos. No que concerne ao ensino superior, a situação era alarmante. Até 1808, realizado na Europa por uma mínima

elite, ele não ganha grande consistência a partir da chegada da família real, conforme descreve Nina Beatriz Ranieri: “Até o século XIX o Brasil praticamente não teve educação superior. E a partir de 1808, quando foram criados os primeiros cursos e academias e superiores, a teve sob controle estatal, na forma do modelo napoleônico, e essencialmente voltada à formação profissional” (RANIERI, 2000, p.. 44).

A frágil instrução educacional de nossos leitores era alicerce para que nossos literatos firmassem seus escritos em informações de outras áreas. Aos olhos de nossos escritores, a literatura se fazia veículo duplamente valoroso. De um lado, era capaz de carregar as informações e os ajuizamentos que julgavam necessários à formação cultural brasileira. De outro, sua linguagem menos científica e/ou filosófica facilitava a absorção dos dados pelo incipiente leitor nacional. O excerto abaixo, elaborado pelo cônego Fernandes Pinheiro, ainda no século XIX, nos revela o posicionamento da crítica e dos escritores naquela época e, ainda que já tenhamos realizado a citação, vale a pena relembrá-la:

> O romance é d'origem moderna [...] é um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metafísicas, que aliás escapariam à sua compreensão [...] o romance é a oral em ação. (SOUZA E SILVA, 1855, p. 17).

Herança da literatura europeia dos séculos XVII e XVIII, a tríade moralizar-instruir-divertir surge na literatura brasileira como forma de atingir um público pouco habituado com o texto escrito. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999), ao estudarem a questão, abordam o quanto era recente no Brasil, o processo editorial. Os primeiros impressos produzidos no país datavam de 1808 e apenas com o investimento de Monteiro Lobato, o mercado editorial brasileiro ganhará forças. Em texto que registra a apresentação, realizada no *II Seminário de Sociologia da Cultura e da Imagem*, em 2005, Enio Passiani discute o papel singular de Lobato na produção do público leitor do Brasil. Abordando o desempenho de Lobato como editor, Passani nos conta:

> Ciente dessa situação [a precariedade do mercado editorial brasileiro], Lobato escreve a Rangel em 1915: “Não há livros, Rangel, afora os franceses. Nós precisamos entupir este país com uma chuva de livros”. E ao adquirir a Revista do Brasil junto ao Estado de São Paulo, em 1918, Lobato inicia imediatamente a revolução industrial. O primeiro passo foi utilizar a própria revista como veículo de propaganda para os livros que editava, para, em seguida, começar a anunciar em outros periódicos. O segundo passo foi melhorar as condições de distribuição de livros. (PASSIANI, 2009b, p. 03).

Koshiyama continua:

> Para aumentar a rede de distribuidores, ele enviou cartas acerca de 1200 endereços de comerciantes propondo que aceitassem livros em consignação. Se os livros fossem vendidos,os comerciantes teriam 30% de comissão sobre o preço do produto vendido; se não, dentro de um prazo determinado, poderiam devolver a mercadoria, sendo o frete pago pelo editor. (KOSHIYAMA, 1982, p.72-73).

Embora não possamos dizer que, em 1928, ano da publicação de *A bagaceira*, a educação brasileira e o mercado editorial tivessem sanado todos os seus problemas, formando um público leitor de qualidade e número consistentes, é inegável que foi durante as décadas de vinte e trinta que as maiores empresas editorias do Brasil se estabeleceram e as primeiras mudanças de fôlego na educação foram iniciadas. O Manifesto dos pioneiros, a constituição de 1934 e a criação do Ministério da Educação e Cultura sustentaram a legitimidade, ainda que muito em teoria, da educação pública para uma maior parcela da população. Por outro lado, a crise econômica internacional impulsionara os preços dos livros importados, criando, pela primeira vez na história, possibilidades para que o livro brasileiro se tornasse suficientemente competitivo no mercado local (JOHNSON, 1995, p. 172-173).

Talvez a existência de um maior número de leitores e a possibilidade de um público com leitura mais eficiente[145] tenham colaborado para que, a partir da primeira fase do Modernismo, os romancistas abandonassem cada vez mais a coloração instrutiva/didática que marcava os escritos literários. Embora não se possa dizer que, após os modernistas, os literatos tenham desvencilhado a literatura de qualquer papel não estético (o que provavelmente seria inviável e impossível), a partir de 1916, os escritores ícones da Semana de Arte Moderna demonstram a contínua necessidade de formularem um discurso no qual a representação literária se sobreponha às interferências diretas do narrador no texto e ao aspecto enciclopédico.

Mário de Andrade, por exemplo, foi sempre fiel ao princípio de que a responsabilidade de um escritor em relação a seu público ia desde a "grafia das palavras quanto mais pelo que ele transmite por elas" (ANDRADE, 1944, p. 11), mas sempre esteve consciente de que não poderia fazer literatura como se estivesse a escrever um tratado. Desta

[145] Analisando a difusão literária no Brasil, Johnson (1995) afirma que, conquanto o decréscimo do analfabetismo pareça indicar o aumento de um público leitor em potencial, o acréscimo de leitores de uma literatura aferida como de "qualidade" não se dá na mesma proporção da alfabetização, pois parte significativa dos alfabetizados não consumirá a literatura positivamente avaliada pela crítica especializada, mantendo seu contado apenas com uma literatura comercial, de pouco ou nenhum valor artístico.

feita, *Macunaíma*, para falar de apenas uma de suas obras, fora composto após o estudo de Capistrano de Abreu, Teschaeur, Barbosa Rodrigues, Couto Magalhães, Koch-Grunberg e outras fontes de estudo acerca da literatura, do folclore, da oralidade e da sociedade brasileira, mas, como destaca Lafetá, Mário não se limitou às fontes, "distorceu, modificou e acrescentou algumas crendices populares" (LAFETÁ, 1990, p. 21) que transformaram sua rapsódia em uma criação artística.

Uma pequena análise do foco narrativo de *Macunaíma*, a partir de seu desfecho, confirma nossa afirmação:

> Tudo ele [o papagaio] contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. (ANDRADE, 2004, p. 162).

Para além da alternância entre a primeira e a terceira pessoa, o trecho acima revela a distância entre o posicionamento de narradores tradicionais e o narrador do livro de Andrade. Sem o tom de superioridade daqueles, o homem que narra a história de Macunaíma não zela, aos moldes das produções do século XIX, pela confiabilidade de seus ditos. Ao afiançar: "Por isso vim aqui", o narrador de Mário de Andrade nos revela um ponto importante. Neste instante, temos a impressão de que o narrador dirige-se diretamente a um público em relação ao qual se coloca em igual patamar, encerrando, mais à frente, seu relato com fórmulas da tradição popular oral: "Acabou-se a história e morreu a vitória. [...] Tem mais não" (ANDRADE, 2004, p.161).

Ao confessar ter ouvido todas as histórias de um papagaio e ao descrever-se de forma pouco requintada, o "homem" coloca em xeque o artificialismo, o pedantismo que tanto os modernistas criticaram na literatura antecessora, lembrando ao leitor algo que somente ficara claro no epílogo, quando se apresentara ao público, ou seja, seu papel de contador de histórias. Neste aspecto, *Macunaíma*, apesar de não alcançar a magnitude da narração de *Grande sertão veredas*, questiona a alienação do homem moderno, sua perda da capacidade de narrar que, de acordo com Walter Benjamin (1985), enfraquece a tradição oral.

Na verdade, a partir do Modernismo, com a tentativa cada vez maior de representar sem exotismo a cultura popular[146], a voz do outro, a oralidade ganhará consistência nos romances.

Nestes termos, as palavras modernistas coadunam-se com as críticas feitas por José Américo de Almeida, ao pedantismo, ao enciclopedismo e ao tecnicismo de nossa literatura. Analisando a escrita de Gilberto Freyre, o autor contrapõe-se (sem negar a importância dos dois autores), ao deliberado uso de terminologias técnicas por homens como Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha, à linguagem empolada, ao pedantismo de outros escritores, elogiando a capacidade freyreana de construir uma prosa artisticamente elaborada:

> Custa a crer como um filho da Universidade conseguiu libertar-se de todo academicismo, de toda retórica, de toda ênfase, para criar um meio de expressão todo seu, com aquele horror ao precioso, ao empolado, ao gordo e mole, sempre pobre de solidez e substância. Desdenha o brilho como a um inimigo da alma. Reconheço que esse tom representa, em grande parte, a influência disciplinadora da intimidade entretida com uma literatura, de linhas sóbrias e sólidas. Não deixou de surpreender-me sua maior continência em Interpretação do Brasil, por ter sido escrito em língua inglesa.
> [..]
> Vai a ponto de brincar com as frases, tirando desses caprichos os mais fascinantes efeitos. Achados de construção de um feitio delicioso para não cair na monotonia da forma. É essa sua originalidade de estilo, quanto mais inesperada, mais natural. O que se pode chamar de imaginação verbal, por sua variedade e sensação de surpresa. O melhor estilo é, com efeito, o que mais se aproxima da maneira de falar - está visto, corretamente - por sua impressão de vida. Terá desse jeito mais impulso comunicativo, alcançando pronta percepção, especialmente com o mínimo de terminologia técnica de que tanto abusaram Euclides da Cunha na prosa e Augusto dos Anjos na poesia [...]. (ALMEIDA, 1962, p. 576).

A despeito da existência de inúmeras declarações, feitas por José Américo de Almeida, com conteúdo similar à supracitada, a crítica insiste em perceber em *A bagaceira*, ora o narrador que fala em demasia (SANTIAGO, 1978), ora o narrador que recai no "vício da terminologia científica" (BUENO, 2006, p.88), afirmando, portanto, a figuração de um narrador idêntico àqueles presentes nos mais tradicionais romances de tese. Embora possamos concordar que vocábulos como "nomadismo" e "hidrópicos" apareçam na narrativa, bem como exista em um único exemplo, em toda *A bagaceira*, de uma fala dispensável do narrador, não nos parece que um olhar à completude da obra sirva de sustentação à

[146] Neste trabalho já fizemos referência ao fato de Mário de Andrade nem sempre ter superado seu papel de homem letrado, podendo, em obras como *O turista aprendiz*, manter um olhar exótico sobre o objeto ou compor o herói brasileiro, Macunaíma, do livro de mesmo título, com caráter pouco louvável.

asseveração da existência de um desenvolvimento narrativo comum aos romances do século XIX.

Em verdade, apenas no capítulo “Pai e filho”, o narrador realiza um único comentário desnecessário. Neste capítulo, ao reproduzir a discussão entre Lúcio e Dagoberto, o narrador traduz, por meio do uso de colchetes, na composição dos ditos do dono do Mazargão, uma ironia já evidente aos olhos do leitor. Não era necessário que o narrador nos dissesse que ao utilizar o pronome “senhor”, em substituição a “você”, o pai era irônico, acometido que estava do descontentamento em relação às atitudes do filho: “E o pai lançou-lhe em rosto, com o habitual agastamento:/- Não precisava vir dar-me parte!... Eu já sabia que o senhor [era uma forma agressiva de tratamento] andava metido com o assassino!...” (ALMEIDA, 1978, p. 206).

No tangente aos vocábulos oriundos da “terminologia científica” (BUENO, 2006, p.88), surgem no discurso da crítica sem a imprescindível análise da aparição dos mesmos no interior da narrativa. Geralmente calcados na primeira parte de *A bagaceira*, os críticos simplesmente localizam as palavras no texto, sem ler a estrutura do capítulo inicial do enredo. Se assim o fizessem, os críticos perceberiam que expressões como: “esqueletos redivivos”, “fantasmas estropiados”, “nomadismo”, “hidrópicos”, “decrépitas”, “espasmódicos”, dentre outras, não fazem parte de um quadro descritivo emoldurado pela voz do narrador, pela tradução de seus pensamentos e/ou opiniões. De fato, como revela o parágrafo que segue o final da descrição, o quadro se compunha pelos olhos de Lúcio que “almoçava com o sentido nos retirantes” (ALMEIDA, 1978, p. 120) e, por mais que possamos dizer que o narrador poderia, a maneira do bacharel, compreender aquele grupo de personagens como parte de uma massa social massacrada, esta não é, efetivamente, a situação colocada no texto. Não sendo também a circunstância de muitas outras referências às condições de sofrimento dos moradores locais, inclusive do capítulo “Gente do mato” e “Sombras redivivas”, instantes nos quais, ao passear dentre os casebres Lúcio desenvolve conjecturas em torno da realidade que, somente em uma leitura menos atenta, assemelham-se à voz do narrador:

> Lúcio não se dissociava do problema humano do Mazargão[...]
> Quanta energia mal-empregada na desorientação dos progressos agrícolas!
> A falta de método acarretava uma precariedade responsável pelos apertos da população misérrima. [...]
> Tinha a intuição dos reformadores [...]. (ALMEIDA, 1978, p. 178).
> Lúcio passeava ao lado da esposa pelas novas alamedas.
> [...]
> Quando o Mazargão começou a ser feliz, passou a ser triste.
> Lúcio notava que havia gerado a felicidade, mas suprimira a alegria.

> Observava a nova psicologia da ralé redimida. Impaciências vagas. A inspiração dos brios humanos convertia-se na indisciplina do trabalho. (ALMEIDA, 1978, p. 228).

Em se considerando que Lúcio é personagem desalinhada a tudo e a todos, durante a completude do enredo, as palavras que da personagem emanam não devem ser observadas pelo leitor como balizas de um discurso confiável, a modelo do querido para si pelos narradores de romances de tese. Bacharel, Lúcio vê aquela região com olhos de "doutor", por isso descreve com palavras científicas o grupo de sertanejos, as ações dos brejeiros, por isso os denomina "ralé", por isso tenta explicar a rivalidade entre ambos pela "fisiografia paraibana" (ALMEIDA, 1978, p. 120), por isso reprova o atraso tecnológico da região. Em todos os casos reflete o discurso comum aos romances tradicionais, especialmente aqueles que versaram sobre o Nordeste. Todavia, enquanto em *Luzia Homem*, em *O Cabeleira*, em *Os sertões* dentre outras produções, as opiniões acima são fortalecidas ao emanarem da voz do narrador, as mesmas expressões saídas da voz de Lúcio perdem toda a credibilidade, pois além de figura problemática, de pequeno crédito, quase sempre sem atitude, Lúcio, ao final do enredo, falhará em seu projeto de reconstrução do engenho do pai.

Por este prisma, apenas aparentemente, o foco narrativo de *A bagaceira* é dos mais tradicionais, mantendo a onisciência da terceira pessoa. A composição cinematográfica da obra e a desautorização de discursos como o desvelado acima, implicam na fragilização do vínculo com a autoridade onisciente e julgadora, revelando-se a possibilidade de vermos retratadas no enredo as várias vozes sociais. Ainda que não alcance o nível de elaboração capaz de experimentar o estado caótico, fragmentário, resultante da perscrutação do inconsciente, a representação realista de *A bagaceira* e dos romances nordestinos que a sucedem não demonstra uma unidade mecânica entre o homem e seu mundo, uma unidade facilmente explicável pela lógica dos "civilizados". Nas representações críticas a partir de *A bagaceira* ficam demonstrados os desconcertos particulares, as perturbações psicológicas de indivíduos convertidos a membros de uma classe. Não há contentamento em se verificar a realidade superficial, reconstitui-se o processo de formação das atitudes humanas em um papel sócio-histórico determinado, através dos conflitos psicológicos, de consciência dos heróis.

