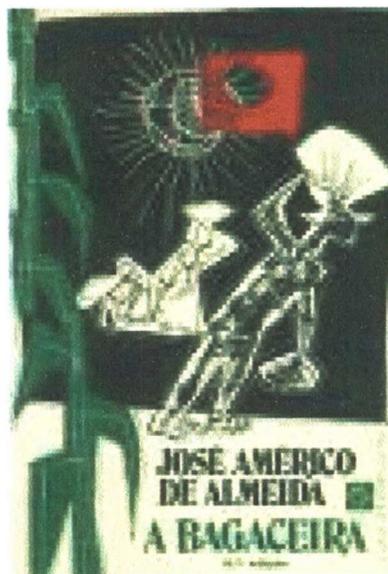




Universidade Federal
de Campina Grande

**CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

**UMA RE-LEITURA DE 'A BAGACEIRA', DE JOSÉ AMÉRICO DE
ALMEIDA: "OS NORDESTINOS DO BREJO E OS DO SERTÃO".**



A BAGACEIRA

MARINALDO DE SOUZA SILVA

MARINALDO DE SOUZA SILVA

UMA RE-LEITURA DE 'A BAGACEIRA', DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA: "OS NORDESTINOS DO BREJO E OS DO SERTÃO".

CAMPINA GRANDE, AGOSTO DE 2010



Biblioteca Setorial do CDSA. Agosto de 2023.

Sumé - PB

MARINALDO DE SOUZA SILVA

UMA RE-LEITURA DE 'A BAGACEIRA', DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA "OS NORDESTINOS DO BREJO E OS DO SERTÃO".

Monografia apresentada à Unidade Acadêmica de Letras do Centro de Humanidades da Universidade federal de Campina Grande- PB, em cumprimento às exigências da disciplina Redação Científica, que, no semestre de 2010.1, ficou sob responsabilidade da Profª. Ms. Rosângela de Melo Rodrigues.

Orientadora: Profª. Ms. Rosângela de Melo Rodrigues

CAMPINA GRANDE, AGOSTO DE 2010

MARINALDO DE SOUZA SILVA

UMA RE-LEITURA DE 'A BAGACEIRA', DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA: "OS NORDESTINOS DO BREJO E OS DO SERTÃO"

Campina Grande, _____ de Agosto de 2010

Rosângela de Melo Rodrigues

(Orientadora)

Fábio Rolim Peixoto

(Arguidor)

DEDICATÓRIA

A meus pais, João Fernandes da Silva e Luzia de Souza Silva, pelos inestimáveis préstimos no transcorrer de minha vida.

A José Erinaldo Correia Diniz e Wanessa Otoni, cuja sinceridade dos sorrisos e forças serviram de combustíveis propulsor de minhas ações e pensamentos.

A Bagaceira – romance consagrado pelo público: 32 EDIÇÕES, em 1997 e pela crítica, que afirma:

“... José Américo de Almeida – que abriu para todos nós o caminho do moderno romance brasileiro”.(João Guimarães Rosa)

“... livro renovador até da língua literária e também explosão de quem o escreveu sensível a circunstâncias sociais e exprimindo um desejo, no caso nada demagógico, de influir sobre o social; de denunciar desajustes socialmente dramáticos; e de assim fazer por sentir-se parte de um de nós regionalmente brasileiro.”
(Gilberto Freire)

“O número de referências bibliográficas não dá ideia suficiente do êxito e da importância d’ A bagaceira, romance que abriu nova fase da história literária do Brasil”.(Otto Maria Carpeaux).

RESUMO

O romance se passa entre 1898 e 1915, os dois períodos de seca. Tangidos pelo sol implacável, Valentim Pedreira, sua filha Soledade e o afilhado Pirunga abandonam a fazenda do Bondó, na zona do Sertão. Encaminham-se para as regiões dos engenhos, no Brejo, onde encontram acolhida no engenho Marzagão, de propriedade de Dagoberto Marçau, cuja mulher falecera por ocasião do nascimento do único filho, Lúcio. Passando as férias no engenho, Lúcio conhece Soledade, e por ela se apaixona. O estudante retorna à academia e quando de novo volta, em férias, à companhia do pai, toma conhecimento de que Valentim Pedreira se encontra preso por ter assassinado o feitor Manuel Broca, suposto sedutor e amante de Soledade. Lúcio, já advogado, resolve defender Valentim e informa o pai do seu propósito: casar-se com Soledade. Dagoberto não aceita a decisão do filho. Tudo é esclarecido: Soledade é prima de Lúcio, e Dagoberto foi quem realmente a seduziu. Pirunga, tomando conhecimento dos fatos, comunica ao padrinho (Valentim) e este lhe pede, sob juramento, velar pelo senhor do engenho (Dagoberto), até que ele possa executar o seu "dever": matar o verdadeiro sedutor de sua filha. Em seguida, Soledade e Dagoberto, acompanhados por Pirunga, deixam o engenho e se dirigem para a fazenda do Bondó. Cavalgando pelos tabuleiros da fazenda. Pirunga provoca a morte do senhor do engenho Marzagão, herdado por Lúcio, com a morte do pai. Em 1915, por outro período de seca, Soledade, já com a beleza destruída pelo tempo, vai ao encontro de Lúcio, para lhe entregar o filho, fruto do seu amor com Dagoberto.

Palavra-chave: Bagaceira, de José Américo de Almeida. Modernismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. O MOVIMENTO MODERNISTA BRASILEIRO.....	11
1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O SURGIMENTO, EXPERIMENTAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO.....	11
1.2 O REGIONALISMO.....	18
2. DA BAGACEIRA DO ENGENHO À LITERATURA: UM POUCO DA VIDA E OBRA DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA.....	33
2.1 A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NA LITERATURA.....	36
2.2 A INTERTEXTUALIDADE.....	38
3. LITERATURA COMPARADA.....	40
3.1 A INTERTEXTUALIDADE EM 'A BAGACEIRA: "OS NORDESTINOS DO BREJO E OS DO SERTÃO".....	42
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

INTRODUÇÃO

Com o país passando por profundas transformações sócio-econômico-culturais, começa a acontecer no Brasil, a partir das duas primeiras décadas do século XX, um processo de modificação radical no âmbito artístico-cultural da nação. Modificação esta empreendida por intelectuais brasileiros engajados com a problemática nacional da época, os quais, mantendo contato com as Vanguardas européias vigentes àquele tempo – tais como o Futurismo, O Dadaísmo e o Surrealismo -, buscaram renovar a Arte brasileira, imprimindo-lhe uma nova feição que trouxesse em seu bojo a cor, o som, a fala, a forma (e a fôrma) dessa grande nação em processo de amadurecimento intelectual-cultural que era o Brasil.

Nessa verdadeira renovação cultural, estudos de caráter sociológico, literário, geográficos, políticos, etc. também figuraram no meio intelectual brasileiro numa tentativa – e feliz, diga-se de passagem – de retratar mais fidedigna e epidemicamente a *realidade social brasileira* (estas eram as palavras de ordem!). Dessa maneira, temáticas que de alguma forma abordassem o complexo social das minorias relegadas socialmente pela classe dominante, e também mandante – a cacofonia foi necessária! -, era o verdadeiro “carro-chefe” das obras escritas no referido período, sejam estas literárias ou não.

Tivemos na segunda fase do Modernismo brasileiro – a fase do Regionalismo – a maior representação literária dessa literatura engajada com a realidade social das minorias. É com o Regionalismo que surge o gênero que dominaria a ficção do período: o romance social nordestino e/ou o afamadíssimo romance de 30. Entre as obras ficcionais dessa fase modernista, *A Bagaceira* (1928), do paraibano José Américo de Almeida, é concebida como a precursora e matriz para os demais escritores que se afinaram na produção desse mesmo romance de 30, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, entre outros.

Dessa maneira, levando em consideração a influência documental que livros de ensaios e/ou estudos sociológicos exerceram sobre a literatura regionalista, o presente trabalho monográfico tem por objetivo analisar a relação de intertextualidade entre as personagens centrais sob iluminação diferente, são

postos em confronto, em *A Bagaceira*, os nordestinos do brejo e os do sertão. Brejeiros e sertanejos, submissão e liberdade, eram examinados com uma visão realista, se bem que, no registro das virtudes sertanejas possa notar-se, vez por outra, certo favorecimento (não intencional) das personagens. Ademais, verificamos também a forma, a maneira e o tom como, na ficção, o romancista aborda essa correlação intertextual com relação as personagens centrais apontadas no livro estudado.

Para tanto, nosso texto será dividido em três momentos distintos: no primeiro deles teceremos considerações teóricas acerca do Modernismo e do Regionalismo. No segundo deles, traremos algumas informações sobre a vida e obra de José Américo de Almeida e a construção das personagens na literatura e alguns conceitos de intertextualidade, segundo alguns teóricos estudados. Já no terceiro, estudaremos a literatura comparada e a relação intertextual no romance, tomando para uma análise interpretativa, os seus personagens centrais: "Os do brejo e os do sertão".

Apesar de separadas, em todas as partes componentes de nosso estudo disseminamos informações sobre o romance *A Bagaceira*, todas elas de cunho interpretativo.

1. O MOVIMENTO MODERNISTA BRASILEIRO

1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O SURGIMENTO, EXPERIMENTAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO

O Modernismo brasileiro tem seu início bem delimitado historiograficamente com a realização da polêmica *Semana de Arte Moderna de 1922*, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro do mesmo ano. Tendo a sua frente nomes como os de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Villa-Lobos, Graça Aranha, entre outros, a Semana foi o principal marco do novo movimento que se configurava na literatura brasileira do turbulento início do século.

Turbulenta também foi sua repercussão. Pelo caráter de um inovadorismo radical e extremo a que se propunha, a Semana de 1922 abalou as estruturas da até então tradicionalíssima sociedade burguesa brasileira. É interessante notar como essa postura antimodernista se fazia presente no meio intelectual brasileiro. Cinco anos antes da realização da Semana de Arte Moderna, o renomado escritor Monteiro Lobato escrevera um virulento e injusto artigo, intitulado “Paranóia ou Mistificação?”, com o qual criticava uma exposição de pintura expressionista realizada por Anita Malfatti. Apesar das contestações, às vezes extremas como as de Lobato ou as de Assis Chateaubriand, que declarou não participar sequer do “dia” e do “minuto” de Arte Moderna, que dirá da “Semana” (cf. Moraes, 2001), o Modernismo começa a ganhar fôlego e a instituir como um movimento literário de grande relevo para a sociedade brasileira do auspicioso e conturbado século XX.

Tal movimento literário, conforme Lafetá (2000) constitui-se por dois projetos distintos e, concomitantemente: o projeto estético, que, segundo o referido teórico, está diretamente ligado “às modificações operadas na linguagem” (p. 19) e o projeto ideológico, o qual liga-se também diretamente, “ao pensamento (visão do mundo) de sua época” (p. 20). Contudo, João Luiz Lafetá nos mostra como esses dois projetos estão inter-relacionados: “o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já

contém em si o seu projeto ideológico” (Lafetá, 2000:20; grifos do autor). Veja-se como, realmente, não dissociar os dois projetos, pois o que se pretende realizar por meio de um deles (o estético) é fruto da concepção artística do outro (o ideológico).

Assim sendo, o crítico literário acima citado nos alerta para o fato de poder existir no Modernismo obras que transvestidas em uma nova roupagem linguística (plano / projeto estético) transmitam tão-somente um ideário anacrônico e obsoleto (plano / projeto ideológico). Tanto isso é verdade que Alfredo Bosi (2001) nos alerta, elucidativamente, acerca do termo modernista:

Quanto ao termo 'modernista', veio a caracterizar, cada vez mais intensamente, um código novo, diferente dos códigos parnasiano e simbolista. 'Moderno' inclui também fatores de mensagem: motivos, temas, mitos modernos. Com o máximo de precisão semântica, dir-se-á que nem tudo o que antecipa traços modernos (Lobato, Lima Barreto) será modernista; e nem tudo o que foi modernista (o decandetismo de Guilherme, de Menotti, de certo Oswald) parecerá, hoje, moderno (BOSI, 2001:31; grifos do autor).

Eduardo Portella (1983) também nos aponta a existência desses dois projetos interligados por Lafetá:

A princípio, e como decorrência da exaltação modernizadora dos anos 20, propagou-se a **ideologia** da ruptura, um conjunto de propostas elaboradas por oposição, e no interior do qual a ruptura tanto significativa a interrupção do impulso **tradicional**, quanto a recusa e a interdição da **ordem** em vigor (PORTELLA, 1983: 21; grifos nossos).

