



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES – FALLA
CURSO DE LETRAS - PORTUGUÊS**

PAULA MICKAELLE SANTOS NASCIMENTO

**DA PÁGINA ROMANESCA AOS ELEMENTOS NARRATIVOS: UMA LEITURA DE
A BAGACEIRA, DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA**

**CAMPINA GRANDE
2024**

PAULA MICKAELLE SANTOS NASCIMENTO

**DA PÁGINA ROMANESCA AOS ELEMENTOS NARRATIVOS: UMA LEITURA DE
A BAGACEIRA, DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Letras Português da Faculdade de Linguística, Letras e Artes (FALLA), da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Graduada em Letras.

Área de concentração: Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Santos Melo.

**CAMPINA GRANDE
2024**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

N244d Nascimento, Paula Mickaelle Santos.

Da página romanesca aos elementos narrativos: uma leitura de A bagaceira, de José Américo de Almeida [manuscrito] / Paula Mickaelle Santos Nascimento. - 2024.
50 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras português) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2024.

"Orientação : Prof. Dr. Bruno Santos Melo, Coordenação do Curso de Letras Português - FALLA".

1. Análise literária. 2. Narrativa. 3. Regionalidade. I. Título

21. ed. CDD 801.95

PAULA MICKAELLE SANTOS NASCIMENTO

DA PÁGINA ROMANESCA AOS ELEMENTOS NARRATIVOS: UMA LEITURA DE A
BAGACEIRA, DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA

Trabalho de Conclusão de Curso em
Letras Português da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de Graduada
em Licenciatura Plena em Língua
Portuguesa.

Orientador(a): Dr. Bruno Santos Melo

Aprovada em: 14/11/2024.

Média: 10,0

BANCA EXAMINADORA

Bruno Santos Melo Nota: 10,0
Prof. Dr. Bruno Santos Melo (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Wm Nota: 10,0
Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Examinador Interno)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Tatiane Pereira Fernandes Nota: 10,0
Profa. Me. Tatiane Pereira Fernandes (Examinadora externa)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Dedico este trabalho ao meu avô, que não sabia o código linguístico, mas lia as linhas e entrelinhas da vida com pureza.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por ser representação de tudo o que é bom e puro em minha vida.

À minha mãe que sempre lutou e incentivou para que eu continuasse estudando, além de todo o amor que cura e restaura minha fé todos os dias.

À minha segunda mãe de criação e tia, Cida, que sempre me aconselhou e ajudou.

Ao meu primo João Gabriel que é motivação para que eu possa proporcionar melhores condições à minha família.

À minha mãe de coração Lisa Marie, por ser exemplo de força, amor, gentileza e integridade e por todo o apoio oferecido durante os anos.

Às minhas amigas Jéssica e Bianca, que sempre me ajudaram e abraçaram nos momentos mais difíceis.

À minha madrinha “tia” Gracinha, a mulher que me fez escolher a docência como profissão para a vida.

À minha companheira Camila, por me abraçar, acolher e apoiar no que for preciso.

Ao meu orientador Bruno, que confiou em mim e abriu caminhos para que eu chegasse aonde cheguei.

“Passamos a vida inteira no labirinto, perdidos, pensando em como um dia conseguiremos escapar e em como será legal. Imaginar esse futuro é o que nos impulsiona para a frente, mas nunca fazemos nada. Simplesmente usamos o futuro para escapar do presente” (Green, 2014).

RESUMO

A presente pesquisa buscou observar as nuances e margens nordestinas a partir da obra “A bagaceira”, de José Américo de Almeida, com enfoque na mobilização dos sentidos a partir dos elementos da narrativa. O romance, por sua vez, constrói caminhos de denúncia acerca dos processos de marginalização do sujeito nordestino mediante os entrelaçamentos narrativos que destacam o romance de 30 para além de uma leitura espacial, no que tange ao solo degradado devido à seca e suas problemáticas. Percebeu-se, pois, rupturas sociais, culturais e políticas, mostrando a capacidade heterogênea com que os indivíduos são assujeitados a uma vida de contendas, formando um ciclo vicioso do regional em face à regionalidade. Por fim, ressaltou-se o teor ideológico e estético presente na obra, formadores da crítica aqui tecida, onde explorou-se a narratividade a partir da consanguinidade e dos embates físicos e subjetivos que a envolvem. Estudos como os de Haesbart (2009), Santini (2011, 2014, 2019), Chiappini (1995, 2014), entre outros, endossaram teoricamente as discussões empreendidas no decorrer do trabalho, sobretudo concernentes ao regional. Este trabalho, por fim, contribui para os estudos literários voltados à feminilidade e masculinidade, principalmente, no contexto da esfera regionalista.

Palavras-Chave: A bagaceira; José Américo de Almeida; regionalidade; femme fatale; consanguinidade.

ABSTRACT

This research aimed to observe the nuances and margins of the Northeast through the work "A bagaceira", by José Américo de Almeida, with a focus on the mobilization of the senses from the elements of the narrative. The novel, in turn, constructs paths of denunciation regarding the processes of marginalization of the Northeastern subject through narrative interconnections that highlight the 30s novel beyond a spatial reading, regarding the degraded soil due to drought and its problems. Thus, social, cultural, and political ruptures were perceived, showing the heterogeneous capacity with which individuals are subjected to a life of strife, forming a vicious cycle of the regional in the face of regionality. Finally, the ideological and aesthetic content present in the work was highlighted, forming the basis of the criticism presented here, where narrativity was explored from consanguinity and the physical and subjective clashes that involve it. Studies by Haesbart (2009), Santini (2011, 2014, 2019), Chiappini (1995, 2014), among others, theoretically endorsed the discussions undertaken throughout the work, especially those concerning the regional. Finally, this work contributes to literary studies focused on femininity and masculinity, mainly in the context of the regionalist sphere.

Keywords: A bagaceira; José Américo de Almeida; Regionality; Femme fatale; Consanguinity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DO PROJETO REGIONALISTA À REALIZAÇÃO INVENTIVA EM A BAGACEIRA, DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA.....	15
2.1 Do projeto romântico ao Manifesto Regionalista.....	15
2.2 A bagaceira: um romance inaugural.....	20
2.3 Narrativa, personagens e espaços.....	23
3 JOGOS DE OPOSIÇÕES.....	30
3.1 Brejeiros e sertanejos.....	30
3.2 Soledade e a “defunta”.....	38
4 CONCLUSÃO.....	46
REFERÊNCIAS.....	48

1 INTRODUÇÃO

No vocabulário de José Américo de Almeida, autor da obra que inaugurou o romance de 30, há muitas formas de dizer a verdade e a melhor seria, justamente, contando uma mentira (Almeida, p. 83, 2018)¹. Nascido em 1887, foi não somente escritor, mas também político, professor e advogado. Motivado e engajado dentro do espírito político que luta por causas em favor de seus valores, o autor retrata em sua obra denunciativa o retrocesso, a injustiça, as dicotomias, diferenças e semelhanças que movimentam o Marzagão com a chegada de Valentim e sua família na obra.

Partindo dessa perspectiva, esse trabalho tem como objetivo geral analisar os elementos narrativos presentes na obra *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, a fim de observar a forma como o espaço-tempo, os personagens, narrador e os aspectos ideológicos e estéticos estruturam-se e dialogam entre si, dentro de especificidades como: perceber a forma como o projeto regionalista evoluiu, de modo a reacender o regionalismo, demonstrando aquilo que Garbuglio (1979) chamou de "fôlego de gato"; discutir como *A bagaceira*, sendo o romance inaugural de 1930, se caracteriza e quais os elementos que a tornam responsável por ocupar tal posição; analisar o espaço-tempo, considerando a questão da mobilidade e imobilidade voltadas ao sertão subjetivo e objetivo, com foco, também, na figura da mulher sertaneja e seu impacto dentro da obra regionalista, no que tange às normatividades patriarcais. Além disso, refletir acerca dos jogos de oposições em relação às raças sertanejas e brejeiras e às figuras femininas e as disparidades socioeconômicas, visando, assim, estabelecer uma compreensão acerca de como essas relações operam e determinam o curso da narrativa.

Através de um trabalho qualitativo e exploratório, a pesquisa aqui realizada parte do desejo de contribuir para os estudos que fomentam o papel e a figuração da mulher nordestina e do homem nordestino nos aspectos voltados a tradição, honra e manutenção de arquétipos como o macho nordestino e aquilo que, nesta pesquisa, denomina-se como a mulher fatal nordestina, nos liames que tornam tais papéis não paralelos, mas imbricados através de diversos fatores, dentre eles o substancial natural em volta do espaço-tempo subjetivo, abstrato, bem como objetivo e concreto, no que tange às noções geográficas.

¹ Deste ponto em diante, em todas as referências que apontam para esta edição do romance, serão indicadas apenas as páginas.

O romance trata de amor e realidade, ficção e vida real. Faz jus, pois, às verdades que são construídas através do espaço-tempo, marcadas pela psicologia inerente a um povo que quase não pensa, pois vivem à mercê do que não se espera: liberdade ou vida, “afinal, valia a pena viver, porque ninguém se matava. Não se dava o caso de um suicídio” (p. 178). O viver retratado na citação anterior, demonstra justamente o caráter de sobrevivência. Homens da bagaceira, párias da sociedade e do suor de engenho, subalternos marginais que só tinham de seu a vontade de ouvir tocar o búzio ao final do dia.

A construção da obra se dá de maneira assertiva e interessante. O autor divide o texto em capítulos que retratam inteiramente a situação e, de forma mais assertiva, o ponto de vista que será recortado agora. Vale ressaltar que a obra manifesta-se na percepção dramática, dando margem para esse modo de engajamento. Cada capítulo representa, pois, uma espécie de ato, onde tem-se um cenário e suas mudanças de cena representadas através de cortes expressos por sinais e espaçamentos durante o enredo. Todos os capítulos são, apesar disso, bem amarrados e constituídos, o narrador, em terceira pessoa, concomitantemente à voz do personagem Lúcio, que coincide em diversos momentos a percepção do elemento anterior, auxilia, pois, na manipulação do que é visto, dito e pensado não só para com os personagens, mas em face ao leitor também, que em muitos momentos se vê embriagado do sentimento pitoresco e sinestésico elucidados a todo momento.

Em *Os salvados*, primeiro capítulo da obra, conta-se a história de como a família de Valentim adentra o Marzagão. Vinha Soledade definhando perante a fome que se sucedia e materializava-se no encalço da caminhada incessante e árdua que aqueles retirantes haviam de enfrentar em exílio advindo da seca. Esse acontecimento, para tanto, não os faz perder a afeição a terra, tal qual seu espírito de fidelidade aos costumes, valores e práticas. Nesse capítulo também é evidenciada, logo no primeiro momento, a relação entre Dagoberto e Lúcio, onde o cenário faz jus à situação que se passa no exterior em que é descrita a passeata fúnebre dos retirantes. É uma figuração alimentar, onde não há alimentos ou quaisquer descrições voltadas à consumação desse momento, exceto aquele em que Lúcio joga as cordeas de pão para os sujeitos que vão passando em caminhada. É expresso, pois, o silêncio vazio e quase audível dos personagens mediante a frieza descompassada que é estabelecida no ambiente contado.

Tratando do que é descrito, percebe-se o paradoxo que será desenvolvido nos próximos capítulos, uma complexidade tangível e palpável para o leitor, haja vista as discrepâncias sociais, familiares, políticas e econômicas postas nesse primeiro momento. Os aspectos vigentes são a forma como o cenário da refeição é expresso, juntamente a ironia que isso revela, tendo em vista que os retirantes não têm nada a comer, enquanto aqueles que têm, não o fazem por pura desavença.

Ao final do primeiro capítulo, é dada uma entrada para introduzir a figura de Soledade no que diz respeito à defunta, mulher falecida de Dagoberto. O senhor de engenho ao ver a personagem pela primeira vez sente, pois, a necessidade irremediável de lhe ter para si, como forma a substituir sua falecida mulher. Nesse intervalo entra, então, a noção de hereditariedade que vem em muitas camadas da obra, seja em favor da motivação que leva Dagoberto a aceitar essa família em suas terras, seja em decorrência da paixão de Lúcio que se desenvolve gradativamente ou nas implicações que o triângulo amoroso acima fora estabelecido. Pode-se afirmar, então, que a defunta movimentava a obra por meio de Soledade, havendo, pois, uma terceira parede: Carlota, mulher que entra como espelho das outras duas supracitadas. Chamaremos essa relação veemente denominando-as de *femme fatale* ou *mulher fatal*², como será melhor desenvolvido.