Bernard Herman Hess localiza o ápice da representação mencionada acima em Graciliano Ramos e, ao dissertar sobre o modo pelo qual o alagoense trabalha literariamente a realidade, fornece-nos um retrato claro do processo realizado por Américo de

Almeida em *A bagaceira*, inclusive no que concerne aos malogros reformistas de Lúcio e ao posicionamento do narrador:

> [...] trata-se de retratar homens histórica e socialmente situados. O escritor parte sempre da vida cotidiana, e procura nela os momentos essenciais que se ocultam sob a capa da aparência fenomênica. Ele fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento. Em suma, o procedimento realista adotado pelo romancista supera tanto a concepção positivista e cientificista do Naturalismo como o subjetivismo abstrato da estética idealista. [..]
> As formas objetivas do real são captadas esteticamente pelo romancista. Narra-se a vida e o estado de alma daquele indivíduo que foi alijado definitivamente do progresso material com a chegada do novo regime. O capitalismo, apesar de acelerar as forças produtivas, se revelou incapaz de solucionar as imensas desigualdades econômicas e sociais, contribuindo mesmo para aprofundá-las. (HESS, 2008, p. 05-06).

A representação crítica, histórico-social desenvolvida na década de trinta, nos moldes descritos na citação, coloca o narrador em terceira pessoa distante da superioridade ditada a ele no século XIX. As personagens populares ganham força, como outrora descrevemos, ao estudar *A bagaceira* comparativamente às obras *Vidas secas* e *Fogo morto*. Em todos estes romances, a cultura popular e seus representantes são pintados sem a voz de reprovação do narrador ou ainda, sem a implicação de um conceito de sobreposição cultural oposta, aos moldes do apregoado no *Manifesto pau-brasil*.

Já Mário de Andrade, descontado certo exagero de avaliação, "repudia[va] o manifesto, atribuindo-lhe um caráter demolidor, como um texto que abala a harmonização do todo, colocando em questão o saber adquirido e a tradição de um povo" (SANTOS, 1994, p. 104). Mário recusa-se a produzir obras por um processo no qual se abandone a cultura popular ou a cultura erudita. De acordo com ele, a relação dialética de ambas enriqueceria a produção literária, sendo tal relacionamento obtido por meio da pesquisa sobre as manifestações populares. Mesmo que José Américo de Almeida pareça não construir esta relação dialética por meio da pesquisa, próxima ao contorno antiquário, praticada pelo autor de *Macunaíma*, não podemos descartar que nos romances nordestinos da década de trinta, a consciência histórico-crítica possui raízes na relação entre o popular e o erudito.

Novamente, a discussão da literatura como produto cultural socialmente produzido parece imprescindível, pois coloca em xeque o caráter contraditório que domina a produção literária. De acordo com Antonio Candido (1975) e Antonio Cornejo-Polar (2000), a literatura internaliza as contradições históricas, porque ao mesmo tempo em que, por ser produzida por um grupo privilegiado, reforça a ordem política e cultural dominante, por outro

lado é capaz de abrir espaço para a manifestação dos subalternos. Especialmente na literatura de cunho regional, esta característica se apresenta contundentemente, haja vista a existência de uma constituição dialética entre a representação da matéria local, a partir de moldes metropolitanos. Na literatura de cunho regional, a representação passa pela negociação entre o escritor e as personagens e, de acordo com o resultado desta, pode ganhar ou perder qualidade estética, na medida em que recaia ou não no paternalismo e na representação exótica.

Sobre a literatura brasileira de maneira geral e particularmente a de ambiente rural produzida até a década de trinta, o caráter instrutivo que preponderou esteve estreitamente tomado pela ideologia dominante. Seus enredos traziam para o plano ficcional uma experiência, cujo objetivo era a urbanidade e a modernidade. A seleção temática, as situações narrativas e a composição das personagens, mesmo quando originárias do interior brasileiro, projetavam uma nacionalidade limitada pelos valores burgueses, pelo modelo de vida europeu, o qual, segundo os conceitos da elite da época, deveriam ser implantados nos trópicos.

José de Alencar, por exemplo, além de emoldurar seus personagens com uma altivez que dizia digna dos hábitos europeus, além de constituir um passado brasileiro moldado na Idade Média europeia, procurava, em *O sertanejo*, pela voz de seu narrador, explicar tradições explicitamente nacionais por meio de justificativas capazes de entrelaçar certos hábitos à fidalguia do velho mundo. Muito interessante é o trecho no qual trata das vestimentas dos sertanejos, pois, concomitantemente, ele revela a restrição da voz autoral em relação aos trajes interioranos e a necessidade de tornar os hábitos brasileiros valorizados pela ascendência europeia.

De início, as roupas em couro são consideradas bizarras, mas a obrigação de elevar pela moldura do velho mundo nossos costumes obriga o narrador a interligá-la à “moda rústica” dos “castelões e fidalgos da Europa”. Negando a possibilidade de que as roupas em couro sejam, conforme explicam os antropólogos, imprescindíveis para a locomoção no espaço, entre a natureza sertaneja, a voz da narrativa transforma os criadores de gado em homens comparáveis aos nobres europeus em dias de caça:

> Havia naquela época entre os abastados criadores da província essa bizarria de se vestirem. De couro à sertaneja, e associarem-se assim por mero recreio às lidas dos vaqueiros, cujo ofício desta arte enobreciam. Nisso não faziam senão imitar os castelões e fidalgos da Europa que também se trajavam de monteiros, à moda rústica, para ir à caça.

> O sertão do norte oferecia então aos ricos fazendeiros uma ocupação idêntica à das correrias de lobos e outros animais daninhos, em que se empregava a atividade dos nobres no reino. (ALENCAR, 1973a, p. 232).

Não são de origem diferente os julgamentos de Euclides da Cunha, também sobre as vestimentas dos vaqueiros. Embora reprove as roupas utilizadas pelos sertanejos, Cunha compartilha com Alencar o parâmetro europeu de julgamento. Basta uma pequena pesquisa sobre a moda europeia do início do século para confirmar o dito. De acordo com a história da moda, as características mais marcantes na Europa, do início do século XX e final do século XIX, eram as cores em roupas femininas, que refletiam o grande otimismo dos detentores do dinheiro, e as cores sóbrias nas roupas masculinas, cores reavivadas pelas bengalas, charutos e algumas poucas e discretas jóias, que auxiliavam na composição do cobiçado ar de sobriedade e competência (SOUZA, 1987, p. 75):

> Nada mais monótono e feio, entretanto, do que esta vestimenta original, de uma só cor — o pardo avermelhado do couro curtido — sem uma variante, sem uma lista sequer diversamente colorida. Apenas, de longe em longe, nas raras encamisadas em que aos descantes da viola o matuto deslembra as horas fatigadas, surge uma novidade — um colete vistoso de pele de gato do mato ou de suçuarana, com o pelo mosqueado virado para fora, ou uma bromélia rubra e álacre fincada no chapéu de couro. (CUNHA, 2002, p. 80).

Também não diferem, em origem, de Alencar e de Cunha, os pressupostos subjacentes aos narradores de Távora e Olímpio, chegando-se a Monteiro Lobato. Nos romances dos referidos autores, os grupos interioranos estão apartados injustamente de todo o desenvolvimento da civilização. Obras como *O Cabeleira*, *Luzia Homem*, *Os sertões*, *Urupês* justificam os comportamentos das personagens e a indolência ou violência dos mesmos pela ausência das instituições urbanas, tais como escolas, igrejas, órgãos administrativos, justiça, hospitais, etc..

A superação da inércia de Jeca Tatu, diante do atendimento médico (em obras posteriores a *Urupês*), e o fim trágico de José Gomes, abandonado à própria sorte são exemplares de nossa asseveração. A construção do desfecho de *O Cabeleira*, com a intervenção do narrador, reforça, o quanto injusta a sociedade “civilizada” se revela ao sertanejos, mesmo aos arrependidos. A voz do narrador, ao suprimir a voz da personagem, sobrepõe o julgamento sentimental que o bandido poderia ter sobre si, autorizando, pelo menos em tese, o julgamento que seria proferido por Cabeleira. Vale a releitura da citação já realizada:

> Com um olhar longo e rápido abrangeu a multidão que se apinhava em derredor do patíbulo, e proferiu, sem titubear, com voz ligeiramente alterada, estas palavras que a tradição recebeu como herança, para transmitir às gerações vindouras:
> - Morro arrependido dos meus erros. Quando caí no poder da justiça, meu braço era já incapaz de matar, porque eu já tinha entrado no caminho do bem... (TÁVORA, 2003, p. 167).

Também interessante para a construção do caráter "civilizatório" dos romances de Alencar e dos autores do século XIX é a análise do insólito. Fernando Cerisara Gil afirma sobre *O tronco de ipê* e *Til*:

> o insólito surge a partir das personagens que se situam em dupla periferia: na periferia social, todos eles são escravos e, claro, na periferia da história narrada, pois são personagens secundários. É como se o mágico, o extraordinário, o inexplicável somente pudessem se manifestar nas frinchas, à margem do mundo social. O vínculo da matéria às classes submetidas pode presumir o caráter rebaixado daquela, do ponto de vista da narrativa. (GIL, 2009, p. 77).

Seguindo o princípio de domínio do ponto de vista, os narradores de *Til* e de *O tronco do ipê* nunca se calam frente às cenas nas quais estão envolvidos aspectos que fogem à racionalidade de cunho ocidental. Calcados sempre na intenção de confiabilidade de suas palavras, conforme já aludimos, os narradores costumam retirar a credibilidade de todas as representações que não se expliquem pelo conhecimento enciclopédico e/ou científico. Fernando Cerisara Gil, ao analisar uma das cenas de *O tronco do ipê* fornece primorosa análise do processo de composição de romances de escopo instrucional. De acordo com o autor, "a passagem em que Alice vai ao Boqueirão e é tragada pelas águas do lago" surge no enredo em duas fases que demonstram, em sua relação, o domínio da voz letrada sobre o mundo popular. Na primeira, em palavras do crítico:

> A passagem é interessantíssima porque, além de tudo, marca certa ambivalência alencariana em face da matéria. Boa parte da cena é narrada como uma espécie de projeção do *causo* antes relatado por Chica, pois a aproximação e o contato inicial que Alice tem com o lago nos são apresentados como se das suas águas emergisse uma entidade, no caso mãe-dágua, a seduzir a menina para que esta se lance às águas. Sedução traiçoeira, como não poderia deixar de ser. [...].
> Até aqui, a passagem é primorosa, como uma pequena fábula, prenhe de insinuações e ambiguidades, apresentada com certa leveza de dicção, que nos remete a algo próximo a algumas formas das narrativas orais. (GIL, 2009, p. 78).

Já na sequência da cena, explica o estudioso:

> O narrador encravado nos fatos narrados, colados a ele e contando de sua poesia, suspende o juízo sobre o mundo narrado. [...] o encanto mágico da cena é quebrado pela voz do narrador, que explica "racionalmente" o que, afinal de contas, ocorreu com Alice [...].
> Para além do aspecto um tanto estapafúrdio da explicação[147], – o que, por si, evidencia ainda mais a eficiência estética da passagem anterior – interessa anotar é como a ação da protagonista Alice não pode ser considerada sob a cifra do mágico, do estranho. A sua conduta e caracterização, ao contrário de pai Benedito ou de tia Chica, devem alçar-se a um grau de inteligibilidade do qual o narrador é o seu próprio fiador, ao preço de perder a dicção desataviada e espontânea. Diante de seus heróis, o narrador repõe a "dignidade" e a elevação do tom, admitindo apenas circunstancialmente – e apenas como ilusão – que o extraordinário se manifeste no fluxo da matéria narrada. (GIL, 2009, p. 78-79).

O insólito, ligado às personagens e à cultura popular, explicável pela voz racional e letrada do narrador, inexiste nos romances a partir de *A bagaceira*. O insólito, o fantástico ou, mesmo, um modo de narrar que beire os moldes vanguardistas, como ocorre em *Macunaíma*, não faz parte da estética comum do romance de trinta.

Apenas a partir de *A bagaceira*, a negociação estética entre escritor e personagens, conforme abordado por Antonio Candido e Antonio Cornejo-Polar, ganha novo patamar. José Américo de Almeida, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, por exemplo, se diferenciam de seus antecessores quando não constróem narradores abalizados pela negação das figuras fictícias. Há nas obras dos autores um movimento de aproximação e distanciamento entre o narrador e as personagens, algo muito claro nas narrativas em primeira pessoa de Lins do Rego, nas quais a internalização das histórias contadas pela velha Totonha é capaz de encaminhar o narrador e o autor à aprendizagem, conforme declara o próprio Lins:

> Eu cresci ouvindo as histórias de Trancoso da Velha Totônia. Foi ela quem fez a minha iniciação literária. Chamava-se Antônia e era sogra do mestre Agda, marceneiro do Engenho Corredor. Muito magrinha e sem dentes, essa cabocla tinha um talento especial para contar histórias. (REGO, 1991, p. 58.).

---

[147] A explicação que Fernando Cerisara Gil julga estapafúrdia é a seguinte: "Alice, debruçada sobre o parapeito de pedra, não percebera que fronteira a ela havia na rocha uma face côncava coberta de cristalizações que espelhavam o seu busto gracioso, do qual só a parte superior se refletia diretamente nas águas. Esse busto refrangido pela rocha e reproduzido pela tona do lago, representou aos olhos de Alice a sombra ainda vaga da mãe-d'água. Depois, quando uma réstia de sol esfrolou-se em espuma de luz sobre a fronte límpida da menina, e um raio mais vivo cintilando nas largas folhas úmidas da taioba, lançou reverberações da esmeralda sobre os louros cabelos, o busto se debuxou e coloriu. Tudo o mais foi o efeito da vertigem causada pela fascinação. O torvelinho das águas produz na vista uma trepidação que imediatamente se comunica ao cérebro. O espírito se alucina, e sente a irresistível atração que o arrasta fatalmente. É o magnetismo do abismo; o imã do infinito que atrai a criatura, como o polo da alma humana (ALENCAR, 1985, p. 56).

Em *A bagaceira* o movimento de afastamento e aproximação entre escritor e personagens surge pelo tratamento não exótico da linguagem popular, pela negação da voz paternalista e salvadora de Lúcio e pela composição não pitoresca do enredo. Reproduzindo a todo tempo os pensamentos do bacharel, o narrador deixa ao leitor o julgamento do processo "civilizatório" a que era acometido o interior brasileiro. Sem tomar a voz para expressar qualquer conclusão, o narrador, durante o último capítulo, por exemplo, limita-se a descrever os fatos e os descontentamentos de Lúcio, cabendo ao leitor perceber como o discurso indireto livre não se confunde com o discurso do narrador, o qual deixa ao público a incumbência da conclusão: "Quando o Marzagão começou a ser feliz, passou a ser triste./A alegria civilizava-se. Já não era o povo rizão dos sambas [..]./Lúcio notava que havia gerado a felicidade, mas suprimira a alegria [...]" (ALMEIDA, 1978, p. 228).