Entendamos aqui que essa “ideologia” referida por Portella é a união concomitante do projeto estético mais projeto ideológico. Além disso, devemos também atentar para o fato de que o “tradicional” e a “ordem” a que o referido crítico se reporta são, respectivamente, a linguagem tradicional (aspecto formal) e o sistema político-social (aspecto social).

Feitas as ressalvas necessárias no tocante a questão ao mesmo tempo dicotômica e unívoca dos projetos do movimento modernista brasileiro,

vejamos mais esmiuçadamente como este se configurou no cenário de nosso país.

Obviamente, como se entreviu com a referência ao contundente artigo de Lobato, o debate em torno da polêmica *Arte Moderna* já estava constituindo-se bem antes de 1922. Entrementes, como nos aponta Alfredo Bosi (2001:340), “a Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências(...) e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural”. Mais a frente, o referido autor reitera: “a Semana foi um acontecimento e uma declaração de fé da arte moderna” (BOSI, 2001: 83; grifos do autor).

O acontecimento da Semana de 1922 e o que se seguiu até por volta de 1930 foi chamada a “fase heróica” do Modernismo brasileiro. E o adjetivo “heróico” não se constitui em um exagero, haja vista que, nessa primeira fase do movimento, verdadeiras “batalhas” são travadas em torno da discussão do que seria ou não arte. Destarte, como nos aponta João Luiz Lafetá (2000), a fase heróica é a da experimentação estética e revolucionária, pois, propondo

“uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária (...) inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional”. (LAFETÁ, 2000: 21).

Comunga igualmente desse pensamento Alfredo Bosi (2001), ao salientar que “a ‘fase heróica’ do Modernismo foi especialmente rica de aventuras **experimentais** tanto no terreno poético como no da ficção” (BOSI, 2000: 345; grifo nosso).

Experimentações estas que, por meio da destruição das barreiras de uma linguagem oficializada pela norma, ampliou e enriqueceu sua expressão lingüística com contribuições do folclore e do popularesco (Cf. Lafetá, 2000). A fonte inspiradora dessas novas experiências literárias e, por conseqüência, lingüísticas é, consoante Lafetá (2000: 22), o vanguardismo europeu: “O

Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem”. Assim sendo, continua o crítico: “o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular – distorcendo assim **nossa realidade** – e instalava uma linguagem conforme a modernidade do século” (Lafetá, 2000: 23; grifos nossos). Essa nova configuração da linguagem era suscitada exatamente por essa distorção de nossa realidade, que exigia, por sua vez, novos nuances lingüísticos, tais quais novos léxicos, novas estruturas sintático-morfológicas e novas representações semânticas, que pudessem retratar, transfigurar a nova e inexplorada realidade que se nos afigurava. Observe-se que essa ruptura via linguagem propiciada ainda na fase heróica do movimento modernista correspondeu a um momento histórico em que se gestava uma espécie de reajustamento da vida nacional. Contudo, esse novo arranjo na vida sócio-político-econômico-cultural do país não trouxe aspirações de caráter verticalmente sociais (denúncias, críticas à situação do povo, às suas dificuldades, etc.), já que, nesse momento inicial do Modernismo, a pretensão era a de fixação do movimento tanto ideológico quanto esteticamente. Essa consciência da complexa realidade circundante será tema da segunda fase do movimento: a fase de 30.

O marco político dessa segunda fase do Modernismo brasileiro é a Revolução de 1930. Os motes para a eclosão dessa revolução remontam às duas décadas anteriores, pois, a essa época, o país encontrava-se na fase do franco desenvolvimento da economia capitalista que estava sobrepondo o arcaico sistema agro-exportador herdado do Império. Dessa forma, verificamos que nosso país adentrava em uma realidade sócio-econômica bem mais complexa do que a anterior. Realidade esta que por seu caráter bastante intrincado trouxe profundas e indeléveis transformações sociais. É por essa razão que, como nos aponta Lafetá (2000), a segunda fase do Modernismo brasileiro diferencia-se da primeira (a fase heróica) por trazer consigo uma maior luta ideológica:

“... na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte) (LAFETÁ, 2000: 28; grifos do autor).

Salientando essa vertical modificação da literatura da segunda fase do Modernismo brasileiro, Teles (1983) nos assegura que:

“por volta de 1930, o modernismo ainda lutava para impor-se nacionalmente. Mas a filosofia inicial do movimento já se havia cindido em vários grupos e outros gêneros começavam a substituir os manifestos e a grande e generalizada produção poética” (TELLES, 1983: 46; grifos nossos).

Bosi (2001: 283), atentando para o caráter do “experimentalismo estético de 22”, assevera que a prosa de ficção foi “encaminhada para o ‘realismo bruto’ “ (p. 285), ou seja, para o tratamento dos males sociais, da dura realidade enfrentada pela população, enfim para uma abordagem mais humana da realidade circundante via texto ficcional. Abordagem humana esta que, nas palavras de Candido (19995: 249), “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

A respeito dessa segunda fase do Modernismo no Brasil, Portella (1983) nos assevera que esse tratamento da realidade brutal vivida pela população via texto literário funcionou – e ainda funciona – como uma espécie de *merchandise ideológica*, ou seja, uma propaganda pública que visava a denunciar as mazelas da sociedade da época. Nas palavras de Montello (1983: 28), “o romance de 1930 seria simultaneamente um romance de testemunho e um romance de denúncia (...) um romance de acusação aberta”. Montenegro (1983: 17-18) também comunga dessa concepção do que aqui podemos denominar de “romance-denunciador”, haja vista que afirma que tais obras [os romances de 30] se tornaram essencialmente uma **denúncia**, mais do que um **protesto** e um **reflexo social** da luta que se começou a travar pelo resgate do Nordeste brasileiro e pela integração de seus habitantes no panorama nacional” [Grifos nossos]. Consoante Massaud Moisés (1996: 162), esse momento do romance de 30, principiado em 1928 com a publicação d’ *A Bagaceira*, foi uma “(re) tomada de consciência da realidade nacional”. A respeito do caráter denunciativo desse romance, Bezerra de Castro (1987) nos assegura que:

“Enquanto romance de denúncia, *A bagaceira* não se restringe ao social, em sua feição apenas econômica. A este aspecto, somam-se, interativamente, costumes, valores, preconceitos, tradições, etc., no propósito modernista de “descobrir o Brasil”. E, nesse propósito, todas as formas de violência se equiparam, são equivalentes todos os modos de injustiça” (BEZEERA DE CASTRO, 1987: 56-57, grifos da autora).

Dessa maneira, fica patente que a literatura produzida a partir do decênio de 30 encontra-se na fase de seu amadurecimento sócio-político-literário, uma vez que se pôde empreender uma maior e mais efetiva incorporação da problemática social brasileira que se configurava nesse novo e conturbado quadro político que se delineava nas décadas iniciais do século XX. O peso dessa literatura pós-30 é tão significativo que, segundo Bosi (2001), esta constitui-se como um verdadeiro divisor de águas. Contudo, o renomado crítico literário nos alerta para a forte e tentacular articulação entre a literatura da segunda fase do Modernismo e sua ligação com os ideais da primeira fase do referido movimento, uma vez que os protagonistas da produção literária de 30 beberam das concepções tão “ruminadas” na fase heróica do decênio de 20. Para Bosi (2001), essa nova configuração de literatura de 30 se dá meramente pelos novos delineamentos histórico-sociais que exigem novas experiências artísticas. Além disso, conforme nos assinala Montenegro (1983: 140) “muitas das conquistas modernistas da primeira fase (1922 a 1930) ajudaram a tarefa dos ficcionistas do segundo período (1930 a 1945)”, dentre elas as que respeitam a linguagem utilizada nos textos, portadora de uma maior liberdade com relação aos usos lingüísticos da população mais excluída. Massaud Moisés (1996) também assente tal interligação entre os dois primeiros momentos do Modernismo brasileiro:

“Sem prejuízo da produção anterior, em meio a qual despontam contribuições definitivas, agora [na segunda fase] a atividade literária alcança, genericamente, seus pontos altos dentro das coordenadas da modernidade (...) esse estado de coisas também se deve às sementes lançadas pelo movimento de 22” (MOISÉS, 1996: 16; grifos nossos).

As experiências anteriormente referidas por Bosi materializam-se em obras – principalmente em prosa (romances) –, cuja temática abordava os dramas

sociais, a problemática situação da plebe, em uma palavra, o “realismo nu e cru” do Brasil relegado aos acasos do destino. Assim, essa prosa de ficção produzida nas décadas de 30 e de 40 será lembrada como “a era do romance brasileiro” (Bosi, 2001: 388) e (Filho, 1969: 11-17) ou a época do “romance de trinta” (Albuquerque Júnior, 1999: 106-120), amplamente conhecido como romance regionalista de 30. Nesse romance de trinta, como nos demonstra Albuquerque Júnior (1990, os principais temas regionais serão: “a decadência da sociedade açucareira; o beatismo contraposto ao cangaço; coronelismo com seu complemento: o jagunço; e a **seca com a epopéia da retirada**” (Albuquerque Júnior, 1999: 120; grifos nossos). Observemos como uma simples lembrança de enredos de romances com *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, *Menino de Engenho* (e os demais do ciclo da cana-de-açúcar e do ciclo do cangaço), de José Lins do Rego, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *O Quinze* e *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, nos põe diante de todas essas temáticas – algumas delas inclusive conjuntamente.

Albuquerque Júnior (1999) nos assevera, no entanto, que a seca é o principal e mais produtivo tema do romance de trinta:

“O tema da seca foi, sem dúvida, o mais importante por ter dado origem à própria ideia da existência de uma região à parte, chamada Nordeste (...) “A seca surge na literatura como aquele fenômeno detonador de transformações radicais na vida das pessoas, desorganizando as famílias social e moralmente. A seca é responsabilizada, inclusive, pelos conflitos sociais na **região**” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 120-121.; grifos nossos).

Confirmando a seca e sua epopéia da retirada como temáticas correntes, Moisés (1996: 173) assegura: “As secas constituem com o cangaço e o misticismo, motivo inspirador de um dos ‘ciclos’ ficcionais que atravessam a prosa desse período”. Com temáticas bem definidas e historicamente relacionadas a uma região brasileira específica – a região Nordeste -, essa literatura produzida e amplamente divulgada nos finais da década de 20 e durante as de 30 e 40 teve um caráter regionalista, abordando costumes, tipos humanos, linguagem, ambiente, personagem, etc., que diretamente estavam

ligados à temática dos dramas sócio-políticos vividos especialmente pelos habitantes do Nordeste. É dessa literatura regional que falaremos a seguir.

1.2 O REGIONALISMO

Comumente, o termo neo-realismo é empregado para se referir à literatura de cunho sócio-político e regional produzida no final da década de 20 e durante as duas décadas que lhe seguem. A intenção de se fazer uma literatura regionalista, nos moldes essencialmente “regionalistas”, tal como se pretendeu fazer na segunda metade do século XIX, ainda sob a égide realista-naturalista, é inegável. Tanto que Massaud Moisés nos esclarece:

“Ao retomar a doutrina naturalista em voga nos fins do século XIX, a corrente realista da geração de 30, notadamente os **ficcionistas nordestinos**, repudiou o cientificismo mecanicista dos seguidores de Zola, substituindo-o Por um **verismo** doutrinariamente orientado. Não conseguiu, porém resistir aos apelos duma espécie de realismo ingênuo, pela adoção, também mecânica, de **teses sociológicas**” (MOISÉS, 1996: 172; grifos nossos).

Já nas páginas iniciais d'A Bagaceira, encontramos logo no primeiro capítulo – espécie de carta de intenções do autor -, uma referência a esse “desprezo” pelo realismo-naturalismo (especialmente pelo naturalismo): *O naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros. Ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não vêem* (p. 03). Apesar disso, Massaud Moisés nos alerta para o fato de José Américo ser paradoxal a esse respeito, uma vez que em seu romance há muitas passagens com características tipicamente realistas-naturalistas (Cf. Moisés, 1996: 175-176). Hildeberto Barbosa Filho (2005) concorda com essa filiação neo-realista-naturalista d'A Bagaceira. Contudo, ressalva-a, afirmando que:

“por mais que se defenda (e com certa razão!) a filiação do romance a uma poética de índole neonaturalista, não se pode negar seus investimentos *modernos*: quer no tratamento do código linguístico, a esta altura já devidamente estudado, quer na manipulação dos códigos técnico-narrativos, especialmente

no tocante à *posição do narrador*" (BARBOSA FILHO, 2005: 40; grifos nossos).