Da roladeira ao eito, é o capítulo no qual serão tecidas as condições de vida enfrentadas pelos homens do eito em face à forma como os sertanejos viviam em suas terras. Expressa-se ainda a forma como esses homens são marginalizados e diminuídos da condição humana passando a uma animalização emergente. Em *Uma história que se repete*, aprofunda-se a tematização das secas e a forma como acomete os seus durante os anos. Valentim disserta sobre a sua jornada em todos os ciclos da seca e como se manifestou em cada época, levando consigo familiares, vida, bens materiais, recursos e, o que mais à frente o leitor descobrirá, a dignidade de Valentim e sua família.

Nem driádras, nem hamadriades denuncia a Lúcio e ao leitor o acontecimento da cachoeira, algo que fica subentendido para ambos. Em favor disso, vale lembrar que o capítulo inicia com uma espécie de monólogo, em que há

² Esse termo relaciona-se à arte performativa e os estudos ligados a esse aspecto referem-se à mulher de maneira geral e universal. No entanto, no presente estudos, faz-se mister relacionar esse ideal à figura da mulher sertaneja. Para mais, no que diz respeito a mulher fatal de forma geral, esta traça um paradoxo relevante para sociedade no que condiz ao patriarcado, tendo em vista que a mulher fatal é criada para que o homem caia por terra dentro de suas próprias normas e condições, havendo, pois, uma espécie de psicologia reversa inerente a persona deste figurativo feminino.

uma fusão entre narrador e personagem. Nessa parte, a natureza também tem um papel significativa, dada a forma intercalada entre personagens e espaço, tornando essa relação praticamente visceral no que tange a sua vitalidade. O que deveria ser apenas lugar-comum torna-se objeto de estudo mediante a participação e interação narrativa como um todo.

Em *A cicatriz*, a narrativa fixa ainda mais o pensamento voltado aos ideais sertanejos, tendo em vista que se tem a aparição e manifestação de Valentim e sua história da cicatriz, formalizadora da concepção honrosa com a qual os sertanejos são rotulados a todo momento. Poucas passagens se dão em latim ou com algum recurso linguístico mais adornado durante a obra, haja vista que a linguagem manifesta-se de forma qualificativa e significativa, elemento que torna-se, pois, uma fonte de uso definitória.

O capítulo *Moritur et ridet*, tendo como tradução aproximada “ele morre e ri”, é uma parábola realizada para classificar o caos instaurado naquele espaço que mesmo em meio a uma vida deplorável, é possível tirar bom proveito de algo. Algo que relaciona também ao nome da obra *A bagaceira*, àquilo que restou. Os personagens são inseridos num cenário divergente dos outros, onde a atmosfera descrita remete ao espiritual, bem como a desordem, a saber: o forró.

Para mais, no capítulo seguinte, tem-se a primeira descrição em que Lúcio já está ciente da relação entre Soledade e sua mãe, não sendo revelada, ainda, a relação parental entre as duas mulheres, mas indicada através da fala do personagem. Nele, Lúcio vai até a casa de Soledade e diz que quer tirar o retrato e, na verdade, rabisca e contorna os traços da mãe em uma velha fotografia. Soledade, curiosa e atrevida, pega a foto e em um surto de ciúmes deixa-a em pedaços, não sem antes fazer um charme para chamar a atenção do estudante que, por sua vez, ao sair da casa da moça, encontra Pirunga e confessa-lhe a semelhança encontrada entre sua mãe e sua amada.

Como fora citado, a questão da movimentação é muito presente em *A bagaceira*, seja em relação à mobilidade em favor das transportações dos personagens no que diz respeito ao espaço, seja à imobilidade percebida nas ações que dão rumo à narrativa. Na viagem à Areia, presente no capítulo *A vertigem das alturas*, Soledade, após muita insistência, a realiza juntamente com Valentim, Lúcio, Pirunga e Dagoberto. Essa viagem é central para as mudanças que são

desvendadas na narrativa, a exemplo das primeiras percepções de Valentim acerca da dissimulação de Soledade em face à sua vida amorosa.

No que tange a essas alterações comportamentais de Soledade, que se tornam cada vez mais escancaradas, no capítulo seguinte, intitulado *Amor, lei da natureza*, a moça aparece bem mais perspicaz e sagaz, salientando um comportamento fértil e púbere, descobrindo ainda mais sobre a paixão que medeia a si e a Lúcio, estabelecendo, pois, o incesto e a consaguinidade sutilmente revelada nas nuances naturais da obra. A personagem, ainda, é percebida em seus traços maliciosos através do seu comportamento e movimentação física, como quando o narrador explicita a alegria que a contagia ao mesmo tempo em que a natureza exalta-se: “a palpação das narinas dava-lhe um ar mais picante” (p. 165). Ao final desse capítulo, Dagoberto tenta manipular Lúcio ao contar-lhe sobre Carlota. Este, no entanto, tem uma reação fora do que espera-se e vai de encontro a Soledade que, em forma símbolo, joga-lhe aos pés uma cobra de duas cabeças, cega. Esse ato e a simbologia por trás dele, mostram exatamente a forma como o personagem não enxerga o que está evidente.

Outro capítulo a ser mencionado é o *Gente do mato*, que evidencia a denúncia intencionada por José Américo através do diálogo entre Lúcio e João Troçulho, trabalhador do eito. O estudante questiona-o a todo momento sobre seus direitos e possíveis melhorias que pudessem lhe trazer uma melhor qualidade de vida. No entanto, Lúcio não obtém sucesso, haja vista que a todo momento João Troçulho lhe acomete com possíveis reações do senhor de engenho em face a esses atos e, quando não, respondia apenas “Eu não sei...” (p. 179), assim como fora moldado, João Troçulho “Era o homem que não sabia nada - o instrumento inconsciente que tinha a enxada como o membro principal” (p. 179), tal qual os outros brejeiros e cabras do eito, párias da bagaceira.

Nos capítulos seguintes, Valentim torna-se cada vez mais desconfiado em relação à filha. Este passa, então, a ficar à espreita de quaisquer sinais durante dia e noite, fazendo de Pirunga seus olhos extras. Isso é algo perceptível após a viagem de Areia, onde tudo toma um rumo diferente e, conseqüentemente, Valentim e suas atitudes que o lidam para o capítulo *Atirou no que viu*, em que atira e mata o feitor por achar que este tinha desonrado sua filha. Logo o leitor descobrirá que isso servirá apenas para que Soledade torne-se amante oficial de Dagoberto e estes assumam a relação para todos.

Após a descoberta dos reais amantes, Pirunga revela a Valentim que este matou o homem errado, o que faz com que Pirunga faça a promessa de não matar Dagoberto, pois, como diz Valentim “Ninguém me tira o meu direito” (p. 226). Algo que irá cair por terra no capítulo *Os centauros*.

Nos capítulos que se seguem, alguns pontos são importantes destacar, como a revelação do banho em que Soledade fora desonrada e violentada por Dagoberto, assim como a volta destes para o Bondó, acompanhada por Pirunga que não sairá de perto de Soledade, em promessa ao padrinho. Um outro elemento relevante para ressaltar é o salto temporal que acontece ao final da obra, em que Lúcio, já senhor de engenho, é assombrado pelo retorno de Soledade com um menino, fruto de sua relação com Dagoberto e, conseqüentemente, irmão de Lúcio.

Na análise que se segue, os pontos aqui discutidos foram trabalhados de maneira que a narrativa possa ser melhor aprofundada em face ao espaço-tempo, narrador e personagens, garantindo uma interpretação satisfatória e que englobe a maior parte de características que relaciona os fatores já mencionados: o social, cultural, político e histórico. Para mais, serão utilizados, majoritariamente, as vozes de Santini (2011, 2015, 2017, 2018) e Chiappini (1994, 1995), contando também com os princípios de outros autores que serviram como ampliadores das ideias aqui desenvolvidas.

2 DO PROJETO REGIONALISTA À REALIZAÇÃO INVENTIVA EM A BAGACEIRA, DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA

2.1 Do projeto romântico ao Manifesto Regionalista

A unanimidade em busca de um ponto de equilíbrio nacionalista, em torno do desejo de consolidar uma identidade brasileira pós-Independência, revelou-se em formalizações estéticas e questões voltadas à sociedade que, afinal, não englobavam todas as regiões geopolíticas e culturais do país recém-nascido, mas se voltavam quase que exclusivamente a um ponto de produção e consumo de arte, a saber, a Corte, no Rio de Janeiro, capital do Império.

Essa homogeneização social e cultural, a partir de temáticas em volta de um projeto romântico, centralizava-se, inicialmente, a partir da fala de Juliana Santini (2011), em uma análise focada no homem como sujeito, de onde se viu surgir o indianismo (enquanto face do nativismo) como modo de dar início às descrições regionalistas em face de seus costumes, focando também na psicologia inerente ao indivíduo. Posteriormente, já mais propriamente no romance de cariz regionalista propriamente dito, essas nuances se intensificam, a partir de obras como *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, em que se começou a explorar outros aspectos, garantindo as representações dos localismos, como a do homem nordestino a partir de um caráter jocosos, desajeitado, tendo sido, muitas vezes, sua materialidade subjetiva e objetiva formalizada esteticamente de forma cristalizada. A respeito desse fator,

a região seria, pois, um quadro natural e social. Estendendo essa percepção a José de Alencar, Visconde de Taunay e Franklin Távora, Antonio Candido observa que vários dos livros desses autores “[...] são construídos em torno de um problema humano, individual ou social, e que, a despeito de todo o pitoresco, os personagens existem independentemente das peculiaridades regionais” (CANDIDO, 1975, p. 212). Tratava-se da “humanidade da narrativa”, embora superficial e, portanto, ainda insuficiente para a maturidade do romance brasileiro (Araújo, 2008, p. 123).

Contestando, ainda, o regionalismo como movimento e como tendência literária, nota-se que o primeiro se enquadra na noção de obras que têm como objetivo e finalidade atingir uma classe privilegiada e causar impacto na receptividade desse material construído através, justamente, daquilo que José

Américo coloca sobre as formas de expor uma verdade, “talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira” (p. 83). Assim, é possível notar, mediante obras como as de Monteiro Lobato, por exemplo, que o que importa é a representação de um sujeito caricatural e de tom humorístico, partindo para um viés que nada é além do que uma amostra preconceituosa na tentativa de desmoralização desse sujeito.

Nesse sentido, podemos afirmar que o regionalismo parte de um paradoxo, na relação entre geral-particular. Isso pode ser explorado não apenas no que diz respeito ao espaço propriamente geográfico, mas em relação aos liames que o tornam caracteristicamente distinto em face de aspectos como culinária, arquitetura, costumes, arte, dentre vários outros. Afinal,

A universalidade da região não descarta, entretanto, o componente nativista da literatura regionalista que lhe serviu como definição desde seu surgimento; pelo contrário, o que haveria, nesse momento, seria uma assimilação do jogo dialético entre o geral e o particular que marcou toda a nossa história literária (Santini, 2011, p. 74).

Esse aspecto explica também o diálogo estabelecido entre a localidade na sua relação com a nação, haja visto o fator heterogêneo que não é possível de ser excluído dentro dos grupos sociais que se estabelecem na região, enquanto *locus*. Como bem explicita Haesbaert (1999, p. 29), “o espaço regional é ao mesmo tempo um espaço de reprodução econômica, lócus de representação política (efetiva ou almejada) e um espaço de identidade cultural”. Ou seja, tendo em conta essa conceituação de espaço vista não apenas de uma perspectiva geográfica, coloca-se em discussão a necessidade de explorar aquilo que entremeia uma região em sua tessitura cultural, artística, geográfica e vivida – como bem explica Lígia Chiappini (2014, p. 26), para quem os elementos voltados à regionalidade implicam: “portanto, [em uma] resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo vivido e subjetivo”.