A análise cuidada dos discursos sobre o sofrimento da população da região, bem como sobre os costumes de sertanejos e brejeiros revelam que a crítica outorga ao narrador de *A bagaceira* o discurso indireto livre que traduz as opiniões de Lúcio. Rocha Lima, em sua gramática, já esclarecia a maior dificuldade de distinção do mesmo, em relação aos discursos direto e indireto. De acordo com ele, a fala interior da personagem, seus sentimentos inserem-se de forma sutil na fala do narrador, podendo causar complicações quanto ao discernimento de sua origem a quem lê (LIMA, 2003).

Realmente, parece ter sido complicado à crítica reconhecer o discurso indireto livre em *A bagaceira* e, como poderia ter feito, compará-lo à impessoalidade e ao foco narrativo vigorantes em *Vidas secas*. Em ambos os casos, o narrador isenta-se de quaisquer conclusões, deixando a encargo do leitor os julgamentos. No romance de Graciliano Ramos, o uso dos verbos no pretérito perfeito remonta às ações descritas de maneira impessoal e a focalização em terceira pessoa adotada, durante todo o enredo, estabelece-se a partir da visão das personagens iletradas, nos trechos abaixo, particularmente a Fabiano:

> Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferençava muito da bolandeira de seu Tomas. Agora, deitado, apertava a barriga e batia os dentes. Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás? [...]
> Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover. (RAMOS, 1999, p. 14-15).

> Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru.
> Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem,teriam o fim de seu Tomás da

> bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto,livro, tanto jornal? Morrera por causa do estomago doente e das pernas fracas. (RAMOS, 1999, p. 24).

Caso tivessem compreendido o uso do discurso indireto livre em *A bagaceira*, os críticos talvez não se tivessem furtado em compará-lo com a caracterização discursiva de *Banguê*. No livro de José Lins do Rego, como em *A bagaceira*, a objetividade surge em meio à narração em primeira pessoa e às complicações subjetivas de Carlos Melo – personagem-narradora. Em verdade, assim como os pensamentos de Lúcio se infiltram sorrateiramente nos discursos indiretos do narrador (tranformando-os ao indireto livre), paulatinamente, enquanto Carlos vai perdendo as rédeas da fazenda, a narração de *Banguê* segue uma trajetória ascendente de subjetivação, que, por vezes, beira a uma perda de senso de realidade do protagonista:

> Por que é que todo mundo andava bem, até o negro do Calabouço, e só eu caminhava dia e noite para trás? [...] Havia quase mistério nestas decadências. Tudo era para que eu fosse para frente. Terra boa, mocidade e dinheiro no bolso. E terra para tudo. Se gastasse em farras, passando bem, botando raparigas na cama, se explicava. Em que diabo ia o meu dinheiro? (REGO, 1966, p. 122-123).

Parece viável rebatermos aqui a avaliação, por parte da crítica, de *Fogo morto* como romance de tese. Afirmando que Lins do Rego possuía um desejo declarado de intervir na realidade, essencialmente através de Vitorino, a quem julgam "*raisonneur* [tal qual feito a Lúcio] do escritor" (VIDAL, 2002, p. 170), amparando-se no que consideram uma estrutura similar à apresentada por *Os sertões*: "Mestre José Amaro, o pobre, a tese; Coronel Lula de Holanda, o rico, a antítese; e Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, a síntese problemática "entre" os dois" (VIDAL, 2002, p. 166), os estudiosos, a modelo do feito com *A bagaceira*, ignoram o quanto qualquer escrito literário, especialmente na literatura brasileira, é constituído com bases na realidade. Além disto, ignoram que, a exemplo da estrutura cinematográfica da narrativa almeidiana, os capítulos um tanto independentes de *Fogo morto*, na convivência de um narrador impessoal em terceira pessoa, possibilitam que tenhamos focos narrativos diferenciados em um mesmo romance, bem como histórias de grupos diferentes, as quais sobrepostas formam a riqueza da vida em sociedade.

O estudo do percurso de nossa literatura, como já dissemos, evoca o caráter missionário do qual nossos escritores sempre se viram incumbidos. Na intenção de suprir a carência de produtos do conhecimento e, correlatamente, de constituir uma identidade brasileira, o sincretismo apontado por Eikhenbaum (1971, p. 160) como traço comum ao

romance, ganha, entre nós, peculiaridades específicas, aumentando, também, a popularidade do gênero no país. É Antonio Candido quem esclarece: "Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito" (CANDIDO, 1980, p. 134).

Dentro deste contexto e considerando a falta de atenção da crítica em relação à construção estética do romance, não nos parece viável concluir que *A bagaceira* seja um romance de tese. Ela não defende uma doutrina, afirmando sua viabilidade; não limita as vozes de suas personagens em favorecimento do texto explicativo, objetivo e/ou teórico. Aos invés disto, traz discursos indiretos livres, trabalha com as vozes e as performances de suas personagens, preocupa-se em utilizar a linguagem de maneira literária, como estamos tentando provar ao longo do presente trabalho.

CONCLUSÃO

Para decepar a cabeça de Medusa, Perseu sustentou-se sobre a leveza das nuvens e do vento, tendo por arma o escudo de bronze que refletiria o olhar petrificante da Górgone. Durante o nosso estudo, na batalha travada com as mais corriqueiras observações da crítica sobre *A bagaceira*, nosso posicionamento e nossas armas não foram de estirpe muito distinta. De um lado nos alicerçamos na imaginação literária, nos efeitos estéticos presentes no romance objeto e em outros romances da literatura brasileira; de outro utilizamos o olhar petrificante dos avaliadores para elaborar nosso discurso.

No decorrer de nosso trabalho, algumas pistas foram investigadas para que compreendêssemos os motivos pelos quais tantos problemas estéticos são imputados, injustamente a nosso ver, à narrativa fundadora da geração de trinta. Uma delas coloca em pauta como a comparação ao primeiro Modernismo surte efeitos negativos aos estudos de *A bagaceira*. A procura, no romance, das características modernistas mais radicais, a intenção de encontrar no enredo o Brasil moderno em muito prejudicou os juízos críticos. Condenando o que a narrativa trazia de outros momentos de nossa literatura, as análises entravaram a verificação dos aspectos modernos daquele escrito e/ou não perceberam o quanto vários dos elementos herdados da literatura de outros tempos foram ali revertidos.

Destarte, o prestígio de baliza atribuído à obra de José Américo de Almeida impregna-se nos discursos correntes de um sentido negativo, sinônimo de marginal. Centrando-se no apontamento de "defeitos", depois dando ao escrito a posição de marco, a crítica explicita sua visão diacrônica da literatura. Apregoa a evolução linear e positivista da história literária. Alimentada, desde a origem, pelo desejo de independência da literatura nacional, a crítica percebe no Modernismo de 1922 o período de destaque de nossa produção literária, porque, segundo ela, "com os modernistas alcançamos nossa 'maturidade' e 'maioridade' literárias. Ao ingrediente 'nacionalismo' vem juntar-se o de 'modernização' e ambos se irmanam numa imbatível dobradinha ideológica" (REIS, 1992, p. 81), cujo resultado é, nas análises, a repulsa aos romances de coloração menos radical e, especialmente, àqueles de cunho regional.

De fato, *A bagaceira* não reproduz a ousadia do Modernismo em seus primeiros anos. Contudo, sua presença no cenário literário brasileiro foi de fundamental importância para a afirmação dos novos caminhos que o referido movimento houvera tomado a partir de 1924. Se até aquele ano o momento modernista estivera preocupado em guerrear com o passado em nome de uma atualização moldada pelo desenvolvimento industrial

europeu, a partir de 1924 a bandeira do nacionalismo passou a centralizar o movimento literário. Leyla Perrone-Moisés, ao debater sobre os paradoxos do nacionalismo no Brasil, aponta em Mário de Andrade a alteração que colocamos em pauta. De acordo com ela, "nos anos seguintes, à medida que aprofundava sua busca da 'identidade brasileira', Mário de Andrade afastou-se da Europa" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 72). Em seu relato, a crítica ressalta, por meio da exposição das ideias de Andrade, o quanto os modernistas passavam a lutar pelo equilíbrio entre as inevitáveis influências estrangeiras e a preservação da cultura

As palavras de Américo de Almeida, concomitantemente, descrevem o ambiente instituído nos anos antecedentes a *A bagaceira* e comprovam a intencional ligação de suas obras com o Modernismo:

> - Eis aí a prova do que lhe disse – do Modernismo de minha literatura. Falava-lhe de que não era infenso ao espírito novo, e que me sentia enfarado da literatura pela literatura. Confessava-lhe que era preciso passarmos do sonho à ação, e esta foi a marcha do meu espírito para *Bagaceira* e *Coiteiros* – ambos representativos dos ideais nacionalistas do novo Modernismo [...]. (ALMEIDA, 1924-1925, [n.p.]).

Filiar a narrativa de José Américo de Almeida apenas ao Naturalismo-Realismo, firmá-la como repetição de um regionalismo da seca produzido no século XIX é empobrecer a obra. Almeida, como uma espécie de bandeirante, abriu caminhos para a literatura social nordestina. Combinando peculiarmente as inovações modernistas com temas e formas de outros momentos literários, o autor incomoda àqueles que exigem das produções posteriores a 1922 uma ruptura radical em relação ao passado literário brasileiro. A análise atenta do romance fundador da literatura de trinta e a comparação com romances significativos de nossa história literária reconhecem a continuidade no processo histórico de nossa produção posterior ao Modernismo. O conhecimento do País, presente desde os escritos dos cronistas portugueses, o nacionalismo já patente nos românticos, a preocupação com a expressão brasileira também evidente no Romantismo são alguns dos pontos que, revisitados pelo Modernismo, não deixam de ser expressos, em moldes semelhantes ao último, no romance almeidiano. Em verdade, o livro paraibano que nos ocupou, durante as páginas deste trabalho, nasce distinto porque traduz um outro momento modernista, bem como representa um outro Brasil. Das linhas almeidianas salta um Brasil que já não é o Brasil progressista dos olhos dos homens da Semana, emergindo um pessimismo e um ardor crítico em relação à sociedade.

Sem perceber cada movimento literário como fruto de seu tempo e de suas próprias ideologias, os analistas de *A bagaceira* parecem procurar na produção iniciadora do regionalismo de trinta uma reprodução direta do Modernismo dos primeiros anos, atribuindo a este o *status* de período de auge da literatura brasileira. Esquecem-se de que o romance em questão inaugura um outro momento do eclético Modernismo, cujas boas características, por vezes, em outros estudos, estes mesmos críticos ressaltaram dizendo:

> Nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou; e tendo sucitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, vincou fundo a nossa literatura [...]. (BOSI, 2002a, p. 383).

O sentimento de Almeida[148] responde satisfatoriamente ao período em que está inserido. As décadas de vinte e trinta são marcadas, para além da Semana de Arte Moderna, pela influência de três fatores interligados: a Revolução de 1917, o tenentismo e a consolidação do Partido Comunista, os quais embalam um momento de contestação social muito mais contundente até final da década de 1910. Em que pese o conservadorismo do grupo tenentista, sua influência sobre os grupos de esquerda foi decisiva para que, em comunhão com a inspiração dada pela Revolução Russa, o Partido Comunista tomasse fôlego no Brasil. As lutas operárias, dantes marcadas pelo enfrentamento direto dos patrões, ganham ares de organização que, em sua forma hierarquizada e disciplinada, aproxima-se dos anseios tenentistas, embora o conservadorismo classista dos mesmos nunca houvesse desaparecido.

Dentro deste contexto, a produção de uma literatura engajada à reivindicação política e/ou social originaria, no início do século XX, escritores como Lima Barreto, bem como, anos após, daria vazão a toda uma geração de intelectuais declaradamente inspirados em *A bagaceira*. Eis a confissão de Jorge Amado: "[...] *A bagaceira* foi o poder que renovou tudo. Quando li, era um garoto... e não poderia ter escrito *Cacau* se não tivesse existido *A bagaceira*" (AMADO, 1978 apud CAMARGO; RAPOSO; FLAKSMAN, 1984, p. 439), ou ainda, as palavras de Abelardo Jurema: "José Américo de Almeida foi o perfeito intelectual-combatente: escreveu *A bagaceira* e lutou em Princesa [...]" (JUREMA, 1981 apud CAMARGO; RAPOSO; FLAKSMAN, 1984, p. 440).

---

[148] Em carta a Joaquim Inojosa, em 1924, o autor revela sua preocupação com as questões brasileiras: "Gostei muito de sua conferência - O Brasil Brasileiro. Não são simples frases, mas conceitos oportunos e estimulantes. Já estou enfarado da literatura pela literatura. A inteligência só serve como reguladora de energias. Estamos em tempo de passar do sonho à ação. E, ainda utilizando os padrões do progresso material e cultural de outros povos, devemos construir obra nossa, isto é, atender às exigências de nosso ambiente físico e social, como condição de continuidade e de permanência dessas conquistas" (ALMEIDA, 2005, p. 05).

A tentativa almeidiana de representar a realidade brasileira, longe do eixo Rio-São Paulo, respondia à demanda de uma literatura genuinamente nacional, com uma linguagem adequada à nossa cultura e, ao mesmo tempo, investigativa das problemáticas cruciais do momento, integrava o romance nordestino mais uma vez à história literária brasileira, tanto na tentativa de firmar esteticamente a literatura como de fazê-la significativa para a nossa realidade.

No que tange a José Américo de Almeida, sua extensa e significativa biografia política não será olvidada na análise de suas produções literárias. Político de recepção controversa, o autor gerará paixões e ódios capazes de, em ambos os casos, prejudicarem o estudo de seus romances. Avessos aos posicionamentos do político, os estudiosos ignorarão a construção estética da obra, julgando-a romance passageiro, de "ordem mais histórica" (LIMA, 1986, p. 337), cuja importância nasce da presença de agentes externos e pela "influência [...] do autor" (MARTINS, 1969a, 265). Afeitos ao político, os críticos não obterão melhores resultados de análise, pois, tanto quanto os primeiros, deixarão em segundo plano a composição, neste caso dedicando-se a um biografismo infecundo. Manuel Correia de Andrade, por exemplo, após indicar a importância política de José Américo de Almeida, afiança:

> [...] é impressionante como José Américo tem uma visão de produção do espaço agrário do Nordeste. Interessante é ver que mesmo vivendo em João Pessoa e no Rio de Janeiro, (na fase de seus romances vivia em João Pessoa), ele tinha em seus romances uma visão dominantemente rural e não urbana. (ANDRADE, 2003, p. 48).

Conquanto não possamos esquecer que o comprometimento social da literatura de Almeida receba influências de suas concepções políticas, os julgamentos de suas obras, positivos ou negativos, com bases apenas em sua atuação em cargos públicos não podem ser validados. As avaliações de sua atuação como Ministro da Viação de Vargas, como governador do estado da Paraíba, como senador, os ajuizamento de seus posicionamentos (dados como populistas) durante a campanha presidencial de 1937, dentre outros, não podem substituir a análise do texto literário.