E mais em frente complementa, afirmando categórica e definitivamente, o caráter modernista do romance zeamericista:

"Se em *A Bagaceira*, José Américo de Almeida não recupera o ritmo experimental da prosa oswaldiana, vai muito além, contudo, dos autores realistas e simbolistas do começo do século. E vai, não somente porque se engaja no "projeto ideológico" dos anos 30, mantendo de certa forma, o sentido de conquista de uma nova linguagem como queria os modernistas, mas, sobretudo porque a "*perspectiva*" do seu narrador já não é mais rigorosamente a "*perspectiva*" do século passado (BARBOSA FILHO, 2005: 43; grifos nossos em negrito e itálico e do autor em itálico).

Já Montello (1983) nos indica que "o romance de 30 é a expressão do neo-realismo brasileiro, com uma *fisionomia própria*, ligada à tradição romanesca do Século XIX" (Montello, 1983: 27; grifos nossos). Entretanto, como podemos inferir pela expressão em destaque, não se pode afirmar com tanta propriedade que essa criação literária efetivada aproximadamente da década de 20 até a de 40 seja neo-realista, haja vista que o fator motivador em ambas é nitidamente diferenciado. Na primeira "versão" do *regionalismo*, há uma forte influência de um nacionalismo radical, anárquico, que faz com que a essência do regional tome caracterizações separatistas (Cf. Albuquerque Júnior, 1999), não buscando, assim, certa unicidade cultural.

Já a segunda "versão" do regionalismo buscava essa unidade, trazendo consigo um projeto ideológico bem mais estruturado, passado, delimitado, que abarcaria em seu bojo nossa realidade social mais complexa. Consoante o autor acima referido,

"a década de vinte é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras dos Estados, que busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 47; grifos nossos).

Tínhamos assim um novo quadro social que exigia as novas experiências artísticas mencionadas por Bosi (2001). Contudo, essas experiências agora são afuniladas ao setor regional, às identidades regionais que visavam à constituição de uma identidade nacional mais geral, preocupada com os aspectos mais evidentemente críticos de nossa realidade circundante. Bosi (2001), diferenciando esses dois momentos do regionalismo (aqui denominados “versões”), nos assevera que “ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ [do regionalismo] do século Xix preferiram os nossos romancistas de 30 uma visão crítica das relações sociais” (Bosi, 2001: 389; grifos do autor). Percebe-se assim que há certa dose de *nacionalismo* - parece-nos que ainda oriundo da primeira “versão” do *regionalismo* – que fomenta a abordagem dos temas regionais: “o **nacionalismo** vai acentuar, na década de vinte, as práticas que visavam ao conhecimento do país, de suas particularidades **regionais**” (Albuquerque júnior, 1999: 41; grifos nossos). Teríamos assim uma abordagem regional que representaria em suas linhas mais gerais a configuração e o trato do universo brasileiro, que se avultou como um dos tópicos mais relevantes que o movimento modernista brasileiro defendida.

Ao lado da diferença acima apontada, Gilberto M. Teles (1983) mostra-nos outra, agora formal e que respeita os gêneros textuais, que diferencia esses dois *regionalismos*: “ao contrário do regionalismo anterior, que se havia manifestado no *conto*, apresenta-se agora em forma de *romance*” (Teles, 1983: 44; grifos do autor). Mais à frente o referido crítico esclarece sua afirmação:

“Ao Nordeste estava, portanto reservada a renovação do **romance**. As estruturas unitárias do *conto* eram insuficientes para as largas ações e para as proporções dos cenários da seca e das retiradas. O perfil interior das personagens nordestinas, o tempo, o espaço, enfim, as situações dramáticas de um Brasil que sobrevivia entre coronéis de engenhos e bandos de cangaceiros, tudo isso encontraria o seu lugar social e literário nas páginas dos romances que tornavam a encontrar a sua dupla função de documento estético e denunciador das estruturas injustas da sociedade. A experiência dos cientistas regionais, a sua microvisão das localidades brasileiras cedia lugar à macrovisão do Nordeste, a partir de 1928 (TELES, 1983: 52; grifos nossos).

Verificamos assim que esse novo regionalismo da década de 1920, conforme a ótica de Albuquerque Júnior (1999) e Teles (1983), faz emergir um movimento que espelha as diferentes representações e percepções do espaço nas várias regiões do país. Movimento esse portador de um discurso que sequer de longe pôde ser individual (microvisão), uma vez que os sujeitos que o enunciam, o fundamentaram em arte – neste caso específico, os escritores regionalistas –, instituem-se como membros de uma realidade coletiva (macrovisão), qual seja a sua terra natal (ou região, por questões terminológicas). Assim, nos elucida o Albuquerque Júnior: “Um intelectual regionalista quase sempre é aquele que se sente longe do centro irradiador de poder e de cultura. Ele faz da denúncia dessa distância, dessa carência de poder, dessa vitimização, o motivo de seu discurso” (Albuquerque Júnior, 1999: 50). Torna-se nítida, dessa maneira, a questão do *engajamento social* apontado por Bosi (2001), o qual se constitui para ele como “a Tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40” (Bosi, 2001: 390).

É nesse grupo de intelectuais realmente engajados com a problemática social da região Nordeste que se insere escritores paraibanos como José Américo de Almeida, com obras como *A Bagaceira*, *Os Coiteiros* e *O Boqueirão*, principalmente a primeira destas, e José Lins do Rego, com *Menino de Engenho*, *Moleque Ricardo*, *Fogo Morto*, *Banguê*, *Pedra Bonita*, entre outros (Cf. Teles, 1983).

A esse respeito, Adonias Filho (1969: 12) salienta: “É o universo brasileiro que se mostra em quadro e imagem, problema e drama, linguagem e paisagem, ficcionalmente se movendo no poder de uma temática que oferece, com os mitos e os símbolos, o caráter nacional e a personalidade do povo”. Completando seu raciocínio acerca do romance regionalista de 1930 e assegurando que este tem sempre uma motivação temática física, social ou geográfica – porém principalmente física –, Filho (1969: 14) arremata lapidamente: “a regionalização (...) esclarece definitivamente suas [do romance regionalista] relações com as nossas realidades culturais (...). O ciclo nordestino, por exemplo, abrange os problemas da seca, do cangaço, do fanatismo religioso”. Ainda acerca da temática do romance regionalista nordestino de 30, Montenegro (1983: 13) nos assegura que “o chamado Romance de 30 no Nordeste participou [do quadro literário da época], com seu

contributo temático de seca, cangaço, fanatismo religioso, latifundiários e exploração do homem pelo homem”.

Como pudemos perceber, a temática do romance de 30 traz consigo quadros que nos demonstram e ao mesmo tempo estigmatizam o Nordeste brasileiro: sede, fome, migrações “forçadas”, despedidas / partidas / dolorosos crimes e violência do cangaço, práticas messiânicas, coronelismo, entre outros. Demonstram por nos revelar epidemicamente a trágica, porém real, situação político-social da região. Estigmatizam ao sugerir que tais quadros só se afiguram no Nordeste brasileiro, e não em outras regiões do país. A imagem da seca e a conseqüente miséria que ela acarreta, das levas de retirantes e da dor ao deixar a sua amada terra, do cangaceiro e de seus crimes cruéis condicionados pelo meio igualmente cruel, dos profetas com suas pregações e sua abjeta aparência, do coronel e de seu autoritarismo e truculência, são referências atribuídas essencialmente ao Nordeste do Brasil. Contudo, tais quadros se afiguram não só na região Nordeste, mas em outras regiões onde o contexto político-social apresenta-se igualmente fragilizado, injusto e inoperante.

Apesar de tal estigmatização em relação à região Nordeste, o romance regionalista de trinta nos instituiu, consoante Albuquerque Júnior (1999), uma série de imagens que se tornaram clássicas representações sociais das quais os escritores pós-30 não conseguem livrar-se. Assim sendo, essa literatura regional tenta afirmar um caráter de brasilidade por meio de traços peculiares de uma determinada região, sejam estes humanos, físicos, geográficos, sociais, entre outros. No dizer de Albuquerque Júnior (1999), a literatura regionalista de vinte e início de trinta faz emergir a “análise **sociológica** do homem brasileiro, como uma necessidade urgente (...) dá ao romance nordestino [de trinta] o estatuto de uma literatura preocupada com a nação e com seu povo, mestiço, pobre, inculto e primitivo” (Albuquerque Júnior, 1999: 107; grifo nosso). É nesse contexto bem mais humanizado e político de abordagem literária que irá surgir à literatura social brasileira propriamente dita, com o surgimento do ensaísmo social (Cf. Portella, 1983).

A respeito desse ensaísmo, Montenegro (1983) nos afirma que “o período de 1930 a 1945, na Literatura Brasileira, se apresenta como particularmente rico no plano da ficção narrativa, do **ensaio social** e do aprofundamento da

lírica moderna” (Montenegro, 1983: 13; grifos nossos). Moisés (1996) assegura-nos a existência de dois lados distintos da intelectualidade ligada às causas sociais:

“De um lado, punha-se o ensaio sociológico ou sócio-histórico, procurando ganhar rigor de ciência ou, ao menos, oferecer uma imagem menos subjetiva de nossas condições de povo tropical, embora SM abdicar de certas prerrogativas literárias. De outro, a **ficção** buscando ser registro documental das características sociais, geográficas e históricas do interior brasileiro, notadamente o Nordeste (MOISÉS, 1996: 162; grifos nossos).

Nomes como o de José Américo de Almeida figuraram nos dois primeiros planos apontados por Montenegro e nesses dois lados referidos por Moisés em livros como *A Paraíba e seus problemas* – ensaios sócio-histórico-geográficos -, e *A Bagaceira* – romance inaugural do romance de 30 -, considerado pelo próprio romancista como “um romance social” (Camargo, 1984: 101). Fica, portanto, patente essa tendência às causas sociais da época. Em livros de ensaios sociológicos autores como Gilberto Freyre pintaram as representações sociais mais fidedignas da população do Brasil. Já nos romances, seus autores representaram ficcionalmente as mazelas sociais e a situação de miséria pelas quais o homem do Nordeste passa (va). Surgem, destarte, as figuras humanas modelos como os senhores de engenhos autoritários e decadentes como, por exemplo, umas das personagens centrais presentes no romance, como *Dagoberto Marçau* e o retirante hidrópico, pálido e magérrimo, como Soledade, ambos os personagens d’ *A Bagaceira*. Surgem igualmente os tipos sociais como o cachorro-retirante *Pegali* (também personagem d’ *A Bagaceira*), que se assemelha a um ser humano e serviu de matriz para o aparecimento de outros tipos sociais de idêntica antropomorfização, como a *cachorra Baleia*, de *Vidas Secas*, romance escrito por Graciliano Ramos, por exemplo.

Uma observação mais atenta ao romance *A bagaceira* nos faz perceber como as *figuras humanas* (as personagens) e esses *tipos sociais* são autênticos representantes da miséria social por que passa (va) a região Nordeste do Brasil, da falta de atenção para com essa massa populacional desprestigiada ao longo dos anos, do autoritarismo da política dos coronéis, da

exploração do trabalhador, entre outros complexos sociais. Veja-se, por exemplo, que a figura do personagem de Dagoberto Marçau (personagem brejeira e senhor-de-engenho) avulta-se como a imagem do senhor-de-engenho do decadente Nordeste açucareiro, mas ainda com aspirações autoritárias e elitistas: o seu sobrenome “Marçau” tem uma semelhança fônica muito próxima do adjetivo “boçal” (estúpido, ignorante com nuances de soberba), fato que se for levado em consideração, basta uma leitura do referido romance para confirmar tal caracterização da personagem que está expressa no significado literal do mencionado adjetivo. Já a personagem *Soledade* (*personagem sertaneja*) traz nas três primeiras letras de seu nome a palavra que representa mais fidedignamente a imagem do Nordeste brasileiro: “sol”. O sol inclemente que, de fato, “seca” os protagonistas míseros de uma região por ele assolada, deixando-se marginalizados e fragilizados socialmente devido aos sucessivos cataclismos que ele lhes impõe. A respeito da simbologia do que o “sol” tem n’ *A Bagaceira*, afirma-nos Bezerra de Castro (1987: 21) que este é um “importante elemento da narrativa pela significação geral reiterada na tradição metafórica”.