Doravante, observamos como os elementos supracitados exploram a maneira como a regionalidade se manifesta literariamente, tendo em vista o caráter que se contrapõe àquilo que fora considerado ultrapassado. No entanto, é relevante destacarmos que:

A questão que se põe com o modernismo é explicitação de algo que já vem de mais tempo: o processo de modernização do País, em relação ao qual o regionalismo, enquanto programa e enquanto expressão do programa por determinadas obras, parece ter uma função compensatória. Tanto o modernismo quanto o regionalismo são, na verdade, manifestações específicas, em literatura, de uma problemática mais geral da cultura, da política e da organização da sociedade como um todo. De uma sociedade que sofre, em toda a América Latina, sobretudo a partir de 1870, o grande impacto da modernização, quando seu sistema econômico, eminentemente agrário, embora servindo ao capitalismo internacional, reajusta-se, agora internamente, aos padrões capitalistas. No Brasil, a hegemonia dos produtores de café e o início de um processo de industrialização e urbanização que deslança com a República (1889) e, sobretudo, com a Abolição (1888), mas que começara a esboçar-se, de modo inequívoco, na metade do século XIX, com a suspensão do tráfico negreiro (Chiappini, 1994, p. 698) (Chiappini, 2014, p. 32-33).

Portanto, a autora elucida ainda a ideia de “fôlego de gato”³, uma expressão discutida através de Garbuglio (1979), na medida em que tomará, para além de qualquer resquício de um entendimento pejorativo, o regionalismo enquanto

um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento - ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos citadinos, sobretudo das grandes capitais - quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores (Chiappini, 1995, p. 154).

Essa relação de persistência que a autora expõe diz respeito, principalmente, ao caráter mutável pelo qual as obras são sucedidas ao longo do tempo, atendendo à tentativa de muitos autores darem por acabado o regionalismo (como se ele não

³ Para fins de esclarecimento, é importante ressaltar para os leitores que não conhecem o conceito, informar a relação deste com o trabalho aqui descrito, tendo em vista que o autor discute, justamente, os fatores que tornam o regionalismo e a regionalidade perpétuos não só internacionalmente, mas na esfera nacional e, de forma ainda mais recortada, dentro das perspectivas locais, como será discutido mais na frente, pois como fala o Garbuglio: “Dois componentes fornecem com nitidez a essência deste arcaísmo e sua continuidade: a linguagem e o sistema de trocas das sociedades rurais, aqui tratadas. Depositário da sabedoria e experiência passadas, o provérbio modela a linguagem destes grupos e se torna o suporte da comunicação. Por ele se transmitem as verdades regentes da vida da comunidade. Irrecorríveis e inquestionáveis, estas verdades pesam como sentenças milenares e tem sua validade comprovada pelos mais velhos e confirmadas pelo tempo. O provérbio é a forma cristalizadora da linguagem e espelha com clareza a ideia de imobilidade social, de permanência e de continuidade. Entre a estrutura linguística e a social existe evidente homologia, uma vez que uma é reflexo da outra, moldando-se mutuamente. Não é possível alterar uma sem alterar outra, de modo que a paralisia de uma implica a de outra” (p. 43).

tivesse formado, afinal, uma “tradição”). Ela ainda discute sobre a relação dessa continuidade não ser ligada, necessariamente, apenas à questão do subdesenvolvimento (nos termos propostos, por exemplo, nos estudos de Antonio Candido), considerando que podemos perceber a presença de obras regionalistas em países tidos como desenvolvidos, algo que também entra em concordância com Garbuglio (1979, p. 44), ao afirmar: “não se vá supor doutra parte que basta miséria para haver regionalismo. Fosse assim e teríamos uma riquíssima literatura regionalista”.

Assim, como pontua Chiappini (2014), a regionalidade não está ligada apenas à região física e geograficamente determinada, mas encontra-se nas nuances palatais e gustativas, olfativas, táteis, sonoras, na forma como é descrito um espaço ficcional, enquanto espaço sentido e vivido, em sua concretude e caráter abstrato, em sua arbitrariedade, cabendo a ela, enquanto dado de formalização estética, inserir o leitor em meio a uma narrativa em que possa estar imerso a uma experiência regada de sensações, tal qual exercendo o seu papel crítico enquanto sujeito diante das denúncias e vivências ali expressas. Embora todos esses conceitos sejam postos em vista, é necessário manter todos os símbolos presentes na obra de forma que remetam ao mundo social, cultural, histórico ao qual voltam-se, para que, assim, não se torne algo totalmente fora do que se toma por regionalidade.

Outro momento de suma importância, que também consolidou essa linha de pensamento que propunha tratar obras regionalistas como sendo defasadas, foi a Semana de Arte Moderna. Esse movimento ocorreu em 1922, quando nomes como Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Graça Aranha, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Heitor Villa-Lobos, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita e Vicente do Rego Monteiro buscavam, a partir da exposição da literatura, da música e de artes plásticas, expressar novas técnicas e, por meio disso, dar início a uma requerida renovação cultural nacional.

Entretanto, mais uma vez, notou-se a presença da ideia de unificação nacional através de movimentos sudestino, que tinham como intuito não apenas mostrar um novo olhar para outros tipos de expressões artísticas, mas erradicar um modo “velho” e “passadista” (muito identificado ao regionalismo, inclusive) ao trazer uma noção de atraso em relação à rigidez da linguagem e à representação da

paisagem, concebida como pitoresca e excêntrica, tais quais as temáticas que eram desenvolvidas nessas obras,

especialmente no modo de avaliação do dado local tomado, sobretudo, como meio de recuperação de um passado a ser redescoberto pelo olhar modernista, que erige a tradição sob os traços da novidade da forma, que foge da figuratividade plástica e da rigidez da linguagem literária, ao mesmo tempo em que se volta para a redescoberta da nação (Santini, 2015, p. 177).

Em contrapartida aos ideais que a Semana erigiu, principalmente no que condizia à questão do dado local, não foi possível encontrar a unanimidade almejada pelos Semanistas, ou seja, especialmente aqueles autores e artistas ligados à “fase heroica, haja vista a centralização observada nas metrópoles cosmopolitas do Sudeste, isso “impulsionou a reação do grupo nordestino reunido em torno do pensamento de Gilberto Freyre, no Centro Regionalista do Nordeste, a partir de 1923” (Santini, 2015, p. 177). Esse Movimento foi de grande importância para a consolidação de um sentimento identitário no Nordeste enquanto unidade, ao passo que Gilberto Freyre tinha como intuito focar em aspectos econômicos, sociais e culturais.

A dualidade entre “moderno” e “tradicional”, implica um sentido de regionalismo *versus* universalismo⁴, ligando-se também ao caráter de separatismo, como explica Fernando de Mello Freyre no *Diário de Pernambuco*: “a distinção entre ‘regionalismo’ e ‘separatismo’, recordando o conceito de Alberto Torres sobre a irrealidade da federação do Brasil, mostrou que o regionalismo era uma força, um movimento, no sentido de verdadeira e sincera federação brasileira” (Freyre, 1977, p. 177),

Através do “Manifesto Regionalista”, de Gilberto Freyre, foi possível perceber um ponto de partida mediante o qual obras regionalistas deram uma guinada a partir de 1930, inaugurando, então, o assim chamado “romance de 30”, com a publicação, no ano de 1928, de *A bagaceira*, do autor paraibano José Américo de Almeida. Essa obra, portanto, será lida mediante apontamentos como o de Lafetá, para quem:

⁴ “O importante é ver como o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na generalidade daquele. Desse modo, as “particularidades regionais” alcançam uma existência que as transcende. Assim, espaço fechado e mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não necessitam perder sua amplitude simbólica” (Chiappini, 1995, p. 158).

A experimentação estética [nesta fase do modernismo] é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: 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 (Lafetá, 2000, p. 21).

Vale salientar que o que este crítico pretende, através de sua pesquisa, é demonstrar a maneira como o projeto ideológico e o projeto estético são formalizados em obras regionalistas em contrapartida ao modo como os críticos voltam-se a encarar esses aspectos nas obras, lidando-os a um desses dois caminhos. Fato é que, dada a questão ideológica, os autores e críticos tendem a perseguir um caminho em face daquilo que acreditam e seguem como valores para si: seja isso certo ou não, é sabido que acontece⁵.

2.2 *A bagaceira*: um romance inaugural

Lançada por José Américo de Almeida em 1928, *A bagaceira* é o romance que inaugura o “romance de 30”, dando início a uma fase em que o regionalismo é característico e responsável não só por seu fator estilístico, mas também, e sobretudo, pelas denúncias e críticas tecidas a partir de obras que tinham como intuito propor um novo olhar direcionado às representações, por exemplo, do sertão. Lafetá (2000) expõe esse fator através da dicotomia do Projeto Estético *versus* Projeto Ideológico⁶.

⁵ Para mais, isso pode ser observado em *A bagaceira*, por exemplo, no que tange às discussões perseguidas através da tensão colocada entre sertanejos e brejeiros, como se desenvolverá adiante, sendo estes segundos um alvo do narrador que, constantemente, taxa-os como sendo moralmente inferiores aos primeiros. Basta se ver o que discute Bach (2023, p. 10), analisando o romance: “Enquanto o sertão constrói, o brejo corrompe. A dureza da vida sertaneja o edifica, a do brejeiro o subjuga. O próprio espaço do sertão explorado pelo romance é o do deserto, uma vastidão dizimada pelo sol e controlada pela fome. Já o espaço do brejo é da natureza fértil, de uma mata que “[...] resplandecia com uma orgia de desabrocho em sua pompa auriverde”, e que abriga amantes “[...] na intimidade desta natureza alcoviteira que era toda uma exaltação comunicativa nos seus solertes amavios e nos seus frêmitos de vitalidade”. Mas, nesses excessos naturais, é iminente o estado podre que vem após a maturação, como nas chuvas torrenciais que, não tendo fim, deixa de ser um bom sinal mesmo para os retirantes: “A água, tão boa para purificar, lameirava o sítio. Tudo se fundia em lama.” No que diz respeito ao autor da obra, é interessante ressaltar o fato de que ele se dedicou à vida política por muitos anos, e isto parece permear a narrativa romanesca, na medida em que há ali nuances que explicitam ilações aos poderes públicos, principalmente no que diz respeito ao abandono do sertão e dos sertanejos e à falta de medidas preventivas para o povo das regiões atingidas pelas secas periódicas.

⁶ O projeto ideológico, no que difere do estético, traz pontuações na crítica literária acerca de como as ideologias de tais autores ligam-se, pois, à arte. Tudo isso dentro de uma perspectiva estruturalista

O autor explica que a crítica utiliza esses projetos de maneira que as obras possam ser exploradas através das alterações temporais pelas quais a linguagem fala, assim como a forma como os assuntos externos de materialidade política, histórica e social são explorados, nesse sentido,

Essa distinção, que pretendemos usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro, é útil porque é operatória; não podemos entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo (Lafetá, 2000, p. 20).

Valendo-se do sucesso que teve já em seu lançamento, *A bagaceira*, ainda em 1928, teve quatro edições publicadas. Em sua segunda edição foi adicionada ao livro uma introdução escrita por M. Cavalcanti Proença, a qual trazia aspectos relevantes acerca de alguns pontos da obra, especialmente sobre a linguagem e suas simbologias, dentre outros aspectos. Partindo dessa perspectiva, logo após essa introdução, seguia um prefácio de José Américo, tendo como título “Antes que me falem”, onde eram feitas algumas contextualizações acerca do romance, explicitando pontos relevantes, tais quais os temas ali tratados.

Esse material conduzido pelo autor da obra traz um interessante ponto de vista para esta análise, bem como para os demais leitores. Isso porque cada ponto mencionado é característico de uma certa impaciência que o autor demonstra já no título desse texto, “antes que me falem”, ou seja, configura-se como uma antecipação de quaisquer juízos críticos, e, assim, ele logo fala.

José Américo inicia o texto com a seguinte afirmativa: “Há muitas formas de dizer a verdade” (p. 83) e continua: “Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira” (p. 83). Nesse ponto inicial, então, o autor já deixa explícita a sua intencionalidade e a maneira como irá trabalhá-la através da ficção e do que nela está contido.

e funcionalista, em que demonstra-se um olhar enviesado para o papel do professor (Lafetá, 2000, p. 28).

Portanto, a obra surgiu como uma “realização inventiva” de um “projeto” mais amplo, que se articulava como um movimento, e, assim, nela, tudo servia a esta maneira de expressão, pois, nos personagens, no espaço, no tempo, nos animais, na flora e na fauna e em todos os aspectos que tinham como função “dizer algo”, torna-se claro que não se falará dos lugares-comuns ou se debruçará sobre eles, mas, antes, se propunha a escrita de um “romance brasileiro” que, sem paisagem, “seria como Eva expulsa do paraíso” (p. 84).

No prefácio está presente, ainda, uma frase que incita reflexões importantes sobre o período “Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã”⁷. Mediante essa alegoria, no romance, a terra de Canaã seria o Engenho Marzagão, onde os homens trabalham e colhem tudo o que a terra abundante oferece, entretanto, nada dela é possível consumir, desfrutar, haja vista que “o que está na terra é da terra” (p. 93) – é posse de apenas uma pequena minoria privilegiada.