Por este prisma, no decorrer de nossa exposição, procuramos nos deter na análise do texto, bem como realizar comparações com outras composições literárias que nos afirmassem o caráter estético do romance objeto. Ainda no segundo capítulo, ao combater o estigma de romance da seca, outorgado a *A bagaceira*, demonstramos as ligações da produção com elementos caracterizadores de nossa literatura, desde as crônicas produzidas no século

XVI. O escopo foi comprovar que, ambientando quase a totalidade do romance fora do sertão nordestino, o autor filiava-se à tradição literária brasileira de desbravamento do território nacional.

Considerando a atualidade modernista do romance, propusemos também a cada comparação detectar o modo pelo qual a narrativa paraibana atualizava as características herdadas de José de Alencar, Távora, Lobato, Olímpio e outros, especialmente Cunha, contraponto utilizado pelos críticos para comprovação (exatamente contrária à nossa) de que *A bagaceira* seria o romance da seca. Neste processo, pudemos observar o quanto o escrito de Américo de Almeida não se constitui como romance retrógrado que repete o cientificismo, a crença ingênua no progresso ou a idealização romântica de alguns de seus antecessores. Através de comparações com obras de Graciliano Ramos e José Lins do Rego, pudemos verificar que o romance em pauta carrega em seu âmago o mesmo tom amargo, a mesma denúncia social, a mesma tentativa de desmistificação do espaço e das relações sociais brasileiras dos romances mais elogiados pela crítica. Lançando mão da representação das relações e, mormente, do sofrimento humano na região, Américo de Almeida, Lins e Ramos demonstram a continuidade de um processo histórico de servilismo no interior brasileiro.

No terceiro capítulo, opondo-nos aos trabalhos críticos que teimam em apontar uma separação estanque entre a linguagem erudita e popular no romance, contrariando as proclamações do predomínio de resquícios eruditos *à la* Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, contestando as análises meramente gramaticais do texto, propusemos uma apreciação de *A bagaceira* na qual pudéssemos indicar como as personagens e o narrador ganham expressão no enredo, como revelam através de suas falas aspectos ideológicos[149].

Defendendo a existência de uma aproximação linguística entre as expressões do narrador e dos seres fictícios, pudemos distanciar *A bagaceira* de narrativas como *O Cabeleira*, *Luzia-Homem*, *Urupês* e *Os sertões*, bem como do experimentalismo linguístico de *Macunaíma*. Por outro lado, foi possível apontar similaridades com o romance de trinta, de forma a explicarmos o quanto já a partir do romance de Almeida, o intelectual parecia apontar para o que seria corriqueiro nas obras de Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos: a colocação de si na mesma condição do outro.

---

[149] Em entrevista concedida a Aspácia Camargo, Eduardo Raposo e Flaksman, Américo de Almeida declara que se preocupara em trazer para *A bagaceira* a linguagem regional por alguns motivos básicos. De um lado estaria a beleza da expressão regional, marcada pelos arcaísmos. De outro, a propriedade do nordestino para se expressar. Para ele, o homem nordestino simples pode não possuir o vocabulário amplo dos eruditos, pode cometer "erros" do ponto de vista da linguagem culta, mas "fala com precisão absoluta" (CAMARGO; RAPOSO, FLAKSMAN, 1984, p. 98).

Por fim, ainda lembramos a filiação histórico-literária de Américo de Almeida à preocupação de constituir uma expressão nacional. Os debates de Alencar sobre o assunto, as contradições de Távora sobre este aspecto, os posicionamentos contundentes de Mário de Andrade, do próprio Américo de Almeida e de outros autores foram instrumentos que nos ajudaram a desvendar as linhas desta filiação, demonstrando o quanto o registro da linguagem regional, comum desde o Realismo-Naturalismo, ganha maior naturalidade expressiva na narrativa almeidiana.

Não há como se contestar que a linguagem de Ramos, em sua maior concisão, impõe ao romance um sentido dramático ou, ainda, filosófico não alcançado por Almeida. Todavia, a ausência de um acabamento artesanal desta estirpe não autoriza a caracterização negativa da linguagem na elaboração de 1928. Mesmo o autor de *A bagaceira* admite o quão diferente faria se reescrevesse o romance. Em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, no ano de 1978, José Américo de Almeida diz: "escreveria outra *A bagaceira*, cortando imagens, podando o supérfluo" (ALMEIDA, 1979b, [n.p.]).

Talvez não tivesse sido preciso recorrermos a produtos de outro autor para notar o traço menos abusado, experimental da linguagem de *A bagaceira*. Observando alguns escritos do próprio Américo de Almeida poderíamos perceber a linguagem modificada. Sem criarmos uma linha evolutiva na linguagem do escritor, poderíamos ver um José Américo de Almeida mais ousado, linguisticamente falando, em *Reflexões de uma cabra*, escrito lançado em 1922. José Ferreira Ramos, em estudo sobre tal narrativa, pontuou seu tom arrojado, marcado pelo "humor de protesto, de sarcasmo, de demolição, de luta aberta contra o passadismo literário, contra românticos e parnasianos" (RAMOS, 1979b, p. 18). Em que pese certo exagero do analista ao reivindicar a Almeida a inauguração dos princípios da Semana[150], é evidente haver ali um escritor mais provocador, sem rédeas em suas elaborações. Tanto o é que caricaturando "os processos de ficção" (ALMEIDA, 1979c, p. 81) então vigentes no Brasil, seu narrador comenta sobre o estilo de Coelho Neto:

> É abundante e garrido como muito apraz ao nosso meio literário. Mas forçar-me-ia a visitar a Grécia antiga e, no decurso da ida e volta, talvez o cabrito espigasse, ficasse bode e... estaria sacrificado o epílogo. (ALMEIDA, 1979c, p. 26).

[150] Wilson Martins, em *História da inteligência brasileira* (1978), admite a maior soltura da linguagem de Américo em seu escrito de 1922, mas rechaça a possibilidade de que ela aconteça como precedente às ideias dos modernistas paulistas, estas já fervilhando desde meados de 1917.

Indo além, em *Reflexões de uma cabra*, são visíveis os ataques a Machado de Assis, a Bernardo Guimarães e a tantos outros que se fizeram ou faziam presentes na literatura brasileira. Em uma composição que lembra a ousadia de *Memórias sentimentais de João Miramar*, o autor lança mão de cartas, textos não verbais e, principalmente, de elaboração metalinguística. Com um narrador sarcástico, o desfecho da novela não poderia ser outro. Dizendo traduzir todos os pensamentos de uma cabra sobre a personagem Zé Fernandes, ele evoca uma comparação irônica com La Fontaine: "La Fontaine não traduziria assim o pensamento dos bichos. Não sei se isto é estilo de cabra: pensei que devia ser uma linguagem, como diriam os clássicos, 'entre lobo e cão'" (ALMEIDA, 1979c, p. 81).

Continuando a lembrar os escritos de José Américo de Almeida, poderíamos ressaltar o retrato de Getúlio Vargas levado a público, pelo paraibano, em discurso de posse à ABL. Assinalado, através da concisão, mas sem o experimentalismo de sua narrativa de 1922, a descrição enxuta traz ao texto a dramaticidade da figura invocada, clarificando-lhe traços contraditórios:

> Faltava-lhe tudo na aparência física [...] quando arqueava as sobrancelhas ou passava a mão na face estava intranquilo. E os olhos para cima era um sinal de dúvida. Se chegava a arroxear-se, estava preso de uma paixão reprimida. Jamais alteou a voz; não sabia gritar com os humildes nem com os poderosos. Nenhuma impulsividade. Havia um furor secreto que lhe mudava as feições. [...] A palavra, se não desagradava, nem sempre produzia efeito oratório, por sua monotonia. E de improviso tinha dias infelizes. Podia convencer as multidões, mas não as eletrizava. Os discursos não eram seus [...]. (ALMEIDA, 1967, p. 235- 236).

Como se pode perceber, a linguagem menos experimental ou enxuta de *A bagaceira* não sobrevém de uma incapacidade para a escrita de seu autor, que, segundo Luciana Stegagno Picchio, não conseguira aproveitar em seus textos literários "os dotes de clareza e de elegância formal (o período curto, a sentença, o aforismo de ascendência ao mesmo tempo racionalista e modernista) que dignifica[ra]m sua prosa política e oratória" (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 525). Ao que nos parece, a linguagem de *A bagaceira* nasce de uma opção estilística. À crítica cabe falar da obra conforme ela está realizada, não lhe convém comentar como a obra deveria ter sido elaborada, seja por suposições do próprio estudioso, a exigir-lhe determinada modelagem, ou por verificações feitas pelas palavras do autor a anteceder (em prefácio) a construção.

Neste sentido, se a crítica deixasse de se atrelar a suas concepções prévias ou extrapolasse os ditos de José Américo de Almeida em *Antes que me falem* teria chegado a

conclusões bem diferentes. Adentrando o texto, não encontraria o grau de experimentalismo de vinte e dois, nem a concisão dramático-filosófica de Graciliano Ramos, porém jamais entreveria, como faz, uma linguagem direta, na qual a "a atitude reivindicatória [encontrar-se-ia] a nível dos significados" (BOSI, 2002a, p. 395), acoplada a um "Realismo primário" (LIMA, 1986, p. 339) e a desenvolver uma temática já explorada (CANDIDO; CASTELLO, 1977, p. 227).

Caso deixassem de falar de como a construção deveria ser e dissertassem sobre sua realidade, os estudiosos veriam a linguagem simbólica, conotativa, ambígua, a exigir a total e atenta participação do leitor. Incompreendendo a linguagem, os equívocos de interpretação se reduplicam. A narrativa transforma-se em "romance da seca" (CASTELLO, 2004, p. 274), havendo, portanto, a falsa impressão de que a obra repisa um tema já bastante explorado (CANDIDO; CASTELLO, 1977, p. 227). Sem perceber a importância da bagaceira na narrativa, os críticos percebem em *A bagaceira* o mesmo ambiente, regido pelas leis do cangaço e marcado pelas grandes obras de irrigação, de *Coiteiros* e de *Boqueirão*, novelas escritas por Américo em 1935.

Outro posicionamento crítico sobre o qual ousamos discordar, agora no quarto capítulo de nosso estudo, esteve relacionado às personagens de *A bagaceira*. Persistentes na concepção de um narrador a se conceber como superior às personagens populares do livro, a crítica finda por afirmar a animalização e a coisificação das figuras fictícias como traços naturalistas e/ou pitorescos. Ao desconsiderar o trabalho linguístico e a retirar de *A bagaceira* a temática da denúncia da miséria em uma região de benéfica natureza, os críticos ficam impedidos de analisar a decadência das personagens pela via da dominação social, restando-lhes a verificação de uma suposta visão preconceituosa do narrador frente ao mundo narrado.

Assim, a alienação acaba despercebida e a construção expressionista dos brejeiros ignorada. Wilson Martins, ao declarar que as criaturas ficcionais de *A bagaceira* "agem vegetativamente como reflexos condicionados" (MARTINS, 1969a, p. 264) e ao concluir: "é assim que o regional escorraçou o humano" (MARTINS, 1969a, p. 264), exemplifica bem a confusão realizada. Ao invés de pensar a situação humilhante das personagens brejeiras em termos da dominação social sofrida naquele espaço, reverte a situação e pensa numa inadequação formal na constituição daqueles seres. Igualmente por caminhos tortuosos, Martins não percebe o quanto, ali, *A bagaceira* já apresentava o novo rosto do regionalismo brasileiro. Caso tivesse atentado para isto, teria declarado como os romancistas posteriores se dedicaram à mesma tarefa de denúncia social. Tanto quanto

Almeida, eles expuseram a feição chocante da relação do homem com as adversidades econômicas de seu meio.

Neste contexto de desentendimentos críticos, a simbologia cristã que envolve a passividade do grupo de personagens sertanejas também perde a função de exposição do martírio de um povo em peregrinação, um povo que foge da seca, mas não encontra, a exemplo de Macabéa, de Clarice Lispector, a felicidade na "terra de Canaã" (ALMEIDA, 1978, p. 118). As criaturas do sertão passam a ser vistas sob a aura de uma pretensa idealização do narrador e, por uma leitura às avessas, a crítica engrandece o falso preconceito do narrador para com os brejeiros.

Ao expor nossas opiniões, ao desvelar a humanidade de cada uma das personagens do romance que nos é objeto, enveredamos por diversas comparações, traçando aproximações e distanciamentos entre as personagens de *O sertanejo*, *O tronco do ipê*, *Til*, *O Cabeleira*. *Luzia-Homem*, *Urupês*, *Banguê*, *Vidas secas*, *São Bernardo*, *Fogo morto*, *Macunaíma*, dentre outras narrativas. Retomando o texto, abandonando concepções pré-elaboradas, pudemos notar, por exemplo, o quanto se torna imprópria a acusação de subsistir, em *A bagaceira*, a "imperfeição da presença romântica" (LIMA, 1986, p. 340). Sendo mais um dos alicerces dos julgamentos negativos sobre o romance, a presença romântica surge como responsável por uma dita separação maniqueísta entre as personagens. Novamente, um suposto defeito, cuja constatação, no livro, parece equivocada.

No capítulo quatro, ao explorarmos o assunto, demonstramos a impossibilidade de distribuirmos entre boas e más as personagens da narrativa. A retomada de características anteriores ao Modernismo, se observada sem os olhos preconceituosos e falhos do diacronismo[151], nada possui de depreciativo, ainda mais quando uma análise detida sobre a utilização destes recursos demonstra que não se trata de uma transposição direta e unilateral da modelagem de construção de séculos passados.

Lúcio, convertido em herói problemático, dominado pelo mundo e, após, reduzido a senhor do engenho, exibe a presença romântica como aspecto negativo que lhe degenera e enfraquece a existência. O desenvolvimento de um triângulo amoroso, apesar de em muito lembrar o envolvimento sentimental das personagens de *O guarani*, de José de Alencar, também é revertido. Se na narrativa romântica, o amor idealizado de Peri por Ceci supera todos os obstáculos, enquanto o desejo carnal de Loredano e o sentimento de Álvaro

[151] Gostaríamos de lembrar que o discurso marcado pelo diacronismo, além de falho devido à visão positivista da historiografia literária, possui lacunas ao ignorar o quanto o próprio Modernismo, tido por auge da literatura nacional, ou qualquer outro momento literário, reaproveita de instantes anteriores de nossa literatura.

sofrem a derrota, em *A bagaceira*, o amor idealizado de Lúcio por Soledade é ridicularizado, ao mesmo tempo em que se depõe contra o amor de mesma estirpe de Pirunga pela moça, ambos vencidos pelo desejo carnal de Dagoberto.