Já a personagem *Pegali* – matriz para o surgimento da imagem do “cachorro-retirante da seca nordestina” – comporta-se tal qual um ser humano e também sofre humanizadamente (não sendo aqui redundante!), os efeitos devastadores da seca. A apresentação da figura do cão-retirante é a denúncia mais hiperbólica do sofrimento dos nordestinos. No Décimo terceiro capítulo do romance *A Bagaceira*, o narrador comenta:

“Não havia choça paupérrima que não tivesse um cachorro gafo.

Era o sócio da fome.

Os pobres gozos herbívoros! Comiam capim, pastavam como carneiros”. (p. 81; grifos nossos)

Observe-se a constituição hiperbólica: cachorros que pastavam como carneiros devido à falta de alimentos apropriados, mesmo que estes fossem algum bicho silvestre. A humanização desse animal doméstico verticalizava-se quando o narrador concebe-o como um “sócio da fome” dos demais retirantes. Mais adiante, a representação do cachorro antropomorfizado acentua-se:

“Coitado do Pegali! Coçava a orelha com o pé, como quem coça a cabeça de desespero”. (p. 96)

“Pegali ria com o rabo”. (p. 97)

Ademais, como nos salienta Teles (1983):

“... através de largos painéis [as representações sociais sobre as calamidades do Nordeste acima explicitadas], que apenas o romance [de 30] conseguia realmente expressar, os escritores brasileiros do Nordeste conseguiram reproduzir as imagens desse mundo em transformação, apontando, talvez, sem o querer, alguns dos grandes **problemas sociais** que começavam a perturbar o sistema político brasileiro” (TELLES: 1983: 46-47, grifos nossos).

Assim sendo, no plano político, o romance regionalista de 30 nos sinaliza uma maior preocupação em relação à região nordeste brasileira, cujo descaso político a relega a um quase total esquecimento. Esquecimento este que a coloca em uma situação de calamidade pública, que é a principal fonte de denúncias dos intelectuais engajados com os problemas sociais da população mormente desfavorecida, não só no passado, mas também na atualidade, pois, conforme nos assegura o renomado crítico Josué Montello (1983), “como essa região ainda está marginalizada no processo do desenvolvimento nacional, o **romance de 30 ainda não perdeu substância como romance de denúncia**. As denúncias que formulou ainda estão válidas à espera da solução e da justiça” (Montello, 1983: 30; grifos nossos).

Já no plano literário / estético, Assis Brasil (1976) nos aponta duas preocupações centrais do movimento modernista / regionalista brasileiro: a criação de uma estética do Modernismo e de uma língua brasileira, que se caracteriza por se desvincular de sua matriz (a língua culta) extremamente

normatizada, elitizada e estilizada. Para tanto, o referido crítico deixa entrever que a concepção de língua literária culta torna-se, no movimento modernista / regionalista brasileiro, obsoleta pelo novo ideário de Arte a que se propõem os escritores modernos e/ou regionalistas. Destarte, ele destaca: “O conceito de ‘escrever bem’ e do ‘cultivo da forma’, em relação à língua culta, está ultrapassado (...). Não poderíamos ficar marcando passo na escolha de vocábulos e expressões que não ferissem os ouvidos dos mais sensíveis” (BRASIL, 1976: 116).

Fica patente, dessa maneira, que o Modernismo / Regionalismo foi uma estética bastante preocupada com a constituição de *linguagem literária brasileira* (Cf. Brasil, 1976), cujas características giravam em torno do aproveitamento da oralidade, do coloquial, do regional, do pitoresco, enfim, de toda uma gama de expressões da linguagem popular que até então eram relegadas pela tradição literária brasileira. Montenegro (1983) nos afirma que “sua linguagem [a linguagem do romance regionalista de 30] desce ao fundamento do real’ com o intuito precípua de proceder a uma “aproximação da linguagem literária à **fala brasileira** e a incorporação dos **neologismos e regionalismos**” (Montenegro, 1983: 14; grifos nossos). Moisés (1996) complementa, salientando que:

“No plano do estilo, observa-se o **gosto pelo coloquial**, e mesmo pelo folhetinesco, sob o pressuposto de se dirigir ao leitor comum, de poucas letras, cuja causa ali se defende e a quem se pretende transmitir a consciência das injustiças que o reprimem. **Dicção tão brasileira** quanto possível, **permeável aos regionalismos de toda espécie**, vizinha da rotina jornalística” (Moisés, 1996: 174; grifos nossos).

Tais expressões do linguajar popular acima destacada eram, muitas vezes, relacionadas com o tema das obras, com o ideal do escritor, ou seja, de certa maneira a temática determinava os nuances de linguagem a serem empregados na literatura produzida no período: “A linguagem literária é uma necessidade expressiva do próprio tema ao ser exposto. É aqui onde o *conteúdo* é a *própria forma*” (BRASIL, 1976: 117, grifos do autor). Ou seja: o projeto ideológico alia-se ao projeto estético.

Percebe-se pela citação anterior, que o conteúdo temático é um fator determinante para a linguagem a ser empregada. Daí, ser mister evidenciarmos facilmente que um romance que tivesse como tema as mazelas sociais da seca no Nordeste, a miséria do povo nordestino, entre outros temas, só poderia trazer marcas do linguajar dos habitantes da referida região brasileira, tal como nos comprovam os férteis romances da década de 30 na Literatura Brasileira, especialmente no romance nordestino. A Bagaceira é repleta de tais evidências linguísticas que denotam o caráter local do moderno romance regional brasileiro, apesar de algumas críticas recebidas por seus nuances retóricos. Nuances clássico a que Santiago (1978) denomina “linguagem castiça” que parece “querer obedecer a certas regras de bienséance e de conveniência lingüística” (Santiago, 1978: 116; grifos do autor). Contudo, no romance zeamericista, os termos regionais em nível lexical abundam em quantidade: quinquigu (p. 120, manzanza (p. 19), repiquete (p. 25), aboletar e botar (p. 370, bulir, cutuba e engabela (p. 380, maldar (p. 39), perrengue e venta (= nariz) (p. 40), bangalafumenga (p. 460, pantim (p. 51), entre outros exemplos que, consoante Marchezan (1999), afigura-se como uma rica construção referencial-lexemática para espacialidade (espaço regional) do referido romance. O número de expressões regionais também é considerável: Saí que saí feito, em cima da bucha e quebrou o catolé (p. 39), pra riba (p. 41), o tradicional Oxente! (p. 55), etc. Expressões regionais como de primeiro (p. 250, andou caçando (= procurando) (p. 29), Me diga só... (p. 35) e Já vem já (p. 52), - Seu major, não venha, seu major! (p. 1030 também se fazem presentes no referido romance. As variantes fonéticas, especialmente a redução das sílabas pré e pós-tônicas, também aparecem n'A Bagaceira, especialmente nas falas das personagens regionais: - E por que não of'rece café? – replicavam os trabalhadores jejunos (p. 180, Como que suspende o fol'go (p. 28) e Seca, fica tudo mirrado – o esp'rito, a coragem... (p. 25).

Os ditados populares também se avolumam no romance zeamericista, especialmente na intitulação de dois capítulos Chuva com sol e Atirou no que viu, nos quais podemos perceber a relação intertextual explícita com os ditos “chuva com sol casa raposa com rouxinol” e “atirou no que viu, matou o que não viu”. Tais alusões aos ditados de cunho popularesco somam-se aos

demais caracteres populares da linguagem de A Bagaceira e afirmam o seu precípua de abordagem da variante coloquial de Português brasileiro.

Ademais, o próprio narrador deixa entrever em suas falas, agora com as consciências metaliterária e metalingüística do movimento modernista / regionalista brasileiro, comentários sobre a fala das personagens:

Minudenciou em seguida, na sua **linguagem brasileira...** (p. 25; grifos nossos)

Broca advertiu a Latomia:

- Você deixou mato na praça!

- **É um matim – comendo, assim, pelo menos, uma sílaba!** (p. 27; grifos nossos)

-Molestado!

-Gota-Serena!

Ou, então, corrompiam a fonética para requintar no insulto:

- **Felha da potal...** (p. 59; grifos nossos).

Mas, apenas se viu inerte, foi subjugado por cem braços e **inquerido (é o termo)** com cordas de coroa. (p. 103; grifos nossos).

Sobre a linguagem d' A Bagaceira nos diz Tristão de Athayde, no prefácio da oitava edição do referido romance: "o livro é escrito em brasileiro. Ora culto, ora bárbaro, mas sempre em brasileiro, sem transição brusca e artificial entre a linguagem dos que sabem e a dos que não sabem. Uma língua só é nova, em todas as suas gradações" (ATHAYDE, 1954).

Sobre o "brasileirismo" de seu estilo, o próprio José Américo de Almeida, citado por Jurema (1985: 518), lamenta que o "brasileirismo" não fosse fala comum". E complementa, afirmando que para A Bagaceira ser autêntica "se revestia dessa forma" (Jurema, 1985: 518). Ainda no que tange à linguagem, agora respeitando o "nordestinismo" zeameericista n' A Bagaceira, nos elucidam Vinícius da Gama e Melo, citado por Jurema (obra citada: 484): "José Américo, até no estilo despojado de artificios, de virtuosismos, adjetivações ou adverbiação, reflete a natureza do Nordeste. Há nele predominância dos termos ásperos, rascantes". Excetuando as "adjetivações" referidas pelo

estudioso, que pensamos ser um lapso de interpretação, julgamos pertinente sua leitura, haja vista que esses “termos” simbolizam a aspereza, a seca e a dureza da natureza nordestina. Já Hildeberto Barbosa Filho assegura que no presente romance zeamericista:

“... a linguagem utilizada pelo narrador, à parte o seu preciosismo cientificista e a cadência retórica de tribuna, mantém, não raro, uma melodia rica de poeticidade, ora pela armação vocabular de frase a frase e pelo jogo das símile, ora pelo cromatismo metafórico e pela incidência simbólica dessa ou daquela expressão” (BARBOSA FILHO, 2005: 42; grifos nossos).

Características estas que dão à linguagem d' A Bagaceira os caracteres modernistas necessários para enquadrá-la, indubitavelmente, no movimento modernista brasileiro, já que a mesma obra tem o que o crítico supracitado denomina de ritmo expressionista. Ainda afirmando esse traço de modernidade do romance de José Américo de Almeida, Hildeberto arremata:

“A linguagem do narrador intervêm significativamente na estruturação do foco narrativo. O jogo de comparações e, particularmente, o emprego dos adjetivos com exploração semântica inusitada, vai como que desfocando a imagem na sua transparência, para daí resultar uma imagem opaca, deformada, expressionista, responsável, entre outros fatores de natureza estética, pela componente moderna deste velho romance paraibano” (BARBOSA FILHO, 2005: 43; grifos nossos).

Essa linguagem, entretanto, representaria não apenas o falar dos nordestinos, as características culturais do Nordeste, mas seria uma voz em defesa de si mesmo, do próprio povo nordestino, uma espécie de autodenúncia, uma voz que não deveria calar-se diante da grave situação que se afigurava nessa região entregue ao acaso dos tempos, desprezada pelas autoridades competentes que não lhe concebem a menor importância. Funcionaria, outrossim, como um documento público de apresentação declamatória e denunciante da crise por que passava a região e, por extensão, sua pobre gente.

Às vezes, tal denúncia tinha seu mote na experiência pragmática da grave crise (ou seja, o escritor vivenciar enquanto intelectual os problemas sociais de sua região) e, conseqüentemente, essa vivência, essa experiência prática, torna-se, na escrita, uma espécie de atestado, de documento, de certidão dos míseros quadros sociais nordestinos. E o que podemos denominar modestamente de romance-documento, isto é, uma literatura, um gênero ficcional, que traria em seu bojo uma boa parcela de veracidade, de realismo, só que de uma maneira diferenciada: através de uma verdade “que tem a aparência de mentira” (A Bagaceira, capítulo Antes que me falem p. 03). A esse respeito é válido frisar que José Américo de Almeida “conheceu, ainda menino, no brejo de Areia, os efeitos da seca oriunda do sertão e, na temporada em Sousa [quando Promotor de Justiça], viu de perto o sofrimento que ela acarreta. Estava, portanto, apto para analisar seus contrastes” (Luna, 2000: 35-36; grifos nossos). O próprio escritor nos esclarece: “- Eu tenho uma lembrança muito vaga da seca de 1897. Apenas flagelados passando pela cidade”. (CAMARGO, 1984: 211).

Considerando todas as idéias acima expostas, vejamos em, A Bagaceira que, trazem à tona as verdades das calamidades e injustiças sociais por que passa uma determinada região brasileira: o Nordeste.