Ali, também, o romancista discute o teor romântico que é dado ao seu texto, aspecto que será discutido mais à frente. Contudo, no seu prefácio, ele explora o modo como os sentimentos ali expressos ajudam a elevar o nível da obra, no que diz respeito a sua significância psicológica: “Se escapar alguma exaltação sentimental, é a tragédia da própria realidade. A paixão só é romântica quando é falsa” (p. 83). O autor realiza, portanto, uma junção do fator estilístico da linguagem e também da materialidade romântica para a sua abordagem denunciativa. Para mais, através do desencadeamento do triângulo amoroso na narrativa, os personagens são envolvidos pela dialética da natureza em contrapartida com a realidade visceral a qual os trabalhadores e subalternos vivem. Essa falsidade em contraponto à paixão pode ser explicada através da construção narrativa de um romance presente numa realidade e situações tão deploráveis, marcada sempre pela submissão, seja ela amorosa ou laboral.

Outrossim, a narrativa romanesca se passa no ano de 1898, próximo a uma mudança de século, quando estava acontecendo um êxodo devido à terrível seca no sertão. Ou seja, esta obra, através daquilo que o próprio autor denomina como “mentira”, serve como materialidade crítica e denúncia à realidade sertaneja no que

⁷ Trata-se, pois, de uma referência bíblica, em que Canaã seria a terra prometida aos hebreus, tal qual o sertão é para os sertanejos a mesma idealização e representação. No entanto, o que difere é o fato de que no sertão os sertanejos são constantemente expulsos pela própria região.

tange aos seus conflitos dicotômicos com os brejeiros, à pobreza enfrentada por aqueles que devem migrar de suas terras devido à seca até uma região desconhecida e, até mesmo, hostil em sua receptibilidade. *A bagaceira* é, pois, um romance de denúncias dentre as facetas do regionalismo em face ao que propõe o caráter da regionalidade nas produções da década de 1930.

José Américo de Almeida trabalha com a delimitação dos personagens na narrativa, e esse aspecto é percebido não só pela forma como são descritos mediante a gente “esgulepada” (p. 103), a ausência de calçados daqueles trabalhadores explorados, a fome que lhes era característica e familiar ou até mesmo a moradia precária, mas através de um fator estilístico muito bem trabalhado: a linguagem. Tal conjectura é importante, pois

uma das maneiras de José Américo de Almeida conferir um pouco mais de peso aos personagens dessa extração social é diferenciá-los uns dos outros, o que se concretiza no livro pela rivalidade entre os sertanejos e os brejeiros. Se esse tipo de divisão não chega propriamente a colocar os personagens pobres na condição de protagonistas, como ocorrerá de maneira corriqueira no romance de 30, ao menos indica diferenças entre grupos, mostrando que um único tipo não dá conta de uma realidade social complexa (Bueno, 2006, p. 87).

O autor, portanto, mescla a chegada dos retirantes do Bondó até o Marzagão, onde a família em retirada é abrigada pelo senhor de engenho, Dagoberto, mas não prontamente ou sem que haja um conflito, elemento que engendra todas as relações travadas entre as personagens a partir daquele ponto, como observamos no subtópico a seguir.

2.3 Narrativa, personagens e espaços

No que se refere ao enredo romanesco propriamente dito, ele se inicia com a chegada ao Marzagão de Valentim, sua filha Soledade e seu filho de criação, Pirunga, o que marca a tessitura de uma trama visceral, ligada principalmente aos laços sanguíneos e às relações que envolvem as circunstâncias espaciais e temporais marcadas pela seca. É, pois, nesse jogo de reconhecimentos mútuos, que os personagens se encontram em uma cadeia de fatos que perpassam a linearidade do tempo e se cruzam por meio de um ciclo espaço-temporal, como o das secas que

acometem a região e o povo sertanejo, transformando não apenas o espaço, mas também os sujeitos que dali advém.

Soledade, moça sertaneja, é logo tomada pela força bruta de Dagoberto, homem que exala todos os aspectos e preceitos que o narrador em terceira pessoa - às vezes em mediação com Lúcio e seus devaneios - procura demonstrar através da figura tipificada do brejeiro, bastante distinta dos homens de sua família. Ele, por sua vez, aceita Soledade e sua família no engenho devido a imensa semelhança da moça com a “defunta”, sua esposa já falecida – que, como se verá, mesmo ausente da ação movimenta-a mediante os parâmetros da hereditariedade que serão aludidos no desenrolar da trama dos fatos.

É esta semelhança especular que faz com que Dagoberto violente Soledade, levando consigo não só a “pureza” da moça, mas pondo em posição de derrocada os valores e a honra sertaneja de toda a família – como se lê no capítulo intitulado “Festa da ressurreição”. Soledade passa, então, a ocupar o espaço de amante de Dagoberto, enquanto a natureza, na potencialidade estilística do romance, no que tange à intencionalidade da narrativa, tentava, em vão, denunciar esse processo de derrocada: “Os cajus começaram a cair. Caíam cajus, castanhas, maturis... Exasperava-se os cajueiros confidentes” (p.118).

Os amantes, portanto, vivem nesses encontros que ora são mencionados, ora não. A noite, elemento recorrente na obra, representa muitas vezes um fator contrário àquilo que deveria ser, ou seja, em *A bagaceira*, esse elemento é marcado pelo vislumbre e por uma espécie de luz bruxuleante que assemelha-se muito a um aspecto vindo das artes performativas. São, justamente, aspectos como os citados que fazem com que esse romance fique escondido e permaneça em sigilo, tendo em vista que essas cenas, o leitor virá a descobrir depois, trata-se das visitas noturnas de Dagoberto à Soledade.

Logo de início, é possível perceber alguns aspectos importantes e que se desenrolam ao longo do enredo. O primeiro ponto a ser discutido trata-se da primeira imagem que se tem em torno de Dagoberto e Lúcio, seu jovem filho. A imagem apresentada diz respeito à representação de uma refeição, o almoço, mas nenhuma descrição alimentar é realizada, ao invés disso, o leitor tem uma primeira impressão que deixa clara a relação entre esses dois personagens, que, apesar de serem unidos por um laço de sangue, deixam entrever, em todas as cenas de contato entre si, um grande atrito: “Não se defrontavam, sequer, nesse ponto de

comunhão familiar, onde as almas se misturam numa intimidade aperitiva. Forravam-se assim, ao constrangimento dos encontros calados ou das conversas contrafeitas e escassas” (p. 85). Neste trecho, para além da imagem de uma mesa farta, há vazios, tendo em vista que não há descrições de fartura ou de quaisquer alimentos, apontando para uma ausência, para a dimensão das faltas estabelecidas nessa relação.

A subjetividade desse momento é marcada pelo silêncio e pela miséria denunciada através do ato de Lúcio em guardar pedaços de pão no bolso para jogar aos retirantes: “Lúcio almoçava com o sentido nos retirantes. Escondia côdeas nos bolsos para distribuir com eles, como quem lança migalhas a aves de arribação. Por seu turno, o pai apenas “olhava por olhar, indiferente a essa tragédia viva” (p. 87). Nesses dois trechos é perceptível não só as atitudes díspares dos dois personagens, mas também a suavidade e o sentimentalismo que são característicos da forma como Lúcio é posto.

Enquanto no brejo e na reunião familiar durante o almoço se suporia a presença de uma mesa repleta de fartura, dada as condições econômicas e climáticas favoráveis, o que há, na verdade, é uma forma ligada ao silêncio em contrapartida à forma famélica e assombrosa que marca os retirantes sertanejos, os quais “em vez de comerem, eram comidos pela própria fome numa autofagia erosiva” (p. 87). É neste mesmo capítulo que se vislumbra a chegada de Soledade e de sua família ao engenho.

Como destacado por Proença (2018), essa chegada é pressentida por Dagoberto através de alguns símbolos presentes no espaço, a partir do ponto de vista do senhor de engenho: ele é um “brejeiro”, homem que, como é descrito no decorrer da obra, traz consigo a bruteza de sua raça, o caráter mesquinho e sem piedade ou senso de justiça e caridade, pensamento que também pode ser relacionado em contrapartida a Lúcio, de modo a perceber que

O que parece incomodar estes homens ligados às elites agrárias, filhos de senhores de engenho ou de fazendeiros, eram as mutações que vinham ocorrendo na própria forma de ser homem, nos códigos de masculinidade. Se no universo feminino a urbanização trouxera figuras como a da melindrosa ou da cocote, fizera aparecer também o almofadinha, tipo masculino que se aproximava do requinte, da delicadeza e do artifício femininos. Estes tipos urbanos, desvirilizados, haviam nascido de um distanciamento progressivo e uma desvalorização da vida rural, dos modos de ser homem de seus

pais e avôs. Procurando ser modernos, estes bacharéis almofadinhas procuravam diferenciar-se de seus antepassados, considerados homens rudes, caturras e atrasados, sem refinamento (Albuquerque Júnior, 2013, p. 47)

A partir dessa discussão, é possível associar a relação conflituosa do pai e do filho em face das condições supracitadas, que eram expressas pela tradição e pela hereditariedade nesta cultura. Dagoberto é o senhor de engenho que constantemente externa suas dúvidas e falta de conhecimento diante de Lúcio. Há um momento na narrativa que exemplifica essa questão, quando Lúcio questiona o fato de a família de retirantes ter sido abrigada na estrebaria e o senhor de engenho, acatando o que foi dito, toma o mocambo de Xinane, um cabra do eito, que, ao contrariar o comando do senhor de engenho, é expulso: “E o caboclo saiu, levando os cacarecos num braçado e 400 anos de servilismo na massa do sangue” (p. 93). Já aí é possível perceber a passividade demonstrada por aqueles que ali vivem, sem condições ou leis que lhes garantam direitos ou o mínimo de dignidade mediante condições deploráveis de trabalho e vida.

Xinane é expulso do mocambo e pede para levar a sua plantação, ao que o senhor de engenho responde “O que está na terra é da terra”. Nessa relação, o senhor de engenho, por ser proprietário da terra, unifica-se com o local mediante o seu lugar de posse, voltando-se a si mesmo como sendo parte da terra a qual ele pertence. Lúcio, assim, se põe em posição contrária, procurando favorecer as condições de vida dos que ali trabalham e, conseqüentemente, do engenho em si, algo que o pai toma como uma grande ofensa, justamente porque ia contra as ideias de modernização que Lúcio portava, aproximando-se, justamente, desse novo paradigma de masculinidade, mais urbanizada e distanciada dos ditames paternos, afinal, “Lúcio insistia pela introdução da técnica agrícola. Como os fumos de noções práticas, adquiridas no vale do Paraíba e em usinas de açúcar de Pernambuco, intentava aplicar outros processos de aproveitamento” (p. 102), o que o “incompatibilizam, cada vez mais, com o gênio do pai” (p. 102).

O personagem passara parte de sua infância no engenho, brincando com os filhos dos trabalhadores do eito e praticando “malfeitos de menino arteiro” (p. 95). Contudo, fora mandado para um colégio interno, onde toda a sua liberdade foi perdida. Nesse sentido, expressa-se, pois, a questão voltada à maneira como ele vivencia essas experiências. É na cena em que, após Xinane ser expulso devido

Lúcio questionar o fato da família de Soledade ter sido posta na estrebaria e Dagoberto os abrigarem no mocambo do trabalhador do eito, que, a partir de um sentimento de culpa, o estudante questiona o pai e, posteriormente, sucede-se uma linha só de reticências⁸:

Lúcio culpava-se desse desfecho de sua sentimentalidade incoerente. E interveio:

- Meu pai, não amasse o seu pão com o suor dos pobres.

.....
Milonga interpôs-se. As galinhas gritavam, como se estivessem vendo cobra.

O estudante ainda percebia, entre outros ralhos:

- É o que lhe digo de uma vez por todas!

.....de mãe Joana!
.....meter as ventas.....

(p. 94)

Através de uma inferência visual, o sertão aparece por meio da imagem que Lúcio representa no que corresponde ao progresso, tal qual Dagoberto, e o espaço constituído por meio de sua representação liga-se a uma figura do arcaico. No trecho acima, a primeira manifestação de reticências caracteriza, paralelamente, a tensão que ocasiona, conseqüentemente, uma mudança de paradigma ou câmera, por assim dizer, partindo, então, para uma observação através do ponto de vista de Lúcio, que também será marcado por meio da mudança da linguagem que passa a ser usada.