A narrativa de Américo de Almeida dialoga, por exemplo, com Jeca Tatu de Monteiro Lobato, relaciona-se com os sertanejos de Euclides da Cunha. Em *Banguê*, quem é Carlos Melo, senão uma personagem modulada em Lúcio? Ambos bacharéis, isolados no quarto, idealizando o mundo pelos romances. Até mesmo as construções figurativas uma "réstia de sol" (ALMEIDA, 1978, p.128) e "poeira invisível" (ALMEIDA,1978, p. 127) estão nos dois escritos e mostram o alheamento de ambas as criaturas para com o mundo. Falta a Carlos Melo, para ser completa a reduplicação de Lúcio, apenas a "intuição dos reformadores" (ALMEIDA, 1978, p. 178). Em *São Bernardo*, quem é Paulo Honório? Homem a lutar pela eficiência produtiva da terra, amante do progresso e modelo da decadência humana, traz em si Dagoberto e o Lúcio do final do enredo de *A bagaceira*. Como o novo Lúcio, ele é infeliz, luta pela maior produção e sublima o progresso. Como Dagoberto, é agente e paciente de um longo processo de alienação, reificação que o desumaniza e destrói a todos ao seu redor. Durante nosso estudo, citando e analisando *São Bernardo*, notamos o quanto os romances de Almeida e Ramos se aproximam.

Para continuar em Graciliano Ramos, falemos de *Vidas Secas*. Se a problemática da seca como temática principal, se a linguagem dramático-filosófica por sua concisão não são repetições de *A bagaceira*, o que dizer da humilhação, da miséria, da autocomiseração da família de Fabiano? Não são estes o problema e a modulação recorrentes na composição dos brejeiros almeidianos? A cachorrinha Baleia, não seria um desenvolvimento de Pegali? O papagaio a sofrer pela fome não está nos dois livros? João Troçulho com fome não reage como a personagem de Graciliano Ramos, lembrando *O bicho* de Manuel Bandeira? E as personagens negras de Alencar? Não vivem a mesma vida infeliz dos moradores do brejo, embora, diferentemente do ocorrido nas obras românticas, não sejam julgadas negativamente pelo narrador? E Soledade? Não estaria ela relacionada à Luzia-Homem, à Flor, e à amada de Cabeleira? Não seria ela tanto quanto Madalena uma mulher que buscava uma vida distinta àquela na qual vivia? Não seria ela tão complexa quanto as mulheres de Lins do Rego? E Valentim? Não sofreria os mesmos percalços de Fabiano? Não estaria ele tão emudecido, tão decadente, tão humilhado e temeroso quanto a personagem de Ramos, ao final do enredo?

Foram várias as análises por nós realizadas no desenvolvimento do quarto capítulo. Com todas elas intentamos comprovar o ir e vir de um marco literário que recebeu e

exerceu influências estéticas na literatura brasileira. A mobilidade do marco se impõe. Por todos os ângulos, *A bagaceira* nasce atrelada à nossa tradição literária. Em comum, *Macunaíma, O sertanejo, A bagaceira* e tantos outros romances, mantêm a tendência realista da literatura brasileira. Às vezes em grau maior ou menor, mais ou menos crítico, mais ou menos idealizado, mas sempre com uma grande preocupação em representar o Brasil, seu povo, sua história e suas contradições.

Assim, chegamos ao quinto capítulo. A condenação à representação realista e a falha na leitura do romance outorgam à narrativa de Almeida a pecha de romance de tese. Confundindo os discursos indiretos livres, tradutores das opiniões de Lúcio, como pertencentes ao narrador, os estudiosos deliberam pela existência de um narrador incapaz de permitir a expressão das personagens, principalmente regionais, bem como acostumado a explicitar ao leitor aquilo que este seria capaz de inferir.

No desenrolar de nossa oposição à alcunha "romance de tese" a *A bagaceira*, investigamos, como nos demais capítulos de nosso trabalho, as relações do romance objeto com nossa história literária. Detectamos o quanto os literatos brasileiros sempre mantiveram laços com uma atitude de comprometimento social e intelectual, cujos resultados não necessariamente findaram em romances sem qualidades estéticas ou, ainda, resultaram em simples documentos de outras áreas. Em *A bagaceira*, testemunhos, documentos, conceitos, exposição de teorias, citações etc. cedem espaço à perscrutação dos pensamentos, aos diálogos, à estrutura cinematográfica.

O tom moralizante, didático e, por vezes enciclopédico, que já se fizera presente em José de Alencar, parece enfraquecido desde o Modernismo. Seja pelo desenvolvimento da indústria editorial, seja pelo rechaçamento ao pedantismo, ao enciclopedismo e ao tecnicismo de nossa literatura, o fato é que a análise do texto de *A bagaceira* nos leva a concluir que ela não pode ser tomada como uma reprodução dos romances de tese do século XIX. Conforme nos preocupamos em demonstrar, também no capítulo quinto, Almeida nunca deixou de se inquietar com os elementos estéticos de seu texto. Os manuscritos de sua obra, as várias revisões a cada edição, a preocupação com o estilo cada vez mais conciso, a intenção, em suas palavras, de se libertar de qualquer "ranço" (ALMEIDA, 1984, p. 90) são indícios de que o autor objetivava a construção literária e não documental.

Ao fim da batalha, esperamos que Perseu tenha vencido Medusa. Comparando *A bagaceira* com outros romances, percorrendo a história da literatura brasileira, esperamos ter contribuído para a ruptura de uma percepção crítica pouco dedicada às

peculiaridades literárias do romance. Esperamos ter colaborado para a reavaliação dos procedimentos críticos dos estudos sobre a obra fundadora da década de trinta e, acima de tudo, termos demonstrado suficientemente o quanto a produção de Almeida se entrelaça a projetos literários, a discursos literários da tradição brasileira, notadamente a modernista.

Todavia, se, vitorioso, o herói grego lançou mão da cabeça da Górgone para petrificar seus inimigos, nós, ao final de nosso estudo, ambicionamos que o leitor, já livre da possibilidade da petrificação procedente dos discursos críticos que rebatemos, não fique imóvel diante das conclusões às quais chegamos. Novas análises, novas pesquisas devem ser desenvolvidas e, a partir delas, poderemos ampliar as discussões sobre a obra almeidiana, dinamizar o conhecimento sobre a literatura brasileira e, mais especificamente, sobre a literatura de uma das mais destacadas figuras do cenário político brasileiro de princípios do século XX. Eis nossa expectativa.

BIBLIOGRAFIA

De José Américo de Almeida

ALMEIDA, José Américo. *Cartas a Inojosa*. João Pessoa: FCJA, 1924-1925.

_____. *A bagaceira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1928.

_____. Gilberto Freyre, nova forma de expressão. In: AMADO, Gilberto et al. *Gilberto Freyre* – sua ciência, sua filosofia, sua arte: ensaios sobre o autor de "Casa-Grande & Senzala" e sua influência na moderna cultura do Brasil, comemorativos do 25º aniversário de publicação deste seu livro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 576.

_____. *A palavra e o tempo* (1937- 1945-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. José Américo de Almeida. *A união*, 1966. In: INOJOSA, Joaquim. *Sursum corda!*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1981, p. 46-47.

_____. *Ad imortalitatem* (Discursos dos acadêmicos José Américo de Almeida e Alceu Amoroso Lima). João Pessoa: SECPB, 1967.

_____. A construção de *A bagaceira*. *O Estado de São Paulo*, 1968. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil.* 7 ed. Rio de Janeiro: Livros Escolares, 1975, p. 33.

_____. *Eu e eles*. Rio de Janeiro: Nosso tempo, 1970.

_____. *Memórias*: antes que me esqueça. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. Sobre *A bagaceira*. *A união*, João Pessoa, 1977. In: PEREIRA, Joacil de Brito. *José Américo de Almeida*: a saga de uma vida. Brasília: Senado federal, 1987, p. 342.

_____. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Coiteiros*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979a.

_____. Como e por que me tornei romancista. *Diário de Pernambuco*, Recife, 1979b, [n.p.].

_____. *O boqueirão*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979c.

_____. *Reflexões de uma cabra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979d.

_____. Sobre *A bagaceira*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1979e, p. 24-25.

_____. *A Paraíba e seus problemas*. João Pessoa: A união, 1980.

_____. *Sem me rir sem chorar*. João Pessoa: FUCJA, 1984.

_____. Já *1945*. 2 ed. João Pessoa: FUCJA, 1994.

_____. *Quarto minguante*. João Pessoa: FUCJA, 1995.

_____. *Citações do ministro José Américo*. João Pessoa, 2005. Disponível em: <www.fcja.pb.gov.br/textos_escolhidos.shtml>. Acesso em: 12 de abr. 2005, p. 01-07.

_____. *O ano do nego*. 3 ed. João Pessoa: FUCJA, 2006.

_____. *Aspectos registrados*. João Pessoa: FUCJA, 2008.

Sobre José Américo de Almeida

ALMEIDA, José Américo de. Entrevista. *Correio das artes*, João Pessoa, 1978, p. 04-08.

_____. Entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1979, [n.p.].

ALMEIDA, Horácio de. *A bagaceira*. *A união*, João Pessoa, 30 de mar. 1928, p. 95-101.

ÁLVARUS. José Américo. 1953. Caricatura, preto e branco. In: _____. *A notícia*, Rio de Janeiro, 1953, [n.p.].

AMADO, Jorge. Sobre *A bagaceira*, 1978. In: CAMARGO, Aspásia; RAPOSO, Eduardo; FLAKSMAN, Sérgio. *O Nordeste e a política*: diálogo com José Américo de Almeida. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984, p. 439.

A MORTE de um revolucionário. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de mar. 1980, p. 11.

ANDRADE, Ana Isabel de Souza Leão. *Catálogo da correspondência de José Américo de Almeida*: cartas – 1915-1952. João Pessoa: FUCJA, 1983.

ANDRADE, Manuel Correia de; NUNES, Maria Thetis; MELLO, José Octávio. *Geografia, antropologia e história em José Américo*. João Pessoa: FUCJA, 1982.

_____. O espaço agrário na obra de José Américo. In: RODRIGUEZ, Janete (org.). *A geografia na obra de José Américo*. João Pessoa: FUCJA, 2003, p. 45-56.

ANDRADE, Mário de. *Carta a José Américo de Almeida*. São Paulo, 27 de dez. 1929, [n.p.].

AQUINO, Aécio; SANTOS, João Batista dos. *Antropossociologia e literatura social em José Américo de Almeira*. João Pessoa: FUCJA, 1981.

ARAGÃO, Maria do Socorro da Silva de. *Glossário aumentado e comentado de "A bagaceira"*. João Pessoa: A união, 1984.

ATHAYDE, Austregésilo. Mestre e apóstolo de três gerações. *Jornal do commércio*, Rio de Janeiro, 02 de mar. 1978, [n.p.].

ATHAYDE, Tristão de. Uma revelação. In: ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 40-45.

AUTRAN, Margarida. "A bagaceira": a começar pelo título um desafio aos ingleses. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 de ago. 1978, p. 33.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. José Américo e “A bagaceira”. *Vozes*, Petrópolis, v. LXXX, n. 1, p. 652-660, jan./fev. 1986.

BATISTA, Juarez da Gama. José Américo: a legenda e a vida. In: ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 29-39.

_____. José Américo: retratos e perfis. In: _____. *A sinfonia pastoral do Nordeste*. João Pessoa: FUCJA, 1988.

BATISTESSE, Angel J.. *Apresentação do livro A bagaceira de José Américo de Almeida*. Buenos Aires: Centro de estudos brasileiros, 1978.

BELMONTE. José Américo visto por Belmonte. 1933. Caricatura, preto e branco.

BITTENCOURT, Agnello. O romance de José Américo de Almeida. *A união,* João Pessoa, jun. de 1928, [n.p.].

BRASILEIRO, João; BEZERRA, Luiz de Carvalho. *Notas esparsas sobre José Américo de Almeida*. João Pessoa: FCJA, 1985.

BUENO, Luis. Um susto na literatura brasileira. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 5 de dez. 2000, p. 24.

CAMARGO, Aspásia; RAPOSO, Eduardo; FLAKSMAN, Sérgio. *O Nordeste e a política*: diálogo com José Américo de Almeida. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

CARNEIRO, Osterne Carneiro. *José Américo no contexto da problemática da região semi-árida do Nordeste brasileiro*. João Pessoa: FUNCJA, 2004.

CARVALHO, Álvaro Pereira de. A propósito da 4ª edição de *A bagaceira*. *A união,* João Pessoa, 21 de nov. 1928, [n.p.].

CASTRO, Ângela Maria Bezerra de. *Re-leitura de A bagaceira* (uma aprendizagem de desaprender). João Pessoa: FUCJA, 1987.

CHACON, Vahmireh. O solitário de Tambaú. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 17 de mar. 1980, p. 13.

COELHO, Nelly Novaes. Clareza e rigor epistemológico em “A bagaceira” – uma estética da sociologia. In: MARINHEIRO, Elizabeth. *A bagaceira*: uma estética da sociologia. João Pessoa: UFPB,1979, p. 11-14.

CORRÊA, Oscar Dias. *Elogio de José Américo de Almeida*. João Pessoa: FUNCJA, 1984.

CORREIA NETO, Alarico. José Américo de Almeida. *Diário de Pernambuco,* Recife, 03 de abr. 1978, p. 17.

COSTA, Terezinha Nunes da. José Américo de Almeida. *Veja,* São Paulo, p. 03-06, 12 de jan. 1977.

COUTINHO, Edilberto. “A bagaceira”: um patrimônio em seu cinquentenário. *O Globo,* Rio de Janeiro, 11 de jun. 1978a, p. 07.

_____. “A bagaceira”: um patrimônio em seu cinquentenário. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de jun. 1979, p. 07.

_____. “A bagaceira”, abre-alas do Modernismo. *Leitura*, São Paulo, p. 03-05, 06 de nov. 1987.

COUTINHO, Sônia. Há 50 anos, o começo do ciclo nordestino. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de fev. 1978b, p. 33.

DIAS, Kermógenes. *A bagaceira*: conteúdo social e estilo. Recife: UFPE, 1971.

_____. *Aspectos sociais e estilísticos de A bagaceira*. João Pessoa: FCJA, 1975.

ELLISON, Fred. *O drama edipal do romance A bagaceira*. João Pessoa: FCJA, 1979.

FARIA, Octávio de. A resposta do Norte. *Correio do povo*, Porto Alegre, 16 de nov. 1933, [n.p.].

FERNANDES, Carlos D.. *A bagaceira*, José Américo de Almeida. *A união*, João Pessoa, 09 de fev. 1928.

FERRAZ, Esther de Figueiredo; BEZERRA, Clóvis; ALMEIDA, Reynaldo Mello de. *Homenagem a José Américo de Almeida*. João Pessoa: FUCJA, 1983.

FERRER, José Paulo. Cinquenta anos de “A bagaceira”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 de fev. 1978, p. 27.

FERRO, Eula Pereira. *Prostituição e romance*. 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Ciências Humanas e Letras. Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

FIGUEIREDO, Jackson. A fisionomia cultural do autor de *A bagaceira*. *A união*, João Pessoa, 15 de abr. 1928, p. 39-43.

FREYRE, Gilberto. José Américo de Almeida: uma reinterpretação. In: ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 91-103.

FURTADO, J. M.. *A bagaceira*. *A união*, João Pessoa, 19 de jul. 1928, [n.p.].

GADELHA, Paulo. *A bagaceira cinquenta anos depois*. João Pessoa: FCJA, 1978.

GARBUGLIO, José C.. José Américo de Almeida. *Suplemento literário*, Rio de Janeiro, p. 04, 11 de maio 1963.