2. DA BAGACEIRA DO ENGENHO À LITERATURA: UM POUCO SOBRE A VIDA E OBRA DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA



José Américo de Almeida nasceu no engenho Olho D'Água, na cidade de Areia, localizada no brejo paraibano, a 1º de outubro de 1887. O depois renomado paraibano era filho de Inácio Augusto e de Josefa Leopoldina de Almeida, sendo a sua mãe filha de uma tradicional família areiense. Aos nove anos, ficando órfão de pai, o menino foi entregue aos cuidados do tio, o Padre Odilon Benvindo, que, à época, já enveredava pelos caminhos da política paraibana e, por consequência, nacional, o que parece ter sido um fator decisivo para a carreira política do ainda pequeno areiense. Seu nome – José Américo-, como ele próprio declarou no livro de memórias *Antes que me esqueça* (1976: 11), foi colocado em homenagem ao outro irmão mais velho, que falecera com um ano e meio de idade. E de onde veio o cognome “Américo”, utilizado após o seu primeiro nome? Segundo o próprio escritor (na obra supracitada), sua mãe colocou esse sobrenome para diferenciá-lo do irmão falecido (também de nome José) e, concomitantemente, para homenagear outro ilustre areiense, à época conhecido nacionalmente: o pintor Pedro Américo.

José Américo iniciou seus estudos ainda no engenho onde nasceu, tendo como sua primeira professora Dona Júlia Verônica dos Santos Leal, cujo nome, segundo palavras do próprio José Américo, nunca fora escrito por completo enquanto lhe instruía (Cf. Almeida, 1984: 22). Aos nove anos foi estudar na cidade de Areia, morando com seu tio, como já salientado. Depois, fez seus estudos no Seminário da capital do Estado e no Liceu Paraibano. Em 1903 ingressou na Faculdade de Direito do Recife, formando-se em 1908, ano em que obteve do Governo paraibano a nomeação do Cargo de Promotor Público na Comarca de Sousa, cidade localizada no alto sertão da Paraíba.

Em 1911 começa a se intensificar a sua vida política, passando a ocupar a elevada função de Procurador Geral do Estado da Paraíba. Daí por diante, aconteceu o apogeu de sua carreira política, na qual ele exerceu vários cargos públicos: Secretário do Interior e Justiça da Paraíba, Secretário de Segurança Pública, duas vezes Ministro de Viação e Obras Públicas (de 1930 a 1934 e de 1953 a 1954), Ministro do Tribunal de Contas da União (1935), Ministro da Fazenda (cargo interino), Presidente do Tribunal de Contas do Estado da Paraíba, Reitor da Universidade Federal da Paraíba (Instituição que ele próprio

idealizou e fundou), duas vezes Senador (de 1934 a 1935 e de 1947 a 1951) e Governador (de 1951 a 1953).

Em 1937, teve o seu nome lançado para concorrer à sucessão de Vargas nas eleições previstas para Janeiro do ano seguinte. Recebeu, então, o apoio de quase todos os governadores e de membros do governo federal, procurando apresentar-se como o candidato situacionista. Os opositores do governo federal, por sua vez, frustraram a sua candidatura. Isto feito, José Américo realizou intensa campanha, na qual assumiu um esquerdizante e realizou manifestações em favelas e locais populares.

Sua vocação para as letras foi “imposta” desde criança, pois seu irmão mais velho, “celebrando” seus primeiros passos nos estudos, ordenava-o que, ao ser perguntado sobre o que iria ser quando crescesse, respondesse que seria um homem de letras” (Cf. Almeida, 1984: 23). Presunção que viria a se confirmar, uma vez que José Américo viria ocupar, posteriormente, uma posição de alto relevo nas “letras”, isto é, na Literatura Brasileira. Em 1922, José Américo publica a novela *Reflexões de Um Cabra* a que se seguiu o livro de ensaios *A Paraíba e seus problemas* (1923), obra de grande conteúdo social e, ainda hoje, considerada a mais volumosa e importante monografia sobre um estado brasileiro. Porém, só com a publicação do romance *A Bagaceira*, em 1928, é que seu nome projetou-se nacionalmente com o destaque dado à *literatura regionalista* presente em tal romance. Depois do êxito d’*A Bagaceira* publicou, ainda, dois livros que eram para ser simples relatórios, *O ciclo revolucionário no Ministério da Viação no Governo Provisório*, e os romances *O boqueirão* (1935) e *Coiteiros* (também de 1935), competindo, nessa época, com escritores nordestinos de renome como José Lins do Rego e Jorge Amado. Ainda em 1935 escreve *As secas do Nordeste*. Dez anos depois, em 1945, publica *Entrevistas e Discursos*. Após a publicação dos livros acima referidos, José Américo de Almeida escreveu *Ocasos de sangue* (1954), *Discursos de seu tempo* (1965), *Ad Imoratalitatem* (1968), *O ano do nego* (1968), *Eu e eles* (1970), *Quarto minguante* (poesia, 1975), *Antes que me esqueça* (memórias, 1976) e *Sem me rir, sem chorar* (1984, crônicas memorialistas publicadas postumamente).

A partir de 1958, José Américo recolheu-se em um “retiro próprio”, em João Pessoa, capital da Paraíba, tornando-se conhecido como o *Solitário de*

Tambaú, cujo último nome refere-se à praia onde se localizava a casa que lhe servia de retiro. Em 1996, ingressou na *Academia Brasileira de Letras*, sendo recebido pelo acadêmico Alceu Amoroso Lima. Foi o quinto ocupante da cadeira 38, deixada por Maurício de Medeiros em virtude de seu falecimento. Afastado dos cargos públicos, dedicou-se à construção dos livros de memórias, nos quais colocou, para posteridade, a visão de um homem de ação e de grande sensibilidade. E, em plena maturidade revelou-se poeta, publicando o livro *Quarto minguante* (1975). Em 1977, *A União de Escritores* presta-lhe significativa homenagem, agraciando-lhe com o título de “O intelectual do Ano”.

Em sua vida familiar, José Américo de Almeida casou-se com a senhora Anna Alice de Mello, com quem teve três filhos – Reinaldo Melo de Almeida, Selda Melo de Almeida e José Américo de Almeida Filho –, dos quais apenas Reinaldo está vivo, sendo general da reserva do exército e morando no Rio de Janeiro.

José Américo de Almeida faleceu no dia 10 de março de 1980, com quase 93 anos, na capital paraibana, em sua casa, no Cabo Branco – João Pessoa –, onde hoje funciona a Fundação Casa de José Américo. Sua presença grandiosa é indelével na memória dos paraibanos, que nunca esqueceram os grandes feitos deste seu filho ilustre que foi, a um só tempo e com muito brilho, político, romancista, poeta, promotor, jornalista, professor e, acima de tudo, um homem de boa índole e alta sensibilidade para com os problemas sociais de sua região rural, a ponto de receber o título de “O Ministro do Nordeste”.

2.1 A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NA LITERATURA

Apesar de a análise em prosa se deter, dentre outros aspectos, nos estudos do espaço, do tempo, do enredo, do foco narrativo e da personagem, nos concentraremos especificamente, neste último elemento da narrativa; pois como nos mostra Khéde (1986: 14):

“O personagem, como é o elemento diretamente ligado à ação, aos fatos e acontecimentos da sequência narrativa, movimentando-se num tempo e num espaço específicos, é fundamental para qualquer estudo ficcional”.

Por isso, como tentaremos analisar as personagens centrais “nordestinas do brejo e os do sertão” retomados por José Américo de Almeida em *A Bagaceira*, o estudo da personagem é imprescindível.

Segundo Brait (2000), a idéia de se analisar o conceito dos tempos toma como primeiro foco o conceito aristotélico de “mimesis”, que durante muito tempo foi interpretado como reflexo da pessoa humana. Uma análise mais profunda nos mostra em seus textos. Aristóteles também se refere “a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (p. 29). Para ele, não cabe ao poeta “narrar o que realmente acontece”, mas, através do que a realidade oferece, seleciona o que lhe parece mais elevado, filosófico.

Nessa perspectiva, Brait, apoiando-se na Poética de Aristóteles, elabora um conceito de “verossimilhança interna de uma obra”, partindo do princípio de que uma obra não deve ser idêntica ao real, mas coerente em si mesma, dentro de seus parâmetros internos:

“Não é ofício de o poeta narrar o que realmente acontece; é sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer; o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso e prosa (...), - diferem sim em que diz as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso, a poesia é mais filósofa e mais elevada do que a história, pois refere àquela: principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer: atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nome às suas personagens (...)”. (p. 30)

No século XX, ainda segundo Brait, vê-se realmente uma reforma no modo de encarar as personagens, com autores como Proust, Volf, Kafka e Joyce. Gyorgy Lukács, em sua *Teoria do Romance*, coloca o herói como alguém em conflito e em comunhão ao seu meio, chegando à consciência de si através de sua submissão à realidade. Porém, com outra ótica, a personagem continua presa ao homem e não à especificidade da linguagem.

Ainda no século XX E. M. Forster (de acordo com Brait op. Cit.) distinguiu os personagens em: a) flat ou plana, personagens sem profundidade psicológica; b) de roud ou redonda, personagens complexas. Já Edwin Muir em "Theestructure of the Novel" representa a personagem como produto do enredo ou da estrutura específica do romance.

Para a autora, a personagem deve ser analisada a partir de várias perspectivas teóricas (estilística, sociologia, psicanálise etc.), pois todas elas contribuem na forma de ler e construir a personagem.

Ela nos mostra, ainda, que a obra se torna mais verossímil, visual, à medida que são pormenorizados os traços referentes à linguagem de cada um dos personagens. É através desses seres que o homem reproduz ou cria a chamada realidade.

Segundo Khéde (1986), a literariedade no texto infanto-juvenil, por exemplo, é garantida de acordo com o lugar ocupado pelo narrador e pelas personagens. No caso, o narrador deve relativizar seu poder para que haja com isso maior interação das personagens e do leitor sem imposições ou restrições do doador, pois só assim os textos literários rompem com o didatismo que impede o crescimento estético, tornando-se utilitaristas e estáticos.

Diante dessas observações, José Américo de Almeida deve, portanto, ser analisado sobre o prisma moderno. Consequentemente suas personagens não devem ser vistas como reflexos da realidade ou da moralidade, mas como um texto que possui verossimilhança interna, observando sua linguagem, seus signos, não deixando – como querem os radicais que vêem o texto isolado de outros textos – de analisar uma das características peculiares, a intertextualidade.

2.2 A INTERTEXTUALIDADE

Koch (1993), conforme Beaugrande e Dresler definem linguisticamente a intertextualidade como um processo no qual o interlocutor produz ou recebe um dado texto a partir do conhecimento de outros. Isso significa que esse processo se apresenta através de três aspectos: conteúdo (quando a compreensão de um texto se dá pelo conhecimento de outros); formal (quando um texto apresenta traços formais bem parecidos com outros) e fatores tipológicos

(refere-se a estrutura que caracteriza cada tipo de texto ou a aspectos formais de caráter linguístico, próprios de cada tipo de texto).

Já do ponto de vista literário, Sant' Anna (1985) mostra que a intertextualidade pode ser vista sob dois aspectos da paráfrase, paródia, estilização e apropriação.

A Paráfrase segundo Karl e Ganz Beckson (apud Sant' Anna, op. cit.), é "a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido da obra escrita" (p. 17), constituindo-se em um reforço paradigmático do já existente. Ao passo que a paródia representa uma ruptura deste paradigma; apresentando-se com planos ou vozes de textos, que seguem rumos diversos, por exemplo, se um é tragédia, o outro deve ser comédia, e vice-versa.

Shipley (apud Sant' Anna op. Cit.) adota três tipos básicos de paródia: verbal (que consiste na alteração de palavras do texto), formal (na ridicularização de estilo e técnicas pelo escritor), temática (tem a ver com a caricaturização das intenções do autor).

Para Sant' Anna (op. Cit.), a paródia e a estilização, tanto em Tynianov como em Bakhtin aparecem de formas similares, sendo que, na estilização um texto ratifica o outro em seu teor.

De forma sucinta, poder-se-ia dizer que, na paráfrase, a citação e a transcrição são diretas. Na estilização, há uma diferenciação em relação ao texto original, sem, entretanto, romper com suas idéias; por conseguinte na paródia o distanciamento, em relação à obra original, é definitivo, invertendo seus valores. Nos três casos, porém, é necessário que o leitor tenha certo conhecimento de cultura literária.