É possível perceber que o narrador utiliza esse recurso linguístico como fator de marcação, tendo como foco os personagens. A divisão realizada é indicada através de cada um deles e a partir da posição que ocupa na narrativa. Isso é determinado também por meio do viés em que a narrativa decorre, como se acontecesse um jogo de câmeras e/ou foco, em que, no momento que saímos de uma cena em que temos como foco Dagoberto, percebemos sua visão objetiva e acentuada de tudo ao seu redor, assinalada por uma crueza que parte desde suas perspectivas psicológicas até àquilo que reflete em suas verbalizações, ações, gestos e tomadas de decisão na obra.

⁸ É possível visualizar com clareza não apenas o que é dito, mas performado através da tonalidade e do movimento estabelecidos por meio desses intervalos de linguagem. Pode-se, ainda, relacionar essas reticências à questão sinestésica, neste caso à vertigem de um momento carregado de tensão, tendo em vista que Lúcio contraria Dagoberto.

Destarte, Dagoberto acaba tendo uma espécie de epifania, incomum ao seu tipo, caracterizado por sempre ser muito objetivo, fugindo de qualquer sentimentalismo desnecessário: o senhor de engenho passa a uma ordem psicológica, onde ele e a natureza manifestam-se quase como em uma relação dialética:

Dagoberto, despercebia-se do desfile macabro. A seca infundia-lhe um sentimento contrastante. Era uma inquietação serôdia, como a brasa remanescente que procura acender o cinzeiro. Num período de vida em que o homem realiza o que sonhou, ele voltava a sonhar. Amor - pólvora que se acaba com a primeira explosão. Amor que sabe a frutos apodrecidos. Era como o caminheiro que, fatigado da jornada, estuga o passo para chegar antes de anoitecer (p. 88).

A natureza, de alguma maneira, passava a indicar a chegada de Soledade, impregnada pela sensação pulsante da caminhada infinita dos retirantes que buscavam fugir da terra que lhes expulsara. A personagem, fazendo jus ao seu nome, é tudo aquilo a que o próprio símbolo sol remete: fogo, ardor, paixão, sexo, seca, brasa, sangue etc., concomitantemente à imagem do sertão que a todo momento se faz presente em suas ações, falas, gestos, atos e na liberdade e arbítrio que exala.

Soledade é, pois, uma mulher fatal, circunscrita àquelas margens sertanejas que se mostram tanto através da imagética, que propunha a seca e o sofrimento, mas, também indiciam algo de beleza, prosperidade, promiscuidade, enquanto objeto de fertilidade. Essa dicotomia se estabelece na personagem e é deliberada através da paixão que se desenvolve mediante um triângulo amoroso, com forte acentos incestuosos e consanguíneo, especialmente no que une Soledade e a defunta.

Sobre a última, pouco se sabe, contudo, ela é sempre lembrada, utilizada como escopo para a construção de conflitos. A sua imagem está sempre presa ao retrato pendurado na parede da sala: em sua imobilidade, a fotografia da matriarca exposta na sala do casarão é tomada como símbolo de autoridade e de memória que se presentifica, havendo uma quebra do padrão mais comum vigente na tradição patriarcal em que a mulher é vista como submissa.

Dagoberto vai contra a imagem que lhe é atribuída e o retrato prova não apenas isso, mas a forma como a aparição de Soledade torna essa confirmação vigente liga-se, também, à Carlota⁹, personagem secundária que é utilizada como exemplo de desordem da ordem patriarcal, algo que entra em contradição com as ações do senhor de engenho, tendo em vista que Dagoberto vê em Soledade a sua mulher morta e passa a designar-lhe funções, como tal confessa Pirunga ao padrinho: “Ela é quem manda em tudo” (p. 225).

Ao citar a relação entre Lúcio e Dagoberto no que condiz à perda de um poderio passado de geração para geração, observa-se também o modo como Flora Süssekind (1984) traduz esta interação sob uma dinâmica “Tal filho, qual pai?” ou, até mesmo, “Tal mãe, tal filho”. Nesse sentido, o primeiro aspecto é explicado pela autora:

Filiação e paternidade definem-se em meio a um jogo familiar de semelhanças, onde do filho se exige que seja uma atualização do semblante e das atitudes paternas. Filiação e paternidade definem-se numa unidade especular. Ao filho não cabe ser outro e sim a imagem refletida do pai. Quando são demasiadas as diferenças, quebra-se a possibilidade de reconhecimento mútuo, fratura-se o círculo familiar numa inquietante estranheza. A máxima tal pai, tal filho, dita cheia de orgulho, fica substituída de repente pela inquietação de uma família, cujos laços sanguíneos e biológicos se veem subitamente confrontados a comportamentos e traços estranhos e infiéis ao corpo que deveriam repetir. Quando se quebra a homologia entre pai e filho, os elementos da máxima se invertem e ela se abre em dúvida: Tal filho, qual pai? (Süssekind, 1984, p. 99).

Albuquerque Júnior (2013) afirma que as relações sociais, culturais e históricas desencadeiam uma série de fatores que fizeram com que os homens nordestinos fossem se afastando daquilo que fora definido como “macho

⁹ Carlota era uma retirante que desceu ao brejo na seca de 1845, como conta Dagoberto a Lúcio: “Carlota chegou aqui na tira; mas, com pouco, estava refeita uma senhora dona. Vivia como uma princesa na roda das famílias. Bastava ser espingarda do chefe, um homem de poder e dinheiro que mandava em toda esta redondeza” (p. 171). Após um trágico assassinato, do qual Carlota foi tida como mandante, houve uma catástrofe na cidade que abalou toda a população. O intuito de Dagoberto era, pois, fazer com que Lúcio se afastasse de Soledade, algo que teve uma reação contrária, tendo em vista que “sob a impressão romanesca desse episódio amoroso, ele correu à casa de Soledade” (p. 172): o rapaz queria, num impulso improvável, confessar o seu amor à Soledade que, logo em seguida, joga nele uma cobra de duas cabeças, sobre isto tratar-se-á, adiante. Dois pontos destacam-se por meio dessa personagem: o primeiro diz respeito à questão da representação dessa mulher, que altera o panorama que rege a política da cidade, passando a exercer um poder maior através tanto de sua figura, assim como o seu casamento e a força que esta possui sob o marido. O segundo ponto diz respeito à materialidade religiosa, que entra como fator importante para caracterizar a questão da demonização feminina, em face de mulheres que não se encaixam nos papéis designados socialmente.

nordestino”, na medida em que, neste espaço, “até as mulheres são macho, sim senhor!” (Albuquerque Júnior, 2013, p. 18). E é justamente nessa linha que a relação entre Lúcio e Dagoberto se enquadra: Lúcio é a representação do nordeste feminilizado em contrapartida a Dagoberto que, ainda, expressa a macheza e o mando.

Por outro lado, tem-se Valentim, pai de Soledade, que expressa esse mesmo caráter, mas nas concepções de virtudes sertanejas, com toda a sua honra, coragem e honestidade. Ou seja, a maneira como a “macheza nordestina” de Dagoberto é apresentada difere da de Valentim pela dicotomia brejeiros *versus* sertanejos, pois as trajetórias objetivas e subjetivas traçadas e designadas a esses personagens são advindas do espaço de onde se originam, dentro de suas margens políticas, sociais, culturais e históricas e que são levantadas a todo momento durante os acontecimentos da obra.

No que condiz a esse pensamento, haja vista os apontamentos realizados até aqui, vale voltar também um olhar para a relação de todas essas questões com o sertão e a regionalidade presentes na obra. Considerando que o espaço-tempo está sendo material de discussão se faz necessário observar quais as possíveis relações existentes que fecundam a obra.

3 JOGOS DE OPOSIÇÕES

3.1 Brejeiros e sertanejos

O espaço em *A bagaceira* não aparece apenas em sua comunhão com o homem, sendo possível notar que também há a relação entre o sertão e a estrada, tematizando, assim, uma questão voltada para uma experiência pessoal e subjetiva do indivíduo, “ao mesmo tempo que determina a construção de significados para a constituição do personagem em sua própria experiência” (Santini, 2017, p. 6). Nesta direção, o sertão, materializado por ser objetivo, é retratado enquanto espaço e ambiente onde as relações entre os indivíduos caracterizam-se como sinônimo de trabalho e recompensa. No entanto, no que tange a esse ambiente, é possível perceber que na obra existem algumas relações de dualidade, principalmente no que diz respeito à vertente que divide o espaço do romance entre dois grupos sociais: sertanejos e brejeiros.

Essa repartição implica não somente a maneira como será observada a questão aqui discutida, no que condiz à mobilidade e imobilidade, dois fatores ligados à experiência subjetiva dos personagens que vivenciam mudanças em sua constituição mediante as suas ações, ou a falta delas, na narrativa e no espaço que ocupam, mas também em sua integridade e subjetividade psicológica e inata. Assim, compreende-se que a

figura associada umbilicalmente ao sertanejo, o vaqueiro seria o criador nordestino, a face singela e boa do sertanejo. De forma muito distinta desta é abordada a figura do brejeiro, [...] além de ser produto de um cruzamento racial que produziria um tipo étnico inferior, o mulato ou mestiço negroide, era o símbolo do homem pobre aviltado pela escravidão, acostumado à indolência, ao não trabalho. Bastava observar a forma como cada um carregava a enxada para notar-se a diferença entre o sertanejo e o brejeiro. Um a empunhava como se fosse uma espada, o outro a carregava sobre os ombros como se fosse uma cruz (Albuquerque Júnior, 2013, p. 191-192).

Essa posição em que se situam brejeiros e sertanejos é elucidada a todo momento na obra, sendo notável desde o início do primeiro capítulo pois, quando finda o almoço previamente mencionado, Dagoberto vai até a janela e observa os retirantes em êxodo: “A colisão dos meios pronunciava-se no contato das migrações periódicas. Os sertanejos eram malvistos nos brejos. E o nome de brejeiro cruelmente pejorativo” (p. 87). A refeição para pai e filho, portanto, apontaria uma simbologia da fartura alimentar, mesmo que marcada pela falta de diálogos e afetos, entretanto, para os sertanejos, a fartura do brejo e toda a sua abundância é sinônimo de desperdício. Dada essa relação entre sertanejos e brejeiros, a jornada que os aqueles traçavam os levavam a uma região onde eram vistos com ódio e desprezo.

Assim, no romance, a condição de retirância e a caminhada que deveriam traçar em busca de melhores condições delineia uma viagem pelo espaço objetivo que marca uma denúncia sobre a desigualdade. A passagem dos retirantes se dá através de uma descrição que, ao mesmo tempo, denuncia as condições de vida daquele povo e os caracteriza, demonstrando sempre a dualidade que os distingue daquele ambiente hostil:

Homens do sertão, obcecados na mentalidade das reações cruentas, não convocaram as derradeiras energias num arranque selvagem. A história das secas era uma história de passividades. Limitavam-se a fitar os olhos terríveis nos seus ofensores. Outros ronronavam como se estivessem engolindo golfadas de ódio (p. 87).

Essa hostilidade do brejo pode ser visualizada através do modo como a retirância acontece. Os retirantes são recepcionados com escárnio enquanto passam, figurando uma espécie de show de horrores, apreciado por aqueles que ali vivem, os brejeiros, que assistem à marcha macabra daqueles seres em situação inumana: “Vem tirar a barriga da miséria...” (p. 87), falavam em forma de desprezo, elucidando e fortalecendo a rixa tradicional entre esses dois grupos: “Os sertanejos eram malvistas nos brejos. E o nome de *brejeiro*, cruelmente pejorativo” (p. 87).

Lúcio, portanto, é um caso isolado na obra, sendo, ao mesmo tempo, sertanejo e brejeiro, considerando que sua mãe fora uma sertaneja vinda na retirada de 1877 e seu pai um brejeiro. Tendo essas duas faces, é o personagem que se distingue dos demais pela empatia, ligada ao seu lado sertanejo, e está sempre em busca de melhores condições de trabalho e vida para os trabalhadores e, mesmo sem sucesso, procura orientá-los acerca de seus direitos. No entanto, tais procuras são marcadas pela passividade desse povo que, já alienado pela vida dura no brejo, apenas aceita a realidade a qual é submetido.

No que tange, ainda, ao personagem Lúcio, este observa essa dualidade entre sertanejos e brejeiros, e culpabilizava o espaço objetivo por ser responsável pela instauração e manutenção de tais dicotomias: “Lúcio responsabilizava a fisiografia paraibana por esses choques rivais. A cada zona correspondiam tipos e costumes marcados. Essa diversidade criava grupos sociais que acarretavam os conflitos de sentimentos” (p. 87).