GARCIA, Carlos. *A bagaceira* completa cinquenta anos de marco literário no Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 de fev. 1978, p. 22.

GRIECO, Agripino. Grande romance ou simples bagaceira. In: SOUZA, Vânia Maria de Freire de. *A bagaceira*: sua repercussão na imprensa paraibana. 1986. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, p. 148.

HOUAISS, Antonio. *A bagaceira*. In: ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. José Olympio, 1989, p. XI.

INOJOSA, Joaquim (org). *José Américo de Almeida*: algumas cartas. Rio de Janeiro: Olímpica, 1980.

JOSÉ Américo e Juarez Távora. 1934. Caricatura, preto e branco. In: _____. *A nação*, [S.l.], 1934, [n.p.].

JOSÉ Américo de Almeida, o fim aos noventa e três anos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 de mar. 1980, p. 06.

JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA. In: DICIONÁRIO *político marxist internet archive.* [S.l.], 2010. Disponível em: < http://www.marxists.org/ portugues/dicionario/ verbetes/

a/almeida_americo_jose.htm>. Acesso em: 05 de mai. 2010.

JUREMA, Abelardo. Sobre *A bagaceira*, 1981. CAMARGO, Aspásia; RAPOSO, Eduardo; FLAKSMAN, Sérgio. *O Nordeste e a política*: diálogo com José Américo de Almeida. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984, p. 440.

LEITE, Maria Regina Baracuhy. *O jogo polifônico em A bagaceira*: um estudo sobre o funcionamento discursivo do romance à luz da teoria da heterogeneidade discursiva. 1995. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

LEITE, Norma Lins. *Bibliografia comentada de José Américo de Almeida*. João Pessoa: UFPB, 1998.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Antes que me falem” d’*A bagaceira*. *O Estado de São Paulo*, 18 de set. 1978, p. 08-13.

LINHARES, Temístocles. O anti-romance. *Suplemento literário*, Rio de Janeiro, 11 de maio 1963, p. 05.

LITRENTO, Oliveiros. *A bagaceira*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 de jun. 1978, p. 03.

LUNA, Maria de Lourdes Lemos. *Rastros na areia*: solidão e glória de José Américo. 2 ed. João Pessoa: A união, 1994.

MADEIRA, Marcos. Literatura e trópico: em torno do romance pioneiro de José Américo de Almeida. In: SEMINÁRIO DE TROPICOLOGIA: QUESTÕES DA ATUALIDADE BRASILEIRA, 1978, Recife. *Anais*.... Recife: FUNDAJ, Massangana, 1978, p. 72-77.

_____. *Homens de marca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MARINHEIRO, Elizabeth. *A bagaceira*: uma estética da sociologia. João Pessoa: UFPB,1979.

MARQUES, Ivanilda. *A retórica de A bagaceira*. 1978. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

MARTINS, Ibiapaba. José Américo analisa *A bagaceira*. *Correio das artes*, João Pessoa, 08 de jan. 1978.

MARTINS, Wilson. Antropologia literária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de nov. 2003. Caderno Prosa e Verso, p. 04.

MELO, Emiliano A. Cavalcanti de Albuquerque e. José Américo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1975, [n.p.].

MENEZES, José Rafael de. *José Américo*: um homem do bem comum. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

MIGUEZ, Cristina. A verdade eterna de *A bagaceira*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 de fev. 1978, p. 14.

MONTEIRO, Manuel. *José Américo* – ministro das secas e pai da bagaceira. Campina Grande: BNB de cultura, 2005.

MONTEIRO, Necy de Arruda. *A bagaceira e o romance regional*. João Pessoa: Universidade regional do Nordeste, 1978.

MORIN, Jacqueline. Lês types sociaux de la civilisation du sucre au Bresil, d´après *A bagaceira* de J. A. de Almeida. Paris: Université de Paris, 1970.

MOUTINHO, Nogueira. A edição jubilar de *A bagaceira*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 de set. 1978, p. 23.

_____. José Américo na divisão da literatura brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de mar. 1980, p. 18.

NAVARRO, Antenor. A propósito de *A bagaceira*. *Diário da noite*, João Pessoa, 25 de abr. de 1928, [n.p.].

NOBREGA, Vandick Londres da (org). *A obra de José Américo de Almeida no movimento modernista brasileiro*. Rio de Janeiro: Sociedade educadora Pedro II, 1978.

OCTÁVIO, José (org.). *José Américo e a cultura regional*. João Pessoa: FUCJA, 1983.

PEREIRA, Joacil de Brito. *José Américo de Almeida*: a saga de uma vida. Brasília: Senado federal, 1987.

PINTO, José Nêumanne. De volta à bagaceira – o político e o torcedor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de jul. 1984, p. 12.

PIVA, Luís. *A escrita de "A bagaceira" de José Américo de Almeida*. João Pessoa: UFPB, 1981.

PÓLVORA, Hélio. A descoberta do Nordeste. *Veja*, São Paulo, p. 97-100, 01 de mar. 1978.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. Sertaneja Soledade e sua solidão. In: ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 108-112.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *A bagaceira*. In: ALMEIDA, J. Américo. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1978, p. 46-89.

QUEIROZ, Rachel de. Cinquenta anos de *A bagaceira*. In: ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 105-107.

RABELLO, Adylla Rocha. *Pareço-me comigo*: uma aventura carnavalesca em José Américo de Almeida. Brasília: Senado federal, 1987.

_____. *José Américo de Almeida e o romance de 30*. *A união*, João Pessoa, 1988, p. 08.

_____. José Américo: estágio na revisão a caminho do poder. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 05 ago. 1992, p. 15.

_____. *José Américo de Almeida nos bastidores.* Brasília: Senado federal, 1994.

RAMOS, José Ferreira. *A comunicabilidade da linguagem literária de José Américo*. João Pessoa: UFPB, 1979a.

_____. O humor poético na obra de José Américo. In: ALMEIDA, José Américo de. *Reflexões de uma cabra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979b.

REGO, José Lins do. Sobre o romance de José Américo de Almeida. In: SOBREIRA, Ivan Bichara et. al. *José Américo*: o escritor e o homem público. João Pessoa: A união, 1977, p. 54-61.

ROCHA FILHO, Rubens. Os quarenta anos de *A bagaceira* – ainda se lê José Américo?. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 25 de jul. 1968, p. 12.

RODRIGUES, Gonzaga; ALVES, Nathanael. *José Américo*: o escritor e o homem público. João Pessoa: FUCJA, 1987.

_____. Sensibilidade moral. *O Norte*. João Pessoa, 11 de jun. 2008, p. 12.

RODRIGUEZ, Janete (org.*). A geografia na obra de José Américo*. João Pessoa: FUCJA, 2003.

ROMANO, Luis. *A mensagem de um livro*: *A bagaceira*. João Pessoa: FCJA, 1968.

ROSA, Guimarães. José Américo. In: _____. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 113.

RUBENS. José Américo. 1928. Caricatura, preto e branco. In: _____. *A cidade*. [S.l.], 1928, [n.p.].

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Zilma Ferreira dos. *O romance A bagaceira*: máximas e pensamentos. João Pessoa: FUCJA, 2005.

SCALZO, Nilo. Obra de arte e forte documento social. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 de fev. 1978, p. 22.

SCOTT-BUCCLEUCH, R. L.. *José Américo de Almeida*: trash. Rio de Janeiro: ABL, 1978.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. O sol como símbolo de poder em “A bagaceira”. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 785, p. 08-09, 1981.

SEVERO, Alfredo. *A bagaceira*. *A união*, João Pessoa, 10 de jul. 1928, [n.p.].

SILVEIRA, Francisca Amélia da. *A selva e A bagaceira*: Práxis artística e discurso social. 2001. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

SIMÕES, Neusa Quirino. *Mário de Andrade anotando “A bagaceira”*. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, 1979.

SOBREIRA, Ivan Bichara et. al. *José Américo*: o escritor e o homem público. João Pessoa: A união, 1977.

_____. José Américo de Almeida e *A bagaceira*. In: ALVES, Henrique Losinska. *Ficção de 30*. São Paulo: SBFLE, 1978.

SOLHA, W.J. *Zé Américo foi princeso no trono da monarquia*. Rio de Janeiro: Codrecri, 1984.

SOUTO, Petrônio. *Uma voz contra a ditadura Vargas*. 2 ed. João Pessoa: FUCJA, 2007.

SOUZA, Vânia Maria de Freire de. *A bagaceira*: sua repercussão na imprensa paraibana. 1986. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

TAVARES, Clotilde. Uma flor de muitas faces. *A união*, João Pessoa, 22 de fev. 2006, p. 18.

TAVARES JUNIOR, Luiz. “A bagaceira”: a linguagem da liberdade, da submissão e da recriminação. *Revista de letras*, v. I, n. 02, p. 75-94, 1978.

TOCANTINS, Leandro. Homenagem ao romancista: o instante de falar. In: ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 16-27.

VELOSO, Wilton et al. *José Américo de Almeida*: uma interpretação. João Pessoa: A união, 1990.

VIEIRA, José. *A bagaceira*. *A união*, João Pessoa, 11 de mar. 1928, p. 05-06.

VILANOVA, José Brasileiro. Sintaxe e semântica da expressão em *A bagaceira*. *Estudos universitários*, Recife, v. 8, n. 2, p. 02-04, 1968.

Geral

ABREU, J. Capristrano de. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1930.

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página*: a dupla narrativa em José de Alencar. 2002. Tese (Doutorado em teoria e história literária) – Instituto de estudos da linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ABREU, Regina. *O enigma de Os sertões*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ADONIAS FILHO. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

ALAMBERT, Francisco. Civilização e barbárie, história e cultura, representações literárias e projeções de guerras. In: BETHELL, Leslie. *Guerra do Paraguai*, 130 anos depois. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 85-96.

ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. *Gilberto Freyre e a invenção do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *Falas de astúcia e de angústia*: a seca no imaginário nordestino (1877-1922). 1988. Dissertação (Mestrado em História social) – Programa de História. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. *Quem é frouxo não se mete*: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Campina Grande: UFPB, 1998.

ALENCAR, José de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, v III.

_____. *O sertanejo*. [S.l.: s.n], 1973.

_____. *Til*. [S.l.: s.n], 1973.

_____. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1985.

_____. *O guarani*. 17 ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Senhora*. São Paulo: Klick, 1997.

_____. *Lucíola.* 27 ed. Rio de Janeiro: Ática, 2002.

_____. Ao Imperador – Novas cartas políticas de Erasmo. Rio de Janeiro: Tipografia Pinheiro, 1867. In: Silva, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão*: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar. Campinas: UNICAMP, 2004, p. 275-298.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1857 – 1945). Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ALVES, Lourdes Kaminski. *Os narradores das vidas secas*: da desconstrução do texto à constituição do sujeito. São Paulo: Scortecci, 2007.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-152, 1995.

AMADO, Jorge. *Gabriela cravo e canela*. 77 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

AMARAL, Ricardo Ferreira do. *A Reinvenção da pátria*. Ijuí: UNIJUÏ, 2004.

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira* (séculos XVI-XX). São Paulo: Saraiva, 1962.

ANDRADE, Mário de. Regionalismo. *Diário nacional*, São Paulo, 14 fev. 1928, p. 09.

_____. Os intelectuais puros venderam-se aos donos da vida. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 10-12, 1944.

_____. *O empalhador de passarinho*. 2 ed. São Paulo: Livraria Martins, 1955.

_____. *Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: São José, 1970.

_____. A escrava que não é Isaura. In: _____. *Obra imatura*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1972a.

_____. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins, 1972b, p. 231-255.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições Ouro, 1979.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983a.

_____. *O turista aprendiz*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983b.

_____. Considerações no diário. In: _____. *Macunaíma*: edição crítica. São Paulo: ALLCA XX, 1997, p. 521-524.

_____. “Fogo morto”. In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 46 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. XIX - XXII.

_____. Post-Scriptum Pachola. *Folha de São Paulo*, São Paulo, [n.p.], 15 nov. 1997.

_____. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. 33 ed. Belo Horizonte: Garnier, 2004.

_____. *Lundu do escritor difícil*. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/and.html#lundu>. Acesso em: 13 de março de 2010.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: SCHWARTZ, J.. *Vanguardas latino-americanas*: polêmicas, manifestos, textos críticos. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 9 ed. São Paulo: Globo, 1997.

_____. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

ANDRADE, Pedro Duarte de. Dois tempos da literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o Modernismo. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 01-12, 2002.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. *A linguagem regional popular na obra de José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC, 1989.

ARÊAS, Vilma Sant´Anna. Figurações do feminino em *Luzia-Homem*. *Tempo brasileiro*, São Paulo, n. 101, p. 85-102, abr/jun. 1990.

ARIAS, Arturo. La novela social: entre la autenticidad Del subdesarrollo y la falácia de la racionalidad conceptual. . In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: Palavra, literatura e cultura. Campinas: UNICAMP, 1994, p. 757- 786.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

ASSIS, Machado de. *Helena*. São Paulo: FTD, 1992.

_____. *Iaiá Garcia*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Crítica & variedades*. São Paulo: Globo, 1997a.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Globo, 1997b.

ATHAYDE, Tristão. *Estudos* – 2ª série. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1934.

AUERBACH, Erich. *Mimésis*: a répresentation de la réalité dans la littérature accidentale. Tradução: Cornélius Heim. Paris: Gallimard, 1968.

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem* – Sentido da história e romance brasileiro nos anos sessenta. 1995. Tese (Doutorado em Letras) –Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AZEVEDO, Aluízio. *Casa de pensão*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1997a.

_____. *O cortiço*. São Paulo: Klick, 1997b.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e regionalismo*: os anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: UFPB, 1996.

BAGNO, Marcos. *A norma oculta*: língua & poder na sociedade brasileira. 2 ed. São Paulo: Parábola, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____.*Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de literatura e de estética*. Tradução: Aurora F. Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

BANDEIRA, Manuel. O bicho. In: _____ et al. *O melhor da poesia brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BANDEIRA, Moniz. *O ano vermelho*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BARBOSA, Francisco de Assis. Gilberto Freyre, o antecipador. In: SEMINÁRIO DE TROPICOLOGIA: TRÓPICO & GILBERTO FREYRE, ANTECIPADOR, ANTROPÓLOGO, ESCRITOR LITERÁRIO, HISTORIADOR SOCIAL, PENSADOR

POLÍTICO, TROPICOLÓGICO, 1980, Recife. *Anais...* Recife: FUNDAJ, Massangana, 1983, p. 133-146.

BARBOSA, João Alexandre. O método crítico de Antonio Candido. *CULT*, São Paulo, p. 50-57, jul. 1998.

_____. *A biblioteca imaginária*. 2 ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Klick, 1997.

_____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 8 ed. São Paulo: Ática, 1998

_____. *Histórias e sonhos*. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/Historias_e_Sonhos.pdf>. Acesso em: 25 de março de 2010.

BARROSO, Vera Lúcia Maciel. O Brasil na década de 1930. *Ciências & letras*, Porto Alegre, n. 25, p. 61-69, 1999.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Hortensia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongermino e Pedro de Souza. 6 ed. São Paulo: DIFEL, 1985.