Entretanto Sant' Anna (1985) nos propõe uma nova visão dos conceitos de intertextualidade, em que a estilização seria um conceito geral e a paródia e a paráfrase suas relações específicas. A paráfrase caracterizar-se-ia com um desvio mínimo do texto original, enquanto a paródia, como um desvio total, ou seja, para o autor, "a paródia deforma, a paráfrase conforma, a estilização reforma". (p. 41)

Nessa perspectiva, ainda conforme esse autor, o aspecto mais radical da paródia e da paráfrase seria a apropriação que, na primeira, se constitui na utilização do próprio objeto que é colocado digamos, de cabeça para baixo, como nas artes plásticas; como se o diametralmente oposto a paráfrase fosse

a apropriação (colagens) e, na segunda, a apropriação parafrásica que é uma “colagem de ideias ou palavras, no caso”.

Essa concepção de Sant' Anna quanto à intertextualidade se aplica a José Américo que, ao trazer em A Bagaceira, ao personagens nordestinos do brejo e do sertão. Brejeiros e sertanejos, submissão e liberdade, serão examinados com uma visão realista, se bem que, no registro das virtudes sertanejas e brejeiras possam ser notadas, uma vez por outra, em forma de críticas quanto aos personagens centrais nordestinos e brejeiros utilizando, neste caso, a paráfrase; ora colocam em nossa realidade culturas, valores de outros povos, valendo-se, às vezes, da adaptação, sempre numa originalidade; criticando os problemas da seca, embora, deslumbrem crianças e adultos.

3. A LITERATURA COMPARADA

Segundo Carvalho (1986), a literatura comparada desde o seu surgimento no século XIX, na França provoca problemas de interpretação, criando entre os estudiosos divergências teórico-metodológicas sobre o assunto.

Ela nos mostra que estudos mais recentes tentam esclarecer o termo comparação não como o único recurso do comparativismo, mas como um procedimento auxiliar de análise e interpretação.

Muitas teorias surgiram acerca da literatura comparada na Alemanha, Inglaterra, Itália e Portugal que trouxeram contribuições na formação de algumas noções comparativas. Entretanto, essas teorias analisavam o comparativismo apenas pela ótica historicista, como se a comparação fosse uma atividade relegada apenas à investigação histórica, filológica.

Carvalho aponta, ainda, entre os trabalhos franceses mais importantes o de Etimble, pois este considera não apenas a historiografia como método comparativista, mas também a reflexão crítica recusando problemas extraliterários que acabam esquecendo os textos em si mesmos.

Com o segundo congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada em 1958, a literatura comparada deixa de ser uma disciplina estudada exclusivamente pelos franceses, sofrendo alterações teórico-metodológicas que iam contra os manuais franceses. É nesse congresso que o crítico René Wellek publica um artigo chocante, mostrando as deficiências

teórico-metodológicas, bem como a indefinição do objeto desse campo de estudo.

A autora critica a posição de Wellek percebendo que ele apóia-se somente no texto, assim como os formalistas russos, desconsiderando quaisquer fatores extraliterários; pois para ele a literatura comparada deve ser entendida como crítica. Entretanto, Carvalhal mostra que:

“A literatura comparada sendo uma atividade crítica não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental” (p. 39)

Embora as propostas de Wellek não tenham sido consideradas inovadoras, a autora diz que sua contribuição foi bastante importante para que as repassassem as teorias consideradas reducionistas por excluírem fatos fora do âmbito literário.

Surgiram, então, as propostas de Dioýz Durisin baseadas no estruturalismo. Tais propostas, conforme Carvalhal (op. cit.), são consideradas inovadoras, pois se fundamentam nas relações e transformações entre textos dentro dos sistemas literários:

“uma nítida evolução teórica na base da proposição do autor tcheco, pois deixa de lado os conteúdos (as relações entre textos). Isso reflete uma mudança substantiva no conceito de literatura comparada, abrindo para a disciplina novos campos de atuação e orientando-o para pensar as articulações entre sistemas e subsistemas literários”. (p. 41-42)

Contudo, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, o caráter dos estudos comparados avançaram no sentido de adquirir uma postura mais científica pautada na teoria literária.

Dentro dessa perspectiva, Carvalhal cita o crítico literário Antônio Cândido que percebe a literatura como sendo a interação entre autor, obra e público. Porém, estudos ainda mais recentes sugerem o estudo do texto literário a partir

de outro elemento chamado “estética da recepção”, que consiste em como a obra de arte é recebida pelo leitor e as conseqüências dessa receptividade.

Tynianov foi um dos integrantes do círculo lingüístico de Moscou, os chamados “formalistas russos”. Estes fundamentaram seus estudos no estruturalismo de Saussure e incorporaram as noções de sistema lingüístico à literatura, vendo o texto literário como um sistema fechado podendo ser analisado apenas nas suas relações internas, privilegiando, assim, o que eles chamam de imanência da obra.

Todavia, Tynianov juntamente com outro estudioso chamado Jakobson buscaram romper como o formalismo mais ortodoxo, enfatizando que um elemento literário adquire funções diferentes em outros sistemas. Nesse sentido, o texto analisado em si mesmo já não é mais o foco de atenção, mas a função que um texto exerce em outros contextos.

Para Carvalho, é Tynianov quem fornece dados importantes aos estudos de Mukarovsky que utiliza as noções de “função” e “dominante” com o objetivo de mostrar que o sistema literário relaciona-se com outros sistemas não existindo isoladamente.

Baktin, assim como Tynianov, abandona as noções de sistema fechado, considerando dados externos e incorporando ao estudo literário a historiografia, voltando-se para uma perspectiva diacrônica como mostra Carvalho, “o texto escuta as “vozes” da história e não mais as re-presenta como uma unidade, mas como jogo de confrontações”. (p. 48).

Com as contribuições desses autores, Julia Kristeva (apud Carvalho op. cit.) expõe a noção de intertextualidade como sendo um “processo de produtividade do texto literário”. Essa noção passa a ser de grande relevância nos estudos comparados, visto que por este enfoque o texto literário é apreendido através das relações estabelecidas com outros textos como também pelas interpretações e análise dos motivos que originaram essas relações.

Para Carvalho, com a leitura intertextual surgem novas formas de atuação do comparativismo como a imitação e a invenção. A primeira tem sempre um motivo oculto, seja, procurando confirmar o já dito, ou, como geralmente ocorre atualizar, renovar, reinventar. Por isso, a tradição literária é mais de ruptura do

arcaico que de confirmação de sua estrutura. É dessa forma que evoluem ou se modificam os textos. Já a segunda não carrega essa noção de novo; pois o “velho” pode se revestir de idéias e formas que não são elementos estáticos e imutáveis.

3.1 A INTERTEXTUALIDADE EM ‘A BAGACEIRA’: “OS NORDESTINOS DO BREJO E OS DO SERTÃO”

Sob iluminação diferente, são postos em confrontos na obra *A Bagaceira*, os personagens nordestinos do brejo e os do sertão. Sendo que, os brejeiros e os sertanejos possuem uma submissão e uma liberdade, que serão examinadas numa visão realista.

Laura Sandroni (1987: 55), nos aponta um caminho de leitura ao afirmar que:

“Há uma intertextualidade constante que permite a reinterpretação da narrativa de cada um dos personagens em novas aventuras ao lado do “bando”, questionamento de suas posições originais e muitas vezes uma revisão destas levando a novas propostas como no caso dos personagens da obra *A Bagaceira*”.

Nessa perspectiva, objetivamos ver se o nosso autor aprimora o contexto intertextual na obra estudada, ao comparar alguns traços das personagens centrais presentes na mesma.

Surpreendentemente, n’ *A Bagaceira*, quando José Américo “romancista” nos narra a estória das secas que as personagens sertanejas enfrentaram, ele nos põe diante de uma marca intertextual explícita. Da fala da personagem *Valentim Pedreira* – chefe de família que deixou seu sertão e migrou para o brejo devido à seca – é que saem as palavras desse verdadeiro mártirio:

“- Eu não dava definição de seca. Na era de 45 não me entendia de gente. Já era um tanto grandote; mas – mesmo é assim mesmo – só guarda lembrança de besteira. Vi o mundo com os morcegos. Era tanto do morcego!” (*A Bagaceira*, p. 24 -; grifos nossos).

Como já dito, a relação intertextual entre as personagens do sertão e os do brejo do romance supracitado é abertamente direta / explícita. Em: “A Bagaceira” apresenta a denúncia da péssima e calamitosa situação do Nordeste e, especialmente, da Paraíba se fazem presentes, haja vista que não é apenas a fome que assola essa mísera e relegada população: as pragas de animais peçonhentos também agravam ainda mais a sádica vida – perdoe-nos o trocadilho – desses seres humanos sem condições de vida humanas. Ademais, quem nos narra essa passagem da narrativa é *Valentim Pedreira*, homem que, como o próprio nome já sugere, tem como predicados seus a “valentia” (= Valentim) e a dureza, a rispidez do sertanejo “cabra macho” (Pedreira = “pedra”), sendo, portanto, o típico homem que tem condições de agüentar tais situações que a seca e a fome lhe impõe. Suas narrativas são eivadas de tons psicológicos e conclusões filosóficas. Um homem que, conforme suas “próprias palavras”, é um indivíduo destemido porque “foi a seca que me deu coragem. Porque saber sofrer (...) isso é que ter coragem” (A Bagaceira, p. 31). É a verdade endurecida (“Pedreira”), é “mineralização da personalidade, tocada pela desumanização”, de que nos fala Candido (1985: 06), haja vista que “Pedreira”, como já mencionado, lembra “pedra”, mineral rígido, endurecido, mineralizado. Dessa forma, teremos *Valentim* como o homem que sofre um processo de desumanização e enrijece-se, petrifica-se, mineraliza-se.

A ele é dada a incubência de contar seus “casos” (ou “causos” – para ser mais fiel à pronúncia). Casos esses que já revelam uma certa dose de cultura nordestina e, por extensão, brasileira, haja vista que refletem um dado bem significativo do comportamento do homem nacional, qual seja o da cultura oral do(a) brasileiro(a) sem instrução. Dessa forma, José Américo de Almeida resgata, conforme os ideais modernistas, uma característica bem típica de nossa cultura, fato que só vem a confirmar o caráter precursor de seu romance no âmbito do movimento modernista brasileiro, uma vez que percebemos a sintonia de José Américo com as concepções do Modernismo, qual seja a de valorizar a cultura autóctone. No tocante a essa sintonia zeameericista com o Modernismo, Neroaldo Pontes de Azevedo (1984) nos afirma que o autor d’ A Bagaceira estava em contato com os ideais modernistas desde quatro anos antes da publicação de seu principal romance:

“José Américo de Almeida escreve da Paraíba a Joaquim Inojosa uma carta datada de agosto de 1924. Declara-se em princípio partidário das idéias [modernistas] (...) José Américo de Almeida mostra-se solidário com o novo trabalho do divulgador do Modernismo [Joaquim Inojosa] (AZEVEDO, 1984: 60).

Ademais, em termos de denúncia propriamente dita, quando o narrador cede a “voz” para Valentim, aquele está dando, através do intercâmbio de falas, a oportunidade das classes menos abastadas se pronunciarem, contarem, denunciarem a sua precária situação de vida. É o homem do povo e o tratamento literário do pobre, que se avolumam e se impõem. (Cf. Candido, 1995).

Outra relação intertextual é, quando José Américo nos relata a história dos famosos repiquetes, pequenas estiagens que massacravam, só que em menor intensidade, a população sertaneja:

“Os invernos não foram, em regra, tão abundantes, como se cuida comumente: havia, de longe, prejuízos parciais. Falharam mais ou menos os anos de **1851, 1853, 1860, 1865, 1866, 1869, e 1870**. Foram os chamados repiquetes ou pequenas manifestações de seca” (Paraíba e seus problemas, p. 181; grifos nossos em negrito e do autor sublinhado).

Tal qual a primeira relação intertextual apresentada, temos n’ *A Bagaceira* a referência a esses repiquetes ocorridos “coincidentemente” nas mesmas datas, excluindo-se apenas duas: 1865 e 1866 – talvez por lapso da memória. Vejamos mais uma vez a fala de Valentim:

“- Nesse tempo **fazia gosto o sertão**. Todo o mundo contava vantagem.
Acontecia algum repiquete – 51, 53, 60, 69, 70. (*A Bagaceira*, p. 25; grifos nossos).