Enquanto os retirantes passavam eram descritas as condições deploráveis em que se encontravam, pois o movimento realizado por esses sujeitos demonstrara em tudo a decadência a que haviam chegado durante a caminhada em busca de sobrevivência: “Adelgaçados na magreira cômica, cresciam, como se o vento os levantasse. E os braços afinados desciam-lhes aos joelhos, de mão abanando” (p. 86). Ainda assim, seus valores eram honrados e estavam a refugiar-se, remetendo naquela fuga quase a uma metáfora bíblica: “Andavam devagar olhando para trás, como quem quer voltar. Não tinham pressa em chegar, porque não sabiam aonde

iam. Expulsos do seu paraíso por espadas de fogo, iam, ao acaso, em descaminhos, no arrastão dos maus fados” (p. 86).

Assim, o espaço que almejam alcançar é marcado pelo retorno ao lugar de onde partiram, ou seja, estão partindo do sertão, mas buscam um meio de retornar a ele, evidenciando essa caminhada a partir, então, de um não-lugar em que, ao passo que “o aqui e o agora são anulados em sua especificidade relativa a um espaço outro ou a um tempo outro” (Santini, 2017, p. 8).

Marcados pelo sentimento gerado através da memória, os retirantes a todo momento elucidam o sentimento de saudade, característico para eles e marcado pela sensação de “sentença”, agregando, mais uma vez, a ideia dos valores e costumes desse grupo – sentimento que denuncia também uma semântica de prisão, como se estes estivessem cumprindo uma pena ao serem expulsos e terem de se exilar em um local em que não se adaptavam: o brejo¹⁰.

A expressão desse sentimento também se materializa a todo momento na presença de Valentim que, constantemente, volta ao passado ao lembrar as secas passadas e tecendo comparações com a vida que tinha em sua terra, em contrapartida a que agora levava no brejo, deixando explícito em seus atos, gestos, pensamentos e falas, a saudade e o desejo de retornar à sua terra, pois nem haveria de querer sair de lá.

Por isso, nem nos momentos de fragilidade e desespero, a honra sertaneja desaparecia. Ao ouvir Lúcio indagar que pensava ter visto Soledade chorando, Valentim retruca: “Chorando de quê?! Ninguém é olho-d’água pra viver revendo...” (p. 92). Ou seja, ao mesmo tempo que Valentim, em todas as suas faces e formas, representava o sertanejo “puro”, de outro lado havia uma evocação do brejeiro em Dagoberto. Este, a todo momento, demonstrava o seu desagrado em relação aos sertanejos: “Dagoberto olhava por olhar, indiferente a essa tragédia viva. A seca representava a valorização da safra. Os senhores de engenho, de uma avidez vã, refaziam-se da depreciação dos tempos normais à custa da desgraça periódica” (p. 87-88).

¹⁰ Ou seja, há uma mudança de objetivo ou destino, atentando para o fato de que o ponto de chegada é o ponto de onde partiram, estar no brejo significa ainda estar em movimento, caminhando para que possam retornar ao seu lugar de destino, como evidencia-se através da fala de Valentim: “A gente sai por este mundão sem saber pra onde vai. Quanto mais anda, menos quer chegar. Porque, se fica, está de muda e tem pena de ficar. E, enquanto anda, pensa que vai voltar” (p. 113).

No entanto, um outro ponto da obra merece ser evidenciado, levando em consideração que o senhor de engenho se casara anteriormente com uma sertaneja retirante e, com ela, tivera Lúcio, sendo essa consternação facilmente visualizada na sua relação com o filho, pois o motivo de seu atrito em relação a ele liga-se a um possível desejo de ser, ele mesmo, um sertanejo, invejando, então, esse povo.

A possível vontade de Dagoberto em se encaixar nos padrões sertanejos deve-se, ainda, a forma como este personagem vai em partida para o sertão assim que Valentim é preso e não há mais o que ficar no caminho entre eles e sua convivência. Vale ressaltar também que Dagoberto e Soledade só quebraram o silêncio sobre a relação que vinham mantendo em segredo após Valentim matar o feitor e ser levado para prisão. Esse fator de transmutação de raças pode ser percebido, também, ao final da obra, quando os amantes chegam até o Bondó: “Dagoberto tomava gosto aos riscos do pastoreio, às grandes corridas temerárias pelos tabuleiros e chavascals da fazenda” (p. 234)¹¹.

Desse modo, em Valentim percebe-se a honra sertaneja ser explicitada em muitos momentos, como ao narrar o episódio em que arranjou a cicatriz em seu rosto, – sendo reservado todo um capítulo a ele – ao defender a honra de uma moça apenas conhecida e seu avô já muito idoso: “Quando vi a cabeça branca do velho e me lembrei do sucedido, só reinei ir liquidar o excomungado em cima da bucha” (p. 124), e, ao ser indagado sobre o grau de parentesco que o ligava a jovem desonrada, afirma: “Nem parente, nem aderente. Mas a moça não tinha ninguém por ela” (p. 124). Colaço (2019, p. 71) já explicitou que, na “esfera rural, onde os acontecimentos se dão, podemos depreender fortes indícios da preservação da honra/vergonha, tudo está permeado pelo modo de sentir e de formar ladeado por essa esfera trágica”.

¹¹ Isso também pode ser observado, logo no início da obra, quando Manuel Broca diz: “Qual o quê! O senhor encruou... Se duvidar, com esse calibre é capaz de passar a perna em seu Lúcio” (p. 89), logo nesse trecho é perceptível esse sentimento de rivalidade e de inveja para com o filho. Dagoberto, em posição de senhor de engenho e dada a autoridade do título, exerce todos os mandos e desmandos do Marzagão, partindo de sua crueldade e caráter mesquinho. No entanto, a sua incompreensão em relação à Lúcio é mais um fato de ameaça que de desgosto, haja vista a forma como reage à perceptível paixão do filho por Soledade: sentindo-se ameaçado, tenta a todo custo por um fim na relação dos dois. No entanto, seu instinto natural advindo da região e ambiente onde se habituara, não o desvincula de sua índole, sendo isto observável nas vezes em que Pirunga teve de salvá-lo, haja vista sua covardia, o que o distingue da honra sertaneja: “Dagoberto, no último alento, expediu um grito fúnebre, como se já estivesse sofrendo a dor dos espinhos. E Pirunga avançou para Corisco, montou, fez carreira, saltou e, tomando o rival nos braços, alcançou o outro lado, são e salvo” (p. 229). Ou seja, a honra sertaneja se sobrepõe e Pirunga mantém sua palavra, mantendo a promessa feita a Valentim de salvar Dagoberto.

A autora, assim, procura explicar esse sentimento através do desencadear do trágico cotidiano, ou seja, aquele a partir das ações femininas suscitando relações complexas, sobretudo tendo em vista o contexto patriarcal em que estão inseridas, que reflete os modos de operar o social a partir do machismo:

nas organizações sociais, existem virtudes que são comuns a ambos os sexos, enquanto outras são vistas por uma conduta diferente. Em outras palavras, a desonra para as mulheres ocorre dessa maneira, isso porque certas condutas são honrosas para ambos os sexos, mas algumas exigências e virtudes são cobradas de apenas um dos sexos (Colaço, 2019, p. 81).

Em honra aos seus valores, Valentim, ao prosseguir contando a sua história, relata que embrulhou a mão direita para não ter que apertar a de seu rival Quincão, o homem que havia desonrado a moça sertaneja. Ao ser indagado por Lúcio acerca do uso da mão esquerda para realizar o cumprimento, Valentim informa-o prontamente: “Sertanejo não dá a mão esquerda” (p. 125).

Remetendo novamente à questão da mobilidade marcada através da retirância, observa-se que isso se dá também nas perdas. Ou seja, ao se estabelecerem no novo espaço, o enfrentamento de Valentim e sua família projeta-se em função desse confronto dualista, reafirmado ao longo da narrativa, especialmente quando Valentim reencontra um velho amigo vindo do sertão:

- Eu não contava que o senhor tivesse descido...
Era a forma de indicar a direção dos brejos.
- Desci e... descí muito (p. 195).

Além da reafirmação do desagrado e da disputa direcionados ao brejo, ao afirmar: “Desci e... descí muito”, Valentim demonstra que o brejo o tirou muitas coisas, fazendo-o decair em seu nível moral, principalmente no que diz respeito a sua filha Soledade. Em concordância com Santini (2017), a jornada do sertão a que foram submetidos demonstra, em sua objetividade espacial e coletiva, a sobrevivência desse povo, mas, no que diz respeito a suas experiências subjetivas, os enfrentamentos corrompem-nos, diminuindo a sua “raça sertaneja”.

Nesta direção, essas validações da honra sertaneja são reafirmadas no decorrer da obra, não apenas pelos retirantes, mas também através da figura de Lúcio em contrapartida a de seu pai, no que diz respeito à Soledade. Considerando

o triângulo amoroso que envolve esses três personagens, além da brutalidade e do respeito que adentra a dupla conjectura em face da moça, transparece nela um paradoxo:

Se os homens se comportavam assim, como os bichos de sua convivência, nas cenas de fecundidade da fazenda, por que Lúcio, que a seguia por toda parte, como o marruá acompanha as vacas solteiras, não lhe dera ainda um sinal dessa animalidade (p. 163).

Lúcio, não apenas por seu caráter sertanejo, mas também devido a forma como fora criado, sem amor materno ou paterno, convivendo com o peso de ter “matado” a mãe e ser constantemente repreendido, ignorado e maltratado pelo pai, torna-se aquilo que Durval (2013) chama de feminização do homem. Esse fato é ainda mais desenvolvido com a chegada de Soledade, quando Lúcio passa a conviver intensamente à procura de estar ao lado da moça, sempre a rodeando e a seguindo, algo que entra em contraste com a forma como ela é tratada por Dagoberto, que, ao valer-se sempre de violência, não fica à espreita, aguardando e conquistando, mas parte logo para o que ele mesmo cita como “o que está na terra é da terra!” (p. 93).

A figura da mulher comporta-se de uma forma diferente no que diz respeito às relações de movimento na perspectiva da viagem. Como já mencionado, o caminho que é percorrido é caracterizado pelo estado de permanência que se qualifica como uma parte do percurso de encontro ao retorno. Nesse sentido, tem-se, então, a jornada marcada pela coletividade da família de retirantes, tal qual a subjetividade de cada um dos seus membros. Assim, no que diz respeito à Soledade, o trecho supracitado marca o seu enfrentamento amoroso pela espera.

Logo antes disso, quando ainda partiam em retirada, através do não-lugar previamente mencionado, Soledade não partia caminhando na estrada, como os demais: era carregada por Corisco, o cavalo mantido com o sacrifício de todos, para que a moça não andasse a pé. Nesse sentido, “o trânsito e a experiência do deslocamento funcionam como uma espécie de operadores instrumentais na atribuição de voz às personagens femininas - hipótese que orienta esta discussão” (Santini, 2018, p. 273).

Partindo disso, Soledade, em contrapartida à defunta, é a força e presença da vivacidade que mesmo em meio à miséria e às condições deploráveis consegue

permanecer com a sua característica mais latente: a de mulher fatal. Esta, apesar de sua imobilidade durante o trânsito, ao chegar no Marzagão e fazer sua aparição para Dagoberto, desloca para si e sua família todo o futuro do que vai acontecer, passando de um estado que deveria ser imóvel, tendo em vista a sua condição enquanto mulher na dada época, para um movimento contrário ao padrão, estabelecendo consigo uma libertinagem refletida através da defunta.

De acordo com Santini (2018, p. 270), “a construção de um sertão feminino não deixaria de esbarrar nos traços semânticos essencialmente masculinos historicamente reiterados nas diferentes representações do mundo sertanejo”, marcado pela questão da tradição, bem como pela honra e valores ligados ao amor feminino. Assim, Soledade vive a dupla paixão de modos diferentes. Sendo tanto Lúcio quanto Dagoberto de origem brejeira, a personagem vê-se ainda mais ligada à paixão que a acomete, afinal, como afirma Pirunga, “os homens de lá não ligam as mulheres daqui, mas sertaneja tem queda pra brejeiro” (p. 143).