_____. *O grau zero da escritura*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. Tradução: Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Nacional, 1979.

BECHARA, Evanildo. José de Alencar e a língua no Brasil. In: MATTOS, Elsa Savino de. *Linguagem*. Niterói: CEUFF, 1978, p. 105-122.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*: magia, técnica, arte e política. Tradução: S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.

_____. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BERTOL, Rachel. *Sérgio Buarque de Holanda*: 100 anos. Campinas, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/siarq/sbh/o_globo.html>. Acesso em: 12 de jun. 2006.

BÍBLIA, I Cor. Português. *Bíblia sagrada*. Versão de Geraldo Penido. São Paulo: Santuário, 1982. Cap. 13, vers. 01-08.

BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico. São Paulo: Annablume, 2004.

BOHR, Niels. *Física atômica e conhecimento humano*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno* - ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 40 ed. São Paulo: Cultrix, 2002a.

_____. Um testemunho do presente. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira* -1933-1974. 9 ed. São Paulo: Ática, 2002b, p. I-XVII.

_____. *Dialética da colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *Entrevista*. Brasília, 2010. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seed/

arquivos/pdf/Revisao-T.Machado-Alfredo%20Bosi.pdf. Acesso em: 15 de jan. 2010.

BOTICA, Cassiano Nunes. *Novos ensaios sobre Monteiro Lobato*. Brasília: UNB, 1998.

BOURNEUF , Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, Octavio. *Agrarismo e industrialismo*. Rio de Janeiro: Simões, 1978.

BRASIL natural. Altura: 416 pixels. Largura 827 pixels. 28532 bytes. Formato JPEG. Disponível em: http://erguesdajustica.blogspot.com/2008/11/conselho-assegurou-direito-de-liberdade.html. Acesso em: 05 jun. 2010.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de trinta*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. Tradução: Ivo Barroso. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2002.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta ao Rei Dom Manuel*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. O lugar de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimeses*. São Paulo: 34, 1995, p. 09-13.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

_____. Literatura e consciência nacional. *Suplemento literário de Minas Gerais*, v. 04, n. 158, p. 08-11, 06 de set. 1969.

_____. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*, São Paulo, v. 09, n. 24, p. 803-809, setembro de 1972.

_____. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1975.

_____. Macedo, realista romântico. In: MACEDO, Joaquim de. *A moreninha*. São Paulo: Martins, 1975b.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira* – Modernismo. São Paulo: Difel, 1977, v. 03.

_____. *Literatura e sociedade*. 6 ed. São Paulo: Nacional, 1980.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1982.

_____. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 05-18.

_____. Entrevista. In: JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida* – Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

_____ et al. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: E.B., 1943.

_____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1964.

_____. *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

CARVALHO, Flávia Paula. *A natureza na literatura brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2005.

CARVALHO, José Cândido de M.. *O coronel e o lobisomem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: NOVAES, A (org.). *A crise do Estado-Nação*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003, p. 397-418.

CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego*: Modernismo e regionalismo. São Paulo: EDART, 1961.

_____. *Aspectos do romance brasileiro*. Brasília: MEC, 1962.

_____. *Origem e unidade da literatura brasileira* (1500-1960). São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *A literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2004.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato*: vida e obra. São Paulo: Nacional, 1962.

CHACON, Vamireh. *A construção da brasilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2001.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade*: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia* - O discurso competente e outras falas. 2 ed. São Paulo: Moderna, 1981.

CHAVES, Flávio Loureiro. Para a crítica de Manuel de Oliveira Paiva. In: *Organon*, Porto Alegre: UFRS, 1967, p. 99-112.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Água. In: _____. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva, R. de Sá Barbosa e L. Merlim. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa* (dois estudos). São Paulo: Quíron, 1975.

COMBA, Júlio. *Latim*. 13 ed. São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1998.

COMPARATO, Maria Cecília Mazilli; MONTEIRO, Denise de Sousa Feliciano. *A criança na contemporaneidade e a psicanálise*: família e sociedade - diálogos interdisciplinares. São Paulo: Casa do psicólogo, 2001.

COSTA, Marta Morais. O Modernismo segundo Mário de Andrade. In: _____ et al (org.). *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1982, p. 11-43.

CORNEJO-POLAR, Antonio. *O condor voa.* Belo Horizonte: UFMG, 2000.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1960.

_____. *Da crítica e da nova crítica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975a.

_____. *A literatura no Brasil.* 7 ed. Rio de Janeiro: Livros escolares, 1975b.

_____ (org.). *Graciliano Ramos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

_____ (org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

_____.*Crítica de mim mesmo*. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/mimmesmo.html>. Acesso em: 16 de abr. 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson et al. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974.

COUTINHO Edilberto. *A ficção do real em Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1981.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução: Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: INL, 1960.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Os sertões”, de Euclides da Cunha: espaços. *Revista Luso-brasileira*, v. 41, n. 01, p. 71-79, 2004.

DACANAL, José H. *O romance de trinta*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DAICHES, David. *Posições da crítica em face da literatura*. Tradução: Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

DAMATTA, Roberto. Um só Brasil – Muitas brasilidades. *Relatório anual do banco do Brasil* - 1997. Brasília, 1997. Disponível em < http://www1.bancodobrasil.com.br/ Cultura/cultura.htm>. Acesso em: 28 de out. 1999.

DECCA, Edgar de. *O nascimento das fábricas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *1930*: o silêncio dos vencidos. São Paulo: Brasiliense, 1992.

DEL VECCHIO, Ângelo.Visões de um objeto incômodo: o regime militar brasileiro. *Estudos de sociologia*, Araraquara, n.15, p. 63-84, 2003.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. São Paulo: EDUSC, 2002.

DINES, Alberto. *Acabou a era do rodapé cultural*. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=341AZL001>. Acesso em: 20 de ago. 2005.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. *A escrita e a oralidade em Monteiro Lobato*. [S.l.], 2010. Disponível em: http://ler.literaturas.pro.br/index.jsp?conteudo=250. Acesso em: 20 de fev. 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN, 1995.

_____. *Literatura Afro-brasileira*: um conceito em construção**.** Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/frame.htm>. Acesso em: 01 mar. 2009.

DUARTE, Paulo (org.). *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDARTE, 1971.

DUARTE, Rodrigo Aldeia. *Modernidade e tradição nos Modernismos brasileiros*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <www.unirio.br/cead/morpheus/Numero%2003%20-%20especial%20memoria/Rodrigo%>. Acesso em: 15 de dez. 2006.

DULLES, John Forster. *Anarquistas e comunistas no Brasil*. Tradução: César Parreira Horta. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1977.

ECO, Umberto. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas obras contemporâneas. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução: Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaios*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FABRIS, Annatereza. *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de letras, 1994.

FARIA, João Roberto Gomes de. Mário de Andrade e a questão da língua portuguesa. In: COSTA, Marta Morais et al. *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1982, p. 45-68.

_____. “Os sertões”: um livro vingador. In: BRAIT, Beth; _____ (orgs.). *O sertão e Os sertões*.São Paulo: Arte & ciência, 1998, p. 19-34.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. 16 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

_____. *A integração do negro na sociedade de classes*: o legado da raça branca. Rio de Janeiro: Globo, 2008, v. 01.

FERNANDES, Frederico. *A voz em performance*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de São Paulo, Assis.

FERREIRA, Ana Paula. *Entre o diálogo e a dialética*: a dimensão metaficcional do romance neo-realista. São Paulo, 2006. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via01/via01_08.pdf>. Acesso em: 13 de abr. 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Bagaceira; canalha; lagarta-de-fogo; ralé; refega. In: _____. *Aurélio* – Século XXI. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001. CD-ROM.

FISHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Tradução: Leandro Konder. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FONSECA, Mônica Eustáquio. Os loucos dos anos 20 – o primitivismo ou a inscrição da “terra brasilis” no concerto internacional. *Cadernos de arquitetura e urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 99-116, dez. 2004.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *Vargas*: capitalismo em construção (1906-1954). São Paulo: Brasiliense, 1987.

FORSTER, E. M.. *Aspectos do romance*. Tradução: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Tradução: Antonio F. Cascaes e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. 22 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida. 9 ed. São Paulo: Loyola, 2005.

FREIXINHO, Nilton. *O sertão arcaico do Nordeste do Brasil*: uma releitura. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FREYRE, Gilberto et al. *Temas brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1967.

_____. *Manifesto Regionalista.* 6 ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

_____. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____.*Casa grande e senzala*: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 21 ed. Rio de Janeiro: Olympio, 1981.

_____. *Perfil de Euclides e outros perfis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987a.

_____. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987b.

_____. *Sobrados e mucambos*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *O Nordeste*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

FRYE, NORTHROP. *Anatomia da crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURST, Lilian; SKRINE, Peter. N.. *O Naturalismo*. Lisboa: Prelo, 1985.

FURTADO, Celso. *Dialética do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

_____. *Formação econômica do Brasil***.** 11 ed. São Paulo: Companhia editora nacional, 1972.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 05, p. 44-55, 2000.

GARBUGLIO, J.C.; FACIOLI, V. (orgs.). *Antologia e estudos*: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance de urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

_____. Um mundo a contrapelo. In: Encontro nacional: o insólito como questão na narrativa ficcional, I, 2009, Rio de Janeiro. *Anais*...Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 75-79.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1967a.

_____. Reificação. *Revista civilização brasileira*, v. III, n. 16, [n.p.], 1967b.

_____. *Dialética e ciências humanas*. Lisboa: Presença, 1972.

GOMES, Ângela de Castro. Essa gente do Rio ... os intelectuais e o Modernismo. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 06, n. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Progresso, 1958.

GONÇALVES, Alfredo José. Migrações Internas: evoluções e desafios. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 15, n.43, p.173-184, Set./Dez 2001.

GUIMARÃES, Alberto Passos. *Quatro séculos de latifúndio*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

GUIMARÃES. Maria Ignez de Oliveira. *Macunaíma* e o projeto pragmático de Mário de Andrade. *Letras*, Santa Maria, p. 77-89, 1993. Edição especial.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

_____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Círculo do livro, 1982.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomás Tadeu da Silva. São Paulo: DP&A, 2002.

_____. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Tradução: Sayonara Amaral et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

HATOUM, Milton. *Entrevista*. Brasília, 2010. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/ pdf/Revisao-T.Graciliano-Milton%20Hatoum. pdf>. Acesso em: 12 de mar. 2010.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

HESS, Bernard Herman. Linhas tortas e o problema da representação literária engajada no Brasil de 30. In: Congresso internacional da ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. *Anais* ...São Paulo: ABRALIC, 2008. p. 01-07.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. A criação do Instituto de estudos brasileiros. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 03-15, 1976.

_____. *Visões do paraíso*. 2 ed. São Paulo: Nacional, 1968.

_____. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

HUBERMAM, Leo. *História da riqueza do homem*. Tradução: Waltensir Dutra. 21 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. *Revista do Instituto de estudos brasileiros da USP*. Edição comemorativa do centenário da abolição da escravatura, São Paulo, n. 28, [n.p.], 1988.

IGREJA, Francisco. *A semana regionalista de 22*. São Paulo, EDICON, 1989.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Tupy, 1968.

_____. *Sursum corda!*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1981.

ITAPARICA, Manuel de Santa Maria. Descrição da ilha de Itaparica. In: VARNHAGEN, F. A. de. *Florilégio da poesia brazileira*. Rio de Janeiro: Academia brasileira, 1949, p. 212-214.

IZOLAN, Maurício Lemos. A traição da Trad(i)cão: o adultério desenredo, *Revista de letras da Universidade católica de Brasília*, Brasília, v. 02, n. 01, [n.p.], jul. 2009.

JANOTTI, Maria de Lourdes M.. *O coronelismo* - Uma política de compromissos. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, 1992.

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

JOHNSON, Richard. *O que é, afinal, estudos culturais?*. Tradução: Tomás Tadeu da Silva. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

JUCÁ FILHO, Cândido. *A gramática de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Colégio Pedro II, 1966.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. Monteiro Lobato: intelectual, empresário e editor. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KOTHE, Flávio R.. *O cânone colonial*: ensaio. Brasília: UNB, 1997.

_____. *Fundamentos da teoria literária*. Brasília: UNB, 2002.

_____. *O cânone republicano II*. Brasília: UNB, 2004.

LAFETÁ, João Luís. *Mário de Andrade*. São Paulo: Nova cultural, 1990.

_____. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 64 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *1930:* A crítica e o Modernismo. 2 ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Ática,1999.

LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein. *Truth, fiction and literature*. New York: Oxford University Press, 1994.

LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma*: Monteiro Lobato e o Modernismo, Rio de Janeiro: Civlização brasileira, 1988.

LARA, Sílvia Hunold. Blowin' in the wind: E. P. Thompson e a experiência negra no Brasil. *Projeto história*, São Paulo, n. 12, [n.p.], out. 1995.

LEANDRO, José Augusto (coord.). Ocupação dos Campos Gerais. In: _____. *Dicionário histórico e geográfico dos Campos Gerais*. PONTA GROSSA: UEPG, 2000. CD-ROM.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.* Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almediana, 1980.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 4 ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Regionalismo e Modernismo* (O "caso" gaúcho). São Paulo: Ática, 1978.

_____. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. Campinas: UNICAMP, 1994, p. 665-702.

_____. *Do beco ao belo*: dez teses sobre o regionalismo na literatura. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf>. Acesso em: 25 de mar. 2006.

LÉVÊQUE, Charles. *La science du beau.* Paris: Auguste Durand, 1862.

LIMA, Alceu Amoroso. *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro: Agir, 1948.

_____. *Quadro sintético da literatura brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

_____. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

_____. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1980.

LIMA, Carlos Henrique Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 43 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura?*. Petrópolis: Vozes, 1969.

_____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. III regionalismo. In: COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: EDUFF, 1986. v. V, p. 337-341.

_____. *Terra ignota*: a construção de *Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

_____. *Euclides da Cunha*: contrastes e confrontos do Brasil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

LIMA, Nísia Trindade. HOCHMAN, G. Condenado pela raça, absolvido pela medicina: o Brasil descoberto pelo movimento sanitarista da Primeira República. In: MAIO, Marcos Chor.; SANTOS, Ricardo Ventura (orgs). *Raça, ciências e sociedade*. Rio de Janeiro: CCBB/Fiocruz, 1996, p. 23-40.

_____. Jeca Tatu e a representação do caipira brasileiro. In: Encontro Nacional da ANPOCS, XXII, 1997, Caxambu, *Anais*... Caxambu: ANPOCS. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs/trin.rtf.

_____. *Um sertão chamado Brasil*: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

LIMA, Rachel Esteves. A crítica é uma causa moral. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver* ... escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p. 170-186.

LIMA, Ruy Cirne. 2 ed. *Pequena história territorial do Brasil:* sesmarias e terras devolutas. Porto Alegre: Livraria sulina, 1954.

LINS, Álvaro. *O relógio e o quadrante*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____. *Problema vital*.. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Urupês*. Curitiba: Polo editorial do Paraná, 1997.