Pela segunda vez, percebemos que a relação intertextual entre *A Bagaceira* e *A Paraíba e seus problemas* é clarividente, haja que, o que José Américo de Almeida registrou nas páginas do seu livro de ensaio sócio-histórico-geográfico como sendo um problema social, isto é, a seca – mesmo que de pouca duração, como no caso acima -, presentifica-se explícita e identicamente no

romance. Veja-se que os famosos repiquetes são sucessivos e que não são tomadas as devidas providências governamentais para com esse cataclismo mais tênue. A pobre personagem do sertanejo Valentim enfrenta essa dura situação ano a ano, com sua valentia e coragem ("Valentim"), dureza e perseverança ("Pedreira"), sem hesitar e nem se deixar abater moral e fisicamente. Além disso, pela empolgação das duas primeiras falas (Nesse tempo fazia gosto o sertão. Todo o mundo contava vantagem.), percebemos que, mesmo com todas as dificuldades, a paixão pela terra natal e alegria sertaneja vencem a árdua vida das pequenas ou grandes ecas sucessivas.

N' A Bagaceira temos uma verdadeira epopéia das sucessivas secas nordestinas e, especialmente, paraibanas tem uma presença muito marcante no livro de ensaio de zeamericista. As dolorosas retiradas (emigrações) do sertão para o brejo são retratadas entremeadas por muitas calamidades, sofrimentos, crimes heliondos, entre outras mazelas. Contudo, os sofridos retirantes encontram uma localidade que se configura, na concepção do escritor paraibano, em um pólo de salvação: o brejo paraibano, especialmente em Areia, terra natal de José Américo.

Como podemos ver, n'A bagaceira temos um belo quadro que ilustra quase numa intertextualidade direta essa triste amargura da emigração do sertão para o brejo paraibano, especialmente para a cidade de Areia. A passagem acontece no engenho Marzagão:

"Nisto, cortou os ares do Marzagão um silvo extraordinário, como se todas as ciganas estridentes tivessem ensadecido num só grilo. Um sibilo demoníaco! Era o assobio dos moleques da bagaceira, com dois dedos na boca. Só se ouvindo. A molecagem na sua expressão mais safada: fi-iii-iú-iú-iii...

Parecia uma patuscada de gorilas vadios. O estalido das galhofas infernais.

Estralejava o apito agudo, a canalhada de sete fôlegos: fi-fi-iú-iú-iú...

Lúcio, suspeito, saltou a janela.

E, em sua dúplici organização moral, em sua sensibilidade contraditória, ria-se e comovia-se.

Era um retirante que levava a mãe inválida escanchada no pescoço. Já tão falto de forças, não tinha outro meio de carregá-la.

Acuado pela surriada vexatória, fraqueava. **Passou-lhe uma nuvem pelos olhos. Desequilibrou-se. E ambos, mãe e filho, caindo de borco, beijaram, sem querer, a Terra da Promissão...** (A Bagaceira, p. 18; grifos nossos).

Como já dito, o quadro ilustrado é dos mais belos, muito embora traga à tona uma realidade pungente, humilhante e dolorosa: dois retirantes sertanejos, a mãe inválida e o filho faminto e sem força de carregá-la, além de sofrerem a dor da retirada de sua terra natal, ainda são chacoteados pela molecada que impetava a bagaceira. Cena humilhante, que os põe numa situação jamais vivenciadas nos sertões de que provinham. Não suportando a fome e as humilhações, ambos caem no chão, beijando a terra que lhes dará a salvação (**a Terra da Promissão: o Brejo de Areia**). Apesar do claro intertexto (**terra da promessa e Terra da Promissão** – atentar para grafia em maiúsculas como forma de valorização poética na linguagem ficcional), aqui mais uma vez o tom literário e poético da linguagem romanesca sobrepõe-se ao da linguagem dos ensaios. Tom poético este que o próprio José Américo reconhece: “a poesia já está na minha prosa. Muita gente chegou a aproveitar trechos de **A Bagaceira** dando-lhe estrutura de verso” (Jurema, 1985: 477; grifo do autor).

A inanição era tamanha que os pobres lavradores chegavam ao extremo de querer comer a caça-do-mato que os cachorros apanhavam. Vejamos:

Era Pegali que assomara no alto com um preá nos dentes.

Atrás da caça fácil de apanhar nos mondes ou nos fojos, porém mais

Fácil na boca do cachorro, **agitava-se toda a população faminta.**

Pegali fugia e parava assustado, olhando para trás. (A Bagaceira, p. 61; grifos nossos).

É a fome que faz esses humanos disputarem alimentos com animais, que gera o furto, que faz de boa índole marginal por ocasião da fome, uma necessidade primária, essencial para a sobrevivência: comida / alimentos. Marginais ou simples homens buscando sua manutenção vital? Cremos que esse fútil delito abaixo retratado é por demais justificáveis.

Em *A Bagaceira*, notamos a presença de abuso de autoridade representado na ficção. No entanto, José Américo “romancista” nos dá um tom bem mais pungente ao presente caso. São duas passagens: a primeira é a da personagem *Xinane*, embora não sendo uma das personagens centrais, que

vai furtar comida e é flagrado. A segunda é quando um dos personagens centrais Valentim Pedreira, vingando o desfloramento de sua filha Soledade, mata o feitor do engenho Marzagão, Manuel Broca, e é acuado pelos cabras da Bagaceira, os quais pediam vingança pelo homicídio. Dagoberto intervém. Vejamos:

Era Pirunga abraçado com Xinane que tinha ido, alta noite, furtar o aipim que havia plantado e, pressentindo os vigias, se entocara no canavial.

Levando à presença do senhor de engenho, este ordenou ao feitor:

-Lambuze o traseiro de mel de engenho e assente no formigueiro.

Xinane alarmou-se.

-Por amor de seu Lúcio!...

-Lambuze, bem lambuzado!

-Por amor da defunta!...

-Nesse caso, dê-lhe umas tronchadas.

Manuel Broca prontificou-se:

-Fica por minha conta. Trinta lamboradas.

E, ali mesmo, uma, duas, três... Logo na terceira, o caboclo grunhia e mijou-se. (A Bagaceira, p. 24; grifos nossos).

(...)

Dagoberto saiu-lhe à frente. Encorajou os capangas:

-Brejeiro, quando dá pra valentão, não há sertanejo que pegue!

Valentim entesou também com **o senhor de engenho:**

-Seu major, não venha, seu major!

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 inerte, foi subjugado por cem braços e inquerido (é o termo) com cordas de Carová

-Sujigue o homem! Passe-lhe a embiral! Isso! Acoche mais, de com força!
- ordenou Dagoberto.

E, num desaforo:

-Está muito enganado!... (A Bagaceira, p. 103; grifos nossos).

No presente trecho, o caráter autoritário do senhor-de-engenho é posto em evidência, seu direito supremo, os castigos corporais e a delação e entrega à política dos “criminosos”, cujo maior delito é ser vítima do mandonismo. O exagero do castigo imposto a Xinane (ser colocado em cima de um formigueiro somado às chicotadas), tendo-se em vista um crime que em nada prejudicava o proprietário das terras, sua reação ao castigo (“E, ali mesmo, uma, duas, três... Logo na terceira, o caboclo grunhia e mijou-se”), são constituições hiperbólicas da truculência e abuso de autoridade do coronel, do senhor-de-engenho, do proprietário de terras nordestino, que literalmente, “reina” em suas extensões territoriais. Ademais, a delação, inclusive pela quebra da palavra do senhor-de-engenho (ver a ironia presente em “- O Senhor garante? (...) – Está muito enganado!...”), é uma prova da deslealdade e disparidade de direitos que imperava na relação patrão > trabalhador na sociedade rural nordestina. É o autoritarismo latifundiário de que nos fala Leal (1+997), em que a terra “concede poderes” – perdoe-nos o lugar comum – ao seu dono.

Ainda, com relação ao romance A Bagaceira, temos a referência a todas as mazelas sociais já citadas acima. Uma delas é mencionada pelo feitor do engenho Marzagão. Observemos:

E o feitor insistiu:

- Conhece a derrota de **José Rodrigues, de Sousa?** Era da banda de lá. **A filha**, forçada pelo **sargento Arcanjo**, ali na **Mata-Limpa...** Até a tropa! (A Bagaceira, p. 38; grifos nossos).

O caso é narrado por um brejeiro (o feitor Manuel Broca), que presenciou in loco e/ou soube por terceiros o caso do referido estupro. Atentemos também ao fato de que na fala do feitor o acontecimento é tido como uma “derrota” dos sertanejos face à autoridade abusiva da “força / destacamento policial”, que não respeitam sequer o último reduto da honra do homem sertanejo: a pureza e recato das almas femininas. Esse fato nos leva a crer na total situação degradante por que minguavam os sertanejos: além de famintos, sedentos,

eram também humilhados na pior das humilhações, qual seja a da violência sexual. Com exceção da informação adicional de que “Até a tropa!” violentou sexualmente a donzela sertaneja- que a nosso ver constitui-se em uma hipérbole que melhor vivifica a dor moral do estupro -, o romancista capta fidedignamente os fatos relatados.

Etimologicamente, a palavra, “sertão” (aférese de “desertão”) tem a acepção de “interior”, ou seja, a região que não é o litoral. Contudo, para os nordestinos essa palavra, originalmente com a forma “desertão”, tem um significado bem particular: remete à região seca, assolada pela estiagem. Para os paraibanos, sua significação fica ainda mais delimitada, pois é a região sertaneja é aquela situada depois do brejo, zona mais próxima do litoral e bem mais privilegiada pelas chuvas constantes, quase não sofrendo com as estiagens bem típicas no Nordeste brasileiro. Dessa maneira, o clima, a vegetação e, especialmente, os costumes, a moralidade e a etnia dos povos que habitam essas regiões distintas são demasiadamente distintos.

José Américo de Almeida mostra as diferenças étnicas entre o povo brejeiro e o povo sertanejo que implicam, por sua vez, em distintos costumes e comportamentos sociais.

De acordo com o nosso escritor, a raça sertaneja é oriunda do cruzamento excelente entre índios e portugueses. Já a raça brejeira é proveniente do cruzamento problemático entre negros e portugueses.

Essa diferença étnica no cruzamento das raças e a conseqüente valorização do cruzamento que originou o povo sertanejo são expressas intertextual e implicitamente em duas passagens de *A Bagaceira*. Constatemos tal afirmação:

O estudante comparou a mentalidade do engenho, resíduos da escravaria, os estigmas da senzala, esses costumes estragados com a **pureza do sertão** (*A Bagaceira*, p. 60; grifos nossos).

Quando tocou o búzio, Soledade passou-se à bagaceira.

A fauna dos cambiteiros abatia-se ao sol como o bagaço amontoado.

Não era a negralhada das senzalas, mas o recruzamento arbitrário, as escórias da mestiçagem, como uma balbúria de pigmentos (A Bagaceira, p. 57; grifos nossos)

Vejamos como nos trechos supracitados os termos pejorativos são relacionados à raça brejeira (“resíduos da escravaria”, “estigmas da senzala”, “costumes estragados”, “fauna dos cambiteiros”, “recruzamento arbitrário”, “escórias de mestiçagem”, e “balbúria de pigmentos”), fato que justamente com o número de ocorrências dos termos negativos evidenciam o desprezo que o narrador / autor tem pela “mestiçagem” brejeira. Já a raça sertaneja é concebida como pura, imaculada, tanto assim que o referido narrador / autor fala em “pureza do sertão”. Essa preferência pelo homem sertanejo, fruto do cruzamento do português com o índio, traduz um dado bem significativo, qual seja o de valorizar indiretamente o nativo da terra brasileira, ou seja, o índio. Digo indiretamente, tendo em vista que o fator indígena é valorizado já na mestiçagem que o sertanejo representa. Dessa forma, José Américo novamente resgata, conforme os ideais modernistas, uma característica bem típica de nossa cultura, qual seja a de valorizar a cultura autóctone via valorização indígena. Esse fato apenas confirma o caráter precursor de A Bagaceira no âmbito do movimento modernista brasileiro, uma vez que percebemos a sintonia de José Américo de Almeida com as concepções modernistas de 1922.

Essa distinção qualificativa entre as raças, não é fruto apenas da concepção do narrador / autor, mas dos sertanejos como um todo. Dessa maneira, começa existir um preconceito recíproco entre brejeiros e sertanejos. Vejamos como José Américo “ensaísta” nos evidencia tal questão, especialmente em relação ao preconceito aos brejeiros:

O termo **brejeiro** é cruelmente pejorativo para os sertanejos, como sinônimo de falho e poltrão. (Paraíba e seus problemas, p. 544-545; grifos nossos em negrito e do autor sublinhado).

N'A Bagaceira, José Américo "romancista" nos mostra em mais de uma passagem como existe um preconceito mútuo entre brejeiros e sertanejos. Observemos:

...Os sertanejos eram mal vistos nos brejos. E o **nome de brejeiro cruelmente pejorativo**. (A Bagaceira, p. 08; grifos nossos).