Assim, vale ressaltar a situação mestiça, na qual sendo Lúcio ao mesmo tempo sertanejo e brejeiro, mais sertanejo que brejeiro, deixa-se sempre direcionar a Soledade por seu caráter e valores vindos da primeira “raça”, garantindo a ela sua honra, desejando apenas intenções que remetam aos valores tradicionais: casar-se com ela. No entanto, tendo em vista a fala de Pirunga, a tendência inerente à figura sertaneja de Soledade é “cair” para Dagoberto, que é, em todas as suas faces, brejeiro.

A personagem, então, ao questionar-se acerca do comportamento de Lúcio em contrapartida à animalidade presente no ambiente em que convive, reflete sobre a imobilidade de alguém que, pela ordem de “sua natureza”, aguarda que a força e brutalidade a tomem para si, como acaba por acontecer quando Dagoberto a violentou e desonrou ela e sua família.

Ao tomar banho em uma cachoeira, o senhor de engenho a avista e recolhe suas roupas, cheirando-as. Soledade, que está despida, tenta, sem sucesso, fazer com que a espuma jorrante lhe cubra “as partes”, mas

[...] deitou a correr. Refúgio pelo capão adentro, quebrando os gravetos entrançados com os peitos virginais. [...] Os mamilos desabrochavam numa floração sanguínea em rosas bravas. Ela sangrava, através dos calumbis e de espinheiros novos, como se lhe rebentassem rosas por todo o corpo. [...] Deviam ser os anuns: ui! ui! [...] E floriu uma rosa mais rubra na sombra - o amor purpúreo na sua

glória inaugural. [...] O pudor da energia selvagem só se renderia pela volúpia da submissão. Só cederia à investida bestial, à posse, às carreiras, dos instintos animais (p. 232).

Para a personagem, essa submissão ao homem e o fato de que sempre deve ter-lhe algo tirado expressa um enraizamento advindo da cultura feminina nordestina, na qual “não fora nada de ninfas nem de faunos; mas um primitivismo pudico - o Brasil brasileiro com mulheres nuas no mato” (p. 232). A imobilidade contrastante e o paradoxo aplicado a isso é evidente devido ao fato de que a moça expressa em si uma liberdade arrebatadora e cativante, mas que, dentro dos padrões, é refreada por Dagoberto e pela relação que desenvolvem. Soledade passa, então, a exercer um outro papel, o de matriarca-esposa, que, por fim, tem efeito sob Dagoberto e, em consequência, sobre tudo e todos que ele controla.

Entretanto, em face de Lúcio é diferente: para ele, a chegada de Soledade serve como um impulsionador daquela feminilização¹², que enxerga na jovem a sua irmã e os papéis femininos de irmã e noiva. Ele, ao contrário de Dagoberto, não a viola e vai por outras veredas desconhecidas à moça que se sente rejeitada devido ao que ela enxerga como uma falta de ação do estudante. Tudo isso explica-se através do que Santini (2018) postula como o jogo de vozes emblemático de uma estrutura narrativa em que se colocam em paralelo os pontos de vista, que, nesse caso, se referem ao feminino e ao masculino: no lugar do homem sertanejo a honra deve ser protegida e não deve ser tomada, caso isso aconteça entra a questão da vingança.

Já no outro lugar, o da mulher sertaneja, a lógica estabelecida é figurada através do viés de uma paixão que se constrói através da honra tomada, como é exposto ao final da obra: “Era a revivescência de uma raça de heróis-bandidos em que os homens defendem a honra e as mulheres o amor” (p. 238).

3.2 Soledade e a “defunta”

Desde a sua primeira aparição no romance de José Américo de Almeida, Soledade é expressa em concomitância a signos que remetem à luz. A personagem

¹² Basta pensarmos que os rapazes que frequentaram as cidades, “ao atingirem a adolescência, não foram mais iniciados pelas carnes negras e mestiças das escravas ou mulheres pobres do campo, mas pelas cocotes estrangeiras, mulheres de carne branca e de modos refinados, que teriam contribuído para refinarem esses homens, fazendo deles quase umas moças” (Albuquerque Júnior, 2013, p. 56).

aparece quando Dagoberto se recusa a ajudar sua família que passa em retirada. Contudo, ao vê-la, chama atenção de Milonga, uma velha senhora negra, já idosa e respeitada – e que aparece sempre quando a “defunta” é citada, lembrada ou remetida direta ou indiretamente na obra, como na cena em que pede a Lúcio que pense em sua mãe sempre que estiver a sós com Soledade, dada a profunda semelhança física entre elas, revelada pelo retrato da antiga senhora de engenho, pendurado na parede: “Quando ficar só com ela, faça de conta, meu filho, que é sinhá-moça vinda do céu lhe botar benção...” (p. 159). Inclusive, é ela que, quase ao fim da narrativa, derruba a fotografia da defunta em forma de protesto:

Caiu o retrato espatifado.
 Ambos se assustaram diante desse mistério.
 Fora Milonga que o derrubara por trás com o cabo de vassoura. E, com a ascendência ganha pela humildade das criadas velhas:
 - Minha gente! Isso é um fim de mundo...
 Saiu carregando tudo:
 - Enquanto eles virem a morta não se esquecem da viva. É a mesma coisa... (p. 221).

Esse ato indica o respeito que essa figura representa justamente por repreender a disputa entre pai e filho por Soledade: para o primeiro, ela remete à figura de sua viúva; o segundo, vê na moça a imagem de sua falecida mãe, a qual nunca chegara a conhecer, a não ser pela representação do retrato. Dagoberto não dirige a sua brutalidade a Milonga, no entanto, afirma constantemente a sua representação de poder enquanto senhor de engenho. Isso pode ser observado quando o personagem, tendo rejeitado uma primeira vez a família de retirantes, decide acolhê-los, por fim, ao notar a sertaneja e a sua ligação física com a falecida mulher – o que se descobrirá ser fruto de relações familiares.

Soledade também transparece esse caráter voltado à natureza, e isso é percebido em muitos momentos da obra através da perspectiva de Lúcio, que, em seu desejo, parece querer sorver a natureza que o rodeia: esse impulso de possuir, exibindo tal premissa através do paladar que, mais na frente, expressa-se na cena em que Soledade corta o dedo, que logo é oferecido ao rapaz: “E deu-lhe o pingão de sangue a chupar até estancar” (p. 165) – estabelecendo, então, uma espécie de pacto e integração desse amor mútuo.

Outro momento também denuncia essa ligação: antes da chegada da jovem ao cajueiro, onde Lúcio se encontra, quando ficará sabendo mais tarde que seu pai

acabara de violentar a moça próximo à cachoeira onde ela se banhava. Ao avistar o homem, Soledade percebe de imediato quais as suas intenções e tenta correr para fugir de Dagoberto, ao fazer isso: “Os mamilos desabrochavam numa floração sanguínea em rosas bravas. Ela sangrava, através dos calumbis e de espinheiros novos, como se lhe rebentassem rosas por todo o corpo” (p. 232). Isso só é dito ao final da obra, mas, ao longo dela, através de outras simbologias, é possível notar a mesma relação com a natureza e a sua vivacidade, no que diz respeito não só a uma relação direta com o homem, mas a uma espécie de unificação: “Os cajus começaram a cair. Caíam cajus, castanhas, maturis... Exasperava-se os cajueiros confidentes” (p. 118).

Ou seja, não apenas a natureza tentava, em vão, confessar a Lúcio o que acontecera na floresta, no entanto, tal qual em outros momentos, ele não percebe a referência e os sinais expostos, como quando ao pedir que Soledade lhe dê um beijo, em seu desespero de paixão: “Ela, surpresa e garota, jogou-lhe em cima dos pés uma cobra de duas cabeças que acabara de desenterrar da lama” (p. 173). Essa simbologia ligada à cobra aponta para a cegueira de Lúcio diante do triângulo amoroso que está envolvido, sem ao menos ter conhecimento, assim como a traição de seu próprio pai e de sua amada.

Isso se explica também pela visão casta que o personagem dirigia a Soledade, pois, para ele, ela significava tudo o que era casto e puro: “Depois, ficou a considerar que não havia termo de comparação entre Carlota e Soledade - uma conspurcada na mancebia alterosa, a outra um ‘anjo de inocência’” (p. 173). Nesse trecho, ao mesmo tempo em que se tem uma reafirmação da cegueira de Lúcio, também se elucida a imagem que reserva à moça, em contrapartida à tentativa de Dagoberto ao comparar Soledade a Carlota, uma mulher que, através da história dele, é demonizada por seus atos.

Portanto, em muitos momentos, a sertaneja é envolvida nas malhas da questão da mulher fatal ou da *femme fatale*. No que tange a essa pesquisa vale-se tomar partido através da figura da mulher sertaneja. No entanto, para um primeiro olhar a esse termo, é válido considerar o pensamento de Cunha (2010, n.p.), ao afirmar que “é frequente, nos escritos dessa época, a mulher ser observada como objeto, corpo, apenas massa física, sem aparato cerebral fornecedor de escolhas e gerenciamento da própria existência”. Para tanto, a figura de Soledade, associada à figura da “defunta”, que apenas aparece a partir do retrato pendurado na parede da

casa de Dagoberto, torna-se, então, ao mesmo tempo, corpo e objeto por meio do patriarcado.

O romance, neste âmbito, volta-se à figura da personagem, que desencadeia as tramas conflituosas entre pai e filho (Dagoberto e Lúcio) e leva seu pai (Valentim) e seu irmão de criação (Pirunga) a cometer crimes em nome de sua honra, como já fora mencionado. Nesse jogo de sedução, inicialmente há um desconhecimento mascarado de ingenuidade, mas percebe-se que os homens são conduzidos a uma loucura que parte, justamente, da figura dessa personagem em paralelo ao retrato da defunta, levando-os à loucura. Assim, é possível se afirmar que, no que tange à presença de figuras femininas em *A bagaceira*, Soledade, a defunta (que não é nomeada) e Carlota são representadas a partir dessa manifestação feminina da *femme fatale*. Estas, portanto, são mulheres que fazem com que os personagens masculinos se movimentem através de suas representações.

Linda Hutcheon e Michael Hutcheon (2001) discutem que “Enquanto versão misógina e negativa do ‘eternofeminino’, desta vez incorporando a morte muito mais do que a vida, a *femme fatale* era vista como ‘mais malignaque o macho, friamente indiferente ou agressivamente letal’” (Hutcheon; Hutcheon, 2001, p. 29). Assim, a defunta não tem nome, idade, corpo e face, além, contudo, do corpo e face de Soledade que lhe é espelho, também não tem ação em nenhum momento, algo que não a impede de movimentar a narrativa. A defunta, pois, é o motivo pelo qual Dagoberto aceita Soledade e, conseqüentemente, sua família no Marzagão. Por causa dela, Lúcio, inconscientemente, apaixona-se por Soledade, vindo a descobrir só depois a semelhança entre as duas.

O retrato, onde a defunta é eternizada, simboliza uma espécie de prisão, assim como também o fato de estar dentro da casa que, por si só, já se trata de um símbolo regional de prisão para as mulheres, ao passo que “a residência, nesse sentido, é utilizada como um forte instrumento para representar a rigidez dos patriarcas aos quais nos referimos, funcionando como um cárcere metafórico para essas mulheres” (Colaço, 2019, p.68).

Há, no entanto, um paradoxo em relação a esse fato, tendo em vista que os retratos centralizados no meio da sala, cômodo importante para uma casa de senhor de engenho, são geralmente pertencentes a figura do patriarca, e não da matriarca da família. Todos esses aspectos, portanto, contribuem para a formalização arquetípica da *femme fatale* em face a personagem da defunta.

Dada a relação que entremeia e desperta a paixão de Lúcio e Dagoberto por Soledade, é importante se considerar que o rapaz só percebe a semelhança entre as duas quando já está tomado de paixão pela moça, ao contrário de Dagoberto, que se apaixona por Soledade justamente pela semelhança que encontra entre essas duas figuras femininas. Lúcio define, ainda, a “raça sertaneja” e a ligação existente entre essas duas mulheres através dessa linhagem: “Tinha uma concepção da beleza feminina, dessa natureza privilegiada, emancipado dos modelos de outras raças. Idealizava um conjunto estético como quem compõe um florilégio” (p. 140), ao mesmo tempo em que a definia como provinda de uma raça pura: “Era o tipo modelar de uma raça selecionada, sem mescla, na mais sadia consanguinidade” (p. 141).