LOPEZ, Têle Porto Ancona. *Mário de Andrade*: ramais e caminhos. São Paulo: Duas cidades, 1972.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org). *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2 ed.. Rio de Janeiro: Paz & terra, 1970. In: COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa* (dois estudos). São Paulo: Quíron, 1975, p. 13.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Tradução: Jasmin Reuter. 2 ed.. México: Era, 1971.

_____. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2003.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. São Paulo: Klick, 1997.

MACHADO, Antonio de Alcântara . Modernistas. *O jornal*, Rio de Janeiro, 12 de fev. 1927, p. 08.

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

MACIEL, Maria Esther. *Crítica acadêmica/ Crítica jornalística*: afinidades e dissonâncias. São Paulo, 2005. Disponível em: <www.cronopios.com.br>. Acesso em: 22 mar. 2005.

MAGNOLI, Demétrio. *O corpo da pátria*: imaginação geográfica e política do Brasil. São Paulo: UNESP, 1997.

MALARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MANIERI, Dagmar. *Macunaíma trágico*: a modernização brasileira em Mário de Andrade. 2004. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Literatura e regionalismo. In : SEGATTO, Antonio; BALDAN, Ude (Org). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. 1997. Dissertação (Mestrado em teoria literária) – Instituto de estudos literários. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. Observação e imaginação nas Cartas a Cincinato. In: Congresso internacional da ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. *Anais* ...São Paulo: ABRALIC, 2008. p. 01-09.

MARTINS, Wilson. Cendrars e o Brasil. *Revista do livro*, Rio de Janeiro, n. 16. , p. 37, 1960.

_____. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969a, v. 06.

_____. *O Modernismo*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1969b.

_____. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Pontos de vista*. São Paulo: T. A Queiroz, 1991.

MARX, Kal. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. São Paulo: Matin Claret, 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O sequestro do regionalismo caboclo ou Antonio Candido e a sublimação da década de trinta. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Leituras cruzadas*: diálogos da história com a literatura. Porto Alegre: UFRGS, 2000, p. 271-287..

MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a língua brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

MÉRIAN, Jean-Yves. O negro na literatura brasileira *versus* uma literatura afro-brasileira: mito e literatura. *Navegações*, Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 50-60, mar. 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981.

MESQUITA FILHO, Júlio de. *Política e cultura*. São Paulo: Martins, 1969.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1920 – 1945). São Paulo: DIFEL, 1979.

_____. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. A tropicologia como fenomenologia. *Ciência & Trópico,* Recife, v. 15, n. 2, p. 193-198, jul./dez. 1987.

MOISÉS, Massaud. Romance tese. In: _____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 406.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance* (teoria e crítica). Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MOOG, Vianna. *Uma interpretação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, CEB, 1943.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. *A constituição da ideia de modernidade no Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *As tradições da diversidade cultural* – o Modernismo. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <www.casaruibarbosa.gov.br/seminario/ DiversidadeCultural/

Eduardo_Jardim.pdf>. Acesso em: 09 de maio 2006.

MOREIRA, Emília de Rodat Fernandes; MOREIRA, Ivan Targino. Processo de ocupação do espaço agrário paraibano. *Textos UFPB/NDIHR*, João Pessoa, n. 24, [n.p.], set 1990.

MOTA, Carlos Guilherme. Cultura brasileira ou cultura republicana?. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 04, n. 08, p. 19-38, 1990.

_____. *Ideologia da cultura brasileira* -1933-1974. 9 ed. São Paulo: Ática, 2002.

MOURA, Clóvis. Prefácio. In: *Cadernos negros*, n. 3. São Paulo: Autores, 1980, p. 07-11

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2000.

NASCIMENTO, Benedicto Heloiz. Pensamento e atuação de Vargas. *Vozes*, Petrópolis, v. 86, n. 04, p. 33-39, jul./ago. 1992.

NASCIMENTO, Gizelda Melo do. Três momentos negros. *Terra roxa e outras terras* , Londrina , v. 02, p. 53-62, 2002.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. Mondovi. In: CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*, São Paulo, v. 09, n. 24, setembro de 1972, p. 807.

NIETZSCHE, E. *Nietzsche*. São Paulo: Abril, 1974.

NOVAES, Sandra. O que é um autor?. *Letras*, Curitiba, n. 57, p. 107-118, jan./jun. 2002.

NUNES, Benedito. *Prolegômenos a uma crítica da razão estética*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/prole.html>. Acesso em: 04 de mar. 2006.

NUNES, José Horta. Manifestos modernistas: a identidade nacional no discurso e na língua. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org). *Discurso fundador:* a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993, p. 43-57.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Ática, 1978.

OLIVEIRA, Franklin. *Euclides*: a espada e a letra. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1983.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *A ilha da maré*. In: VARNHAGEN, F. A. de. *Florilégio da poesia brazileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1949, p. 182.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *Figurações da donzela-guerreira nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de estudos da linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

OLIVEIRA JUNIOR, José de. *O pictórico em Luzia-Homem*. 3 ed. Fortaleza: Do autor, 2007.

OLIVEN, Ruben George. Brasil: Qual cultura? Qual identidade?. *Ciências & letras*, Porto Alegre, n. 28, p. 113-126, jul./dez. 2000.

_____. A cultura popular brasileira é de fusão e de diversidade. *Raiz*, 2006. São Paulo, 2006. Disponível em: http://revistaraiz.uol.com.br/narede/index.php?page=ler_

exclusivas&id=22. Acesso em: 15 de mar. 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli (org). *Discurso fundador:* a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

_____. *A moderna tradição brasileira*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PACHECO, André. *Literariedade e cientificidade em "Os sertões"*. 2003. Dissertação (Mestrado em teoria literária) – Instituto de estudos da linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La casa belo, 1992

PACHECO, João. *O Realismo*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do poço*. São Paulo: Artium, 1997.

PASSIANI, ÊNIO. *Na trilha do Jeca*: Monteiro Lobato e a formação do campo literário. Bauru: EDUSC, 2003.

_____. A geografia literária de "Macunaíma": protocolos de leitura e a hegemonia do Modernismo paulista. In: Congresso da LASA (Associação de estudos latino-americanos), 2009, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: LASA, 2009a, p.01-18.

_____. *Cultura impressa*: atuação de Monteiro Lobato na formação do público leitor no Brasil. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/enio.pdf. Acesso em: 16 de jan. 2009b.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção* (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PEREIRA, Márcio Roberto. *Caminhos da crítica literária*. [S.l.], 2005. Disponível em: <http://vlookstore.uol.com.br/ensaios/criticaliteraria.shtml>. Acesso em: 20 de ago. 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. Escolher e/é julgar. *Colóquio/ Letras*, n. 65, p. 05-14, jan. 1982.

_____. História literária e julgamento de valor. *Colóquio/ Letras*, n. 77, p. 05-18, jan.1984.

_____. História literária e julgamento de valor II. *Colóquio/ Letras*, n. 100, p. 24-41, nov./dez. 1987.

_____. *Texto, crítica, escritura*. 2 ed.. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras,1998.

_____. *Vira e mexe, nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

PICCHIA, Menotti Del. Menotti Del Picchia na noitada, 1922. In: MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 65.

_____. *O curupira e o carão*. São Paulo: Hélios, 1927.

_____. *Juca mulato*. 7 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

PIGNATARI, Décio. O sonho brasileiro: resgate e avanço. *Relatório anual do banco do Brasil* - 1997. Brasília, 1997. Disponível em: <http://www1.bancodobrasil.com.br/

cultura/cultura.htm>. Acesso em: 28 de out. de 1999.

PINTO, Marcello de Oliveira. *Pressupostos para uma história literária*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINTO, Manuel da Costa. Formação da crítica brasileira. *CULT*, São Paulo, p. 58-63, jul. 1998.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbes industrializada: o Modernismo e a paulicéia como ícone de brasilidade. *Revista brasileira de história*. São Paulo, v. 21, n. 42, p. 435-455, 2001.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos*: autor e ator. Assis: FFCLA, 1962.

PITA, António Pedro. A árvore e o espelho. Elementos para a interpretação da heterogeneidade neorealista. In: *Encontro Neo-Realismo*: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1974.

_____. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1976.

PRADO, Antonio de Almeida. Abertura dos trabalhos acadêmicos de 1935. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1935, [n.p.].

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 22 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992a.

_____. *História econômica do Brasil*. 39 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992b.

_____. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1987.

PROENÇA FILHO, Domício A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*, v.18, n.50, p.161-193, 2004.

PRYSTHON, Ângela. Revisitando a antropofagia: os estudos culturais brasileiros nos anos 90. *FAMECOS*, Porto Alegre, n. 17, p. 101-110, abr. 2002.

QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. 8 ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

RAMOS, Graciliano. Cartas. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *São Bernardo*. 64 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Relatório da Prefeitura Municipal de Palmeira dos Índios*, 1930. [S.l.], 2009. Disponível em: < http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1722> Acesso em: 02 de out. de 2009.

RANIERI, Nina Beatriz. *Educação superior, direito e estado*. São Paulo: EDUSP, 2000.

REGO, José Lins do. *Usina.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

_____.Notas sobre Gilberto Freyre. In: FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: 1944, p. 08-25.

_____. *Presença do Nordeste na literatura*. Rio de Janeiro: MEC, 1957.

_____.*Banguê*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

_____. *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981.

_____. Foi Velha Totônia que me ensinou a contar histórias. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991, p. 57-67.

_____. *Fogo morto*. 46 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. *Menino de engenho*. 80 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *O cravo de Mozart é eterno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

REIS, Carlos. *Textos teóricos do Neo-Realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito*: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Schwarcz, 1989.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil*: de Vargas a FHC. 5 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, 1992, p. 65-92.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um norte para o romance brasileiro*: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas. 2008. Tese (Doutorado em teoria e história literária) – Instituto de estudos da linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seiul, 1967.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, v. II.

_____. *Interpretações e ideologias*. Tradução: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ROCHA, Tadeu. *Modernismo e regionalismo*. 2 ed. Maceió: [s.n.], 1964.

RODRIGUES, Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1938.

ROGER, Jerôme. *A crítica literária*. Tradução: Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na Idade Média.* Tradução: Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O Emílio ou da educação*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Das razões do Modernismo*. Brasília: Brasília, 1974.

SANTANA, Martha M. Falcão de Carvalho e Morais. *Nordeste, açúcar e poder*: um estudo da oligarquia açucareira na Paraíba. João Pessoa: UFPB, 1990.

SANT´ANNA, Affonso Romano de. *Imagens no jornal, literatura na TV*. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=341AZL001>. Acesso em: 05 de jan. de 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Em busca da brasilidade. *Relatório anual do banco do Brasil* - 1997. Brasília, 1997. Disponível em: <http://www1.bancodobrasil.com.br/cultura.htm>. Acesso em: 28 de out. de 1999.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982a.

_____. *Vale o quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982b.

_____. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo horizonte: Humanitas, 2004.

SANTOS, Idelette Fonseca dos (org.). *A literatura na Paraíba*: ontem & hoje. João Pessoa: FUCJA, 1989.

SANTOS, Matilde Demétrio dos. A correspondência de Mário de Andrade e a "felicidade" no credo modernista. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 36, p. 101-112, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.

SCHWARCZ, Lilia; BOTELHO, André. Ao vencedoar as batatas 30 anos: crítica da cultua e processo social, entrevista com Roberto Schwarz. *Revista brasileira de ciências sociais*, São Paulo, v. 23, n. 67, p. 147-160, 2008.

SCHWARTZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. *Ao vencedor as batatas*. 5 ed. São Paulo: Duas cidades, 2001.

SCLIAR, Moacyr. *O olhar médico*: crônicas de mediciana e saúde. São Paulo: Agora, 2005.

SEIXAS, Maria Lucília Barbosa. *A natureza brasileira nas fontes portuguesas do século XVI*: para uma tipologia das grandezas do Brasil. Lisboa: Passagem, 2003.

SERRA, Tânia R. da Costa. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos*. Rio de Janeiro: Fundação biblioteca nacional,, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 3 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 06, n. 11, p. 78-88, 1993.

SILVA, Aldo José Morais. *Os intelectuais e a raça*: o instituto geográfico e histórico da Bahia e o estímulo à imigração europeia na Primeira República. Salvador, 2010. Disponível em: < http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/aldo_jose_morais_silva pdf>. Acesso em: 15 de fev. de 2010.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Vargas e a questão agrária*: A construção do Fordismo possível. Maringá, 2006. Disponível em: <www.dhi.uem.br/publicacoesesdhi/dialogos/volume01/vol02_atg5.htm-75k>. Acesso em: 18 de jan. 2006.

SILVA, Sandra Alves da. *A "gramatiquinha" de Mário de Andrade*: uma leitura historiográfica. 2007. Dissertação (mestrado em língua portuguesa) - Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1986.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira* - seus fundamentos econômicos. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.

_____. *Síntese da história da cultura brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SOUZA E SILVA, Joaquim Norberto de. Vicentina, romance do Snr. Dr. J. M. de Macedo. Rio de Janeiro, *Guanabara*, n. 01, p. 17, março 1855.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SUMÁRIO das armadas. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v 36, pt. 01, [n.p.], 1873.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TAUNAY, Afonso de E.. *História geral das bandeiras paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1959.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 28 ed. São Paulo: Ática, 1999.

TAVÁRES, Zulmira. Rembrandts e papagus. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 54-62.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato* - Estudos críticos de Semprônio. Pernambuco: J. W. Medeiros, 1872a.

_____. Litteratura – Sonhos d´Ouro. *A verdade*, Recife, [n.p], 1872.

_____. *O cabeleira*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. 18 ed. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2005.

TELLES, G. M. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

TRIGO, Luciano. *Engenho e memória*: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

VARNHAGEN, F. A. de. *Florilégio da poesia brazileira*. Rio de Janeiro: Academia brasileira, 1949.

VASCONCELOS, Simeão de. *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*. Lisboa: Comissão nacional para as comemorações do descobrimento, 2002.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Ética*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 06, n.11, p. 89-112, 1993.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras*: itinerário no pensamento social e na literatura. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1999.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços*: paisagem sonora do nordeste no movimento armorial. 2007. Dissertação (mestrado em história) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

_____. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à República. In*:* MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta*: a experiência brasileira (1500-2000). São Paulo: Senac, 2000, p. 329-359.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Letras e letras, 2000.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução: Alda Baltar e Maria Kneipp. Brasília: UNB, 1982.

VIARO, Mário Eduardo. *História das palavras*: etimologia. [S.l.] Disponível em: http://www.poiesis.org.br/files/mlp/texto_12.pdf. Acesso em: 24 de jan. 2010.

VIDAL, Ariovaldo José. Leitura comparativa. *Revista USP*, São Paulo, n. 52, p. 159-170, dez./fev. 2002.

VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. São Paulo: Klick, 1997.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Fogo morto. In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. xxiii-xxviii.

ZERAFFA, Michel. 2 tir. *Personne et personnage*: le romanesque des années vingt aux années cinquante. Paris: Klincksieck, 1971.

_____. *Roman et société*. Paris: Presses universitaires de France, 1976.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: UFSC, 1997.

WEINHARDT, Marlene. Antonio Candido. *Leia*, out. 1984, p. 13-18.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução: José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.

_____. *Conceitos de crítica*. Tradução: Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1975.