(...)

E os retirantes certificavam-se de que, **entre brejeiros e sertanejos**, nem os cachorros se davam (A Bagaceira, p. 19; grifos nossos).

(...)

Pirunga, sempre malvisto dos cabras, como desterrado, não se quadrava a esses costumes [brejeiros]

Lançavam-lhe em rosto:

- Pune pelo sertão, mas veio afinar o cabelo no brejo... (A Bagaceira, p. 59; grifos nossos).

Na primeira das passagens, temos um intertexto explícito, com apenas sutis modificações entre o texto do livro de ensaios e do romance, respectivamente:

O termo brejeiro é cruelmente pejorativo e o nome de brejeiro cruelmente pejorativo. Até o modo de cantar de um pássaro serve de metáfora para a supremacia do sertanejo frente ao brejeiro, pois a cantoria de um retirante sertanejo é qualificada como "a voz amorosa" que "eletrizava o ar noturno" (A Bagaceira, p. 99), mas o canto de "Um bacurau, o gago notívago – baco... baco... bacurau – lembrava no vôo curto e na gaguez os poetas da bagaceira" (A Bagaceira, p. 99). Já na última passagem, verificamos o homem sertanejo (Pirunga) que não se adapta, de maneira alguma, aos maus costumes do brejo, cena que nos leva mais uma vez a confirmar que o narrador / autor é totalmente adepto da raça sertaneja. Porém, na segunda passagem, observamos que o referido narrador utiliza-se de uma hipérbole que traduz, cabalmente, o preconceito recíproco / mútuo entre brejeiros e sertanejos: "entre brejeiros e sertanejos, nem os cachorros se davam".

O romance zeamericista ora analisado, transplanta uma informação ficcional, tentando exaltar, como já dito, o indígena por via da valorização da raça sertaneja. A passagem é quando Lúcio descobre que Soledade – seu grande amor –, além de ser sua prima, foi deflorada por Dagoberto, pai do próprio jovem bacharel, Vejamos:

[Dagoberto] Chegou-se a Lúcio, humílimo:

- Não, meu filho, ela não pode ser tua esposa porque... Eu profanei a memória de tua mãe, mas foi tua mãe, que amei nela...

Lúcio sentiu que lhe refluíam todas as taras atávicas, os impulsos da raça vingadora, o sentimento de família dos seus antepassados sertanejos.

(...)

- Eu logo vi! É por isso que o senhor tem medo do assassino... Porque sabe que minha gente não perdoa essas afrontas!

(...)

Lúcio sentia gritar-lhe no sangue a solidariedade instintiva da raça (A Bagaceira, p. 115-116; grifos nossos).

Como se sabe pela leitura do romance em questão, Lúcio é primo segundo de Soledade, porque o pai desta é irmão do pai da falecida Senhora Marçau, mãe de Lúcio. Assim, como nos mostrou José Américo “ensaísta”, a hereditariedade pode ser passada de apenas um dos seus ascendentes. No presente caso, Lúcio herdou da mãe sertaneja os impulsos morais de “seus antepassados sertanejos”, traz em suas veias “o sentimento de família” oriundo da raça nobre de sua mãe, que não perdoa despautérios de caráter. Tanto que admite categoricamente que faz parte do clã sertanejo: “minha gente”. Daí sua reação temperamental à confissão do pai. Destarte, o intertexto implícito se faz clarividente.

A herança sertaneja vai além do caráter. Ela também se presentifica na beleza física dos sertanejos. No livro de ensaios, José Américo afirma que a raça sertaneja é portadora de uma bela estirpe física: “belo tipo moreno de

olhos verdes” (Paraíba e seus problemas, p. 547; grifos nossos). Já Soledade, em A Bagaceira, tem esses mesmos “**olhos verdes**”. Vejamos:

[Soledade] Acudido à voz do pai, voltou-se, com **os olhos acesos e verdes – quanto mais acesos mais verdes!** – de uma luz febril que parecia esfumaçar o círculo das olheiras (A Bagaceira, p. 12; grifos nossos).

...Ela [Soledade]... com os **olhos verdes** revirados... (A Bagaceira, p. 71; grifos nossos).

N’ A Bagaceira podemos enumerar algumas passagens que se relacionam intra e/ou autotextualmente - ora explícita, ora implicitamente – com A Paraíba e seus problemas. Vejamos:

Latomia estranhava essa solidariedade sertaneja:

- Não tenho penhe de trabalhar para macho. Quem quiser que se agüente (A Bagaceira, p. 23)

No fragmento supracitado, podemos perceber que a personagem brejeira – Latomia – não admite assumir o trabalho com o companheiro para assim poder poupá-lo de um esforço laboral que esse amigo não suporta. Brejeiro não-altruísta x sertanejo altruísta. A raça que manifesta em ações a sua solidariedade, sua cumplicidade, sua ética, seu benfazejo para com outrem. As denominações da supremacia moral do sertanejo são abundantes no romance em estudo. Basta nos remetermos para algumas passagens do enredo, das quais citarei apenas duas para termos uma idéia da hipervalorização da nação sertaneja: i) a cena em que Valentim Pedreira mata o seu melhor amigo em defesa da honra de Fifi – filha de um pobre velho impossibilitado, devido à idade, de vingar o defloramento de sua filha e ii) a palavra dada por Pirunga a Valentim de não matar Dagoberto – “deflorador” de Soledade, filha de nosso Pedreira. A casos como esses, simbolizadores das virtudes morais e éticas dos sertanejos, Lúcio exalta entusiasmadamente: “**Reservas da dignidade antiga! Resistência granítica, como os aforamentos do Nordeste! Solidificação da família! Tesouro das virtudes primitivas!**...” (A Bagaceira, p. 42; grifos nossos).

Pelos destaques, evidenciaremos que o narrador – através da fala de Lúcio – concretiza os ideais de valorização do fator indígena via exaltação da raça sertaneja, originada do contato propício entre índios e portugueses, como já dantes referido.

Já aos brejeiros é dada a fatia denegrada, mais maculada dessa formação populacional. Todos os brejeiros são “contaminados” por uma espécie de má formação de caráter, que os condiciona a ser desprezados na relação dicotômica “brejo” versus “sertão”. Tanto assim que temos passagens que retratam a bagaceira, isto é, a região brejeira, como “zona poluidora do caráter sertanejo”, “deformadora da boa índole sertaneja”:

Lúcio ralava-se:

-Já teria [Soledade] o pudor deteriorado pela **contaminação da bagaceira?** (A bagaceira, p. 76; grifos nossos).

(...)

-Coitadinha de minha filha! Mas, felizmente, está morta, bem morta...

Ela não podia viver assim!...

-**Foi à bagaceira!** (A bagaceira, p. 134; grifos nossos).

Veja-se como ao brejo (à bagaceira – localidade típica do brejo) é atribuído o motivo de deformação do caráter sertanejo, de sua ética, de seus costumes solidificadamente virtuosos: “o pudor deteriorado pela contaminação da bagaceira?”. Há a poluição ocasionada pelo contato com a bagaceira, com o brejo. Soledade “está morta, bem morta... Ela não podia viver assim!...”, contaminada pela bagaceira. É preferível, paradoxalmente, a morte “feliz” da filha (“Mas, felizmente,...”) que vê-la, em vida, contaminada pelo brejo, pela bagaceira, pela má índole do homem do brejo. Percebamos que, no mínimo, é estranho o pai mencionar a morte da filha dizendo que “felizmente” ela “está morta, bem morta”. Destarte, pode-se aqui se conjeturar uma contaminação brejeira, um contágio bagaceiro, uma espécie de mau-caratismo adquirido pelo sertanejo no brejo, na bagaceira.

Predomínio da região sertaneja, exaltação dos costumes nobres de seus habitantes, elogios á pureza de sua mestiçagem. Tudo se canaliza para o sertão, para o sertanejo. Vê-se assim que tanto o ensaísta quanto o romancista têm uma visão bastante direcionada para apenas uma das raças: a sertaneja. Portanto, temos que discordar parcialmente da “re-leitura” empreendida por Bezerra de Castro (1987), que concebe, indubitavelmente, A bagaceira como “o romance da exaltação do brejo” (p. 29) Digo parcialmente, tendo em vista que o suporte para a sua “re-leitura” foi específica e estritamente as ocorrências linguísticas referentes aos fenômenos naturais (clima, vegetação, etc.) típicos do brejo e que estão presentes no texto do romance tomado para estudo analítico. Assim, ela deixou à parte as ocorrências linguísticas referentes à raça, à estirpe, à moral e a índole dos habitantes (personagens) de ambas as regiões. Ocorrências essas em que o sertão é claramente louvado, em detrimento às severas críticas depreciativas que a zona brejeira recebe. Romance do sertão, ou melhor dizendo, do sertanejo!

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que podemos constatar em nosso estudo, o romance *A Bagaceira* guarda em suas linhas (explicitamente) e entrelinhas (implicitamente) muitas intertextualidades – intra e/ou autotextuais – com vários problemas sociais e personagens do sertão e do brejo. No mais, alguns dos intertextos revelam as virtudes mais nobres dos sertanejos, contrapondo-as com os defeitos de caráter dos brejeiros, mesmo quando aqueles enfrentam os momentos catastróficos de suas vidas, tais quais maculação da honra, humilhações verbais, violência sexual, etc. É dada ao sertanejo, portanto, certa supremacia étnica e também moral.

Parece que nos foi frutífero e interessante perceber que muitas das informações abordadas em *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida é constatada como suas andanças pelas veredas da caatinga sertaneja no período de tempo mencionado, observando in loco a mísera situação do homem (dos personagens) do sertão, tenham contribuído tão decisivamente para feitura de sua obra-prima na ficção. Porém, o mais curioso é saber que, provavelmente, nessas suas andanças pelo sertão ou até mesmo no brejo de Areia – sua terra natal -, ele tenha sentado em uma roda de conversa e ouvido atentamente os “causos” heróicos e dantescos contados por um Valentim, que ele tenha visto na magreza da fome de uma retirante a beleza e os olhos verdes de uma Soledade, que ele tenha notado nas ações nobres de um retirante sem instrução as mais belas lições de ética que apenas um Pirunga nos mostrou (e ainda nos mostra) e, finalmente, que ele tenha visto na miséria sertaneja – como de fato viu – o leitmotiv para lhe encorajar a “dar um grito no silêncio” em nome de seus conterrâneos nordestinos.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FNJ/ Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMEIDA, Horácio de. **Brejo de Areia**. 2ª Ed. João Pessoa: Editora Universitária /UFPB, 1980.
- ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. 32ª edição. Rio de Janeiro. José Olympio, 1997.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: Gráfica UNIPÊ, 2005.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. **Os labirintos do discurso: expressões literárias da Paraíba**. João Pessoa: Gráfica UNIPÊ, 2005.
- BEZEERA DE CASTRO, Ângela Maria. **Re-leitura de A Bagaceira: uma aprendizagem de desaprender**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 39ª edição. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 4ª edição. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1990.
- BRASIL, Assis, **O Modernismo**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- CARVALHAL, Jânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- FILHO, Adonias. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- KHÉDE, Sônia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MONTELLO, Josué. Revisão do Romance nordestino de 30. Em: PORTELLA e outros. **O Romance de 30 no Nordeste**. Fortaleza: Edições UFC / PROED. 1983, pp. 27-30.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. O romance nordestino de 30 no Nordeste. Em: PORTELLA e outros. **O Romance de 30 no Nordeste**. Fortaleza: Edições UFC / PROED, 1983. pp. 13-18.

_____. Para uma releitura de José Américo de Almeida. Em: MONTELLO, Josué. **No limiar de um século**. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 1979. Pp. 151-162.

PEREIRA, Joacil de Brito. **José Américo de Almeida: a saga de uma vida**. Brasília: INL / Senado Federal, 1987.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Estudos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

SANDRONI, Laura. **De José Américo, Lobato e Bojunga e outros autores: As renaixências renovadas**- Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Paródia, Paráfrase e Cia.** – 2ª edição- São Paulo: Ática, 1985.

SOLHA, W. J. **Zé Américo foi primeiro no trono da monarquia**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1984.

TELLES, Gilberto Mendonça. A Crítica e o Romance de 30 no Nordeste. Em: PORTELLA e outros. **O Romance de 30 no Nordeste**. Fortaleza: Edições UFC / PROED, 1983, pp. 39-132.

<<http://www.academia.Org.br/academicos/membros/joseamericodealmeida.htm>>