Esse olhar, porém, passou a se perpetuar após Lúcio perceber o grau de semelhança que ligava o parentesco entre sua mãe e Soledade, evidenciando a ligação sanguínea existente entre elas,

- Se minha mãe não era retirante, Soledade também não é...
Lembrou-lhe o cajueiro da alameda - o de galhos nascidos do mesmo tronco com destinos desiguais.
E revelou:
- O pai de Soledade não é irmão do pai de minha mãe? Pois, então?
Dagoberto desconcertou-se:
- É a pura mentira!
E Lúcio não retrucou: limitou-se a esticar o dedo para o retrato desbotado. E, como permanecesse o silêncio pesado, comparou:
— Veja aquela boca... aquela testa!
Eram os caracteres físicos da consanguinidade sertaneja, da raça que se fixara estreme de recruzamentos impuros (p. 220).

Outro momento em que se postula a questão hereditária torna-se evidente quando, ao ferir a mão, Soledade deu a Lúcio o seu sangue e em um ato quase ingênuo, sugere uma possível ligação parental. Através disso, a personagem afirma: “Agora, você tem meu sangue nas suas veias; agora, sim, você é meu irmão...” (p. 135) – e este assegura que já o tinha, pois a este ponto o personagem já tinha conhecimento da ligação entre eles.

A dimensão incestuosa em face da questão racial e consanguínea vigentes na obra atua como um aspecto primordial, e algo que exemplifica isso não é apenas o parentesco de Soledade com a Defunta e, conseqüentemente, com Lúcio, mas um detalhe que fica suspenso na obra: Pirunga e a retirada de sua mãe em 77, o mesmo ano em que a mãe de Lúcio chega até o Marzagão e conhece Dagoberto.

Tratando-se de coincidência, é valioso perceber esse ponto da narrativa, haja vista que nele haveria a possibilidade de mais um laço hereditário na genealogia que envolve a Defunta, Soledade e Lúcio. O que pode ser interpretado a partir disso, então, seria a possibilidade de a mãe de Lúcio ser a mãe retirante de Pirunga.

Ela carrega em seu nome uma menção ao sol, mas também a “idade”, relacionando-se à idade que entra em questão com o relacionamento e os sentimentos que se desenvolvem através de Lúcio e a moça, ligando-se também à puberdade e fecundidade, que delas tudo advém, sendo mencionadas em momentos como: “sentia o primeiro toque da puberdade que ensaia adivinhar os mistérios interiores. Uma inquietude de virgem na insciência do amor feito de curiosidade e de medo” (p. 117).

Os nomes também se destacam ao final da obra, após a passagem do tempo, em que Lúcio já se encontra casado e com um filho e ao caminhar com sua esposa, encontra algumas palavras inscritas:

A inscrição estava meio desfeita pelo atrito das hastes:

EDADE

CIO

Tinham desaparecido as primeiras sílabas. Só as últimas permaneciam, com um sentido diverso, indiscretamente, numa denúncia significativa: EDADE CIO... (p. 251).

Esse trecho estabelece ainda o fator da idade-tempo como determinante: “Era o passado que revivia na expressão mais suspeita desses dois nomes próprios comidos pelo tempo que, ironicamente, deixara de preservar as letras iniciais: SOL LU” (p. 251). Isso liga-se também à relação com a sílaba inicial do nome de Lúcio, fazendo menção a Lua que é uma antítese do Sol, em referência tanto aos impedimentos que os afastaram no passado, quanto à questão do apagamento que se deu ao longo do tempo que passou, restando apenas a parte final de ambos os nomes.

Em outro momento é perceptível a relação de Lúcio à Lua, quando, ao encontrar os papéis escritos com os nomes Velho (Dagoberto), Moço (Lúcio) e Carrapato (Pirunga), a questiona:

Correu e perguntou quase sem fôlego:

- Soledade, quem é velho?
 - Quem não é moço...
 - Não é isso que eu quero saber! Diga quem é o moço!
 - Ora, essa! Moço é quem não é velho...
 - Bom! Então, responda quem é o carrapato.
 - An! Já sei...
- Começou a picar folhas e confessou com imperturbável naturalidade:
- Você viu? Pois fique sabendo: o moço, não digo; o velho é seu pai; o carrapato é Pirunga...
 - Meu pai, Soledade?! Então, meu pai ainda lhe dá flores... espia-caminho?!
 - Eu não digo! Era só o que faltava...
- E, pegando-lhe na orelha:
- Você logo não vê que, se seu pai não me quiser bem, você não pode querer... Tem muita coragem pra isso...
- Rematou, pegando-lhe na outra orelha, com um mimoso fingimento:
- Olhe, Lu: é preciso que nos vejamos menos pra não nos deixarmos de ver...
- A alma fundida pelo sol da seca, afogueada pelas áscuas do verão, andava farta de tanta solicitude ociosa, de um amor entretido de olhadelas e conversas fiadas que se dava por satisfeito com essas atitudes de coração (p. 182).

No trecho onde Soledade confessa a necessidade dela e Lúcio se verem menos, fica expressa a questão do afastamento, distância que funciona através da metáfora entre Sol e Lua, ao passo que relaciona-se também ao próprio caráter dos personagens. Enquanto Soledade é descrita como “A alma fundida pelo sol da seca, afogueada pelas áscuas do verão”, Lúcio determina-se através do corpo celeste acometido pela sua representação romântica e através de aspectos ligados também ao tratamento relacionado à figura da mulher fatal, no que diz respeito a Soledade:

Mas, como já foi visto no texto de Wilde, a lua é um símbolo de grande importância, pois se conecta fundamentalmente ao feminino. O fato de possuir diferentes fases e de mudar o seu formato com o tempo levou a associação do satélite terrestre com a inconstância, assim como ao transitório e ao perecível. Mesmo no tarô, a lua está presente e remete a aspectos negativos, tais como solidão, tristeza, fanatismo e falsidade. É ainda um astro que exerce influência sobre vários aspectos cotidianos dos homens, entre os mais conhecidos, sobre as marés e sobre o corte de alguns tipos de madeira, que só deve ser feito em dias de lua minguante. Assim, mesmo distante, deve ser temido e respeitado, caso contrário desastres podem acontecer (Botton, 2012, p. 197).

A partir desse paradigma, entende-se, pois, a maturidade sexual e a mudança que acontece à medida que as relações vão se imbricando e as decisões de Soledade tornam-se cada vez mais sólidas através das suas realizações, que são

expostas gradualmente através de sua fala e atitudes. Vê-se também a simbologia oposta que se expressa através dessa paixão impossível.

Soledade e Lúcio, pois, são dois personagens imersos em um ambiente que é, ao mesmo tempo, idílico, plural e selvagem. Juntos eles descobrem a beleza da puberdade e dos corpos que estão florescendo em suas graças sexuais. No entanto, repelem-se na mesma medida em que são atraídos, tendo em vista os acontecimentos que profanaram Soledade e tiraram sua honra, assim como instauraram o caos no Marzagão.

4 CONCLUSÃO

A obra *A bagaceira* revela a forma como José Américo de Almeida consegue articular precisamente aquilo que fora discutido em torno do projeto ideológico e do projeto estético. O autor consegue mostrar a complexidade em torno de aspectos concernentes à raça, à sociedade, à política, à cultura e à história, que preenchem as margens nordestinas, sucumbindo uma racionalidade capaz de provar sua vivacidade e constante transformação.

No que tange aos resultados esperados ao final dessa pesquisa, foi possível atingir todos os propósitos dentro do que fora estabelecido. A proposta não era de esgotar a obra, mas dissecar algumas de suas camadas e promover uma análise que incite projeções futuras, como a categoria da mulher sertaneja e a relação consanguínea e incestuosa nas relações raciais enquanto reprodução.

Para mais, vale ressaltar a perpetuação dessa obra regionalista enquanto objeto que marca uma época onde este movimento tornava-se alvo de críticas e julgamentos, tal qual era tido como encerrado e esgotado. José Américo demonstra, pois, que, na verdade, o regionalismo manifestava-se de outras formas e estava a transformar-se. Através dele é possível perceber as denúncias, o espaço geográfico e imaginário, tal qual a culturalidade inerente à formação de um pouco que mesmo em meio a devastação, pobreza, fome, sofrimento e exploração encontravam uma forma de tirar proveito da vida, enquanto resistência.

Essa pesquisa, ainda, mostrou as nuances presentes no sertão como um todo, numa poesia seca e objetiva, um sertão objetivo, por assim dizer. Um sertão em que até a mulher é macho, como bem falou Durval (2013). Foi possível estudar também a forma como a masculinidade e a feminilidade até mesmo dentro de uma esfera patriarcal e engessada torna-se, pois, líquida. Isso porque o homem pode ser tido como alguém com trejeitos e costumes que ligam-se àquilo que atribuisse ao feminino. No que tange a mulher, percorre-se pelas margens de suas motivações fulgurosas em busca da luta pelo amor e até onde podem ir para proteger a honra ligada a este, como é o caso de Soledade que enfrenta Pirunga em vingança pela morte de seu amante.

É cabível dizer, então, que as tentativas dos semanistas tiveram como argumento o surgimento de obras como *A bagaceira* para comprovar que o regionalismo e a regionalidade não haviam morrido, mas estavam sim em constante

estado de transformação. Onde a passagem do tempo modifica o espaço em favor e a favor do homem e as movimentações presentes na obra, como a retirância, as viagens e até mesmo a ausência dessa mobilidade são significantes e agem como fator determinante subjetiva e objetivamente na vida dos personagens, como fora possível associar com a voz de Santini.

Para mais, este trabalho procura, ainda, mostrar as feridas e cicatrizes de um povo subalternizado, humilhado e esquecido, muitas vezes diminuído à condição animal. Sertanejos e brejeiros, duas raças nordestinas com seus valores, crenças e costumes e se imbricando devido a eles, esquecendo do verdadeiro inimigo político que os tira seus direitos e auxilia no processo de desigualdade. No sertão há, ainda, em meio a fome, as brigas, a morte, o amor, o cio, a fecundidade e a vida.

Estimulada pelo orgulho do sertão e com a própria honra e propriedade de conceder a este trabalho os frutos que colhi durante cinco anos de estudo nesta instituição, examinar e detalhar uma análise sobre *A bagaceira* é, para mim, de valor e ousadia incomparáveis.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **Nordestino: invenção do "falo" - uma história do gênero masculino (1920-1940)**. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013. 254 p. (Coleção Entregêneros).
- AMÉRICO DE ALMEIDA, José. **A bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- BACH, L. C. **Conflitos entre migrantes e locais: uma análise entre 'A bagaceira' e 'The grapes of wrath'**. *Travessias*, Cascavel, v. 17, n. 1, p. e30498, 2023. DOI: 10.48075/rt.v17i1.30498. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/30498>. Acesso em: 26 out. 2024.
- BOTTON, Flavio Felicio. **Teatro, ópera e cinema: Salomé, de mulher fatal a mulher objeto**. Em *Tese*, v. 19, n. 2, p. 185-204.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance brasileiro de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CARLOS GARBUGLIO, José. **Acta Semiotica et Lingvistica**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 41-46, 1979. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/actas/article/view/17019>.
- CHIAPPINI, Ligia. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.18, n. 15, p. 153-159, 1995.
- CHIAPPINI, Ligia. **Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global**. In: MACIEL, Diógenes A. V. *Memórias da Borborema 2: internacionalização do regional*. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 21-64.
- COLAÇO, M. B. S. (2019). **Do trágico moderno e regional em Os mal-amados, de Loudes Ramalho** (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, Campina Grande, PB, Brasil.
- CUNHA, Maria de Lourdes da Conceição. **A mulher fatal e O que fazem mulheres: a representação da figura feminina na narrativa camiliana**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

HAESBAERT, R. **Região, Diversidade Territorial e Globalização**. *GEOgraphia*, v. 1, n. 1, p. 15-39, 2 set. 2009.

HERMENEGILDO, H. (2008). **A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva**. *Revista Letras*, 74.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. 280p.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, E. A. (2017). **O narrador de *A Bagaceira* e a denúncia social**. *Boitatá*, 2(4), 66. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/361960027_O_narrador_de_A_Bagaceira_e_a_denuncia_social.

MELLO FREYRE, Fernando. **O Movimento Regionalista e Tradicionalista e, a seu modo, também modernista: algumas considerações**. *Ciência e trópico*, Recife, v. 5, n. 2, p. 175-188, Jul./Dez., 1977. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/184>.

SANTINI, Juliana. **Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade**. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v.23, n. 1, p. 115-131, Novembro, 2014. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/index.

SANTINI, Juliana. **A formação da Literatura Brasileira e o regionalismo**. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 69-85, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/4aa4b9ac-82e8-4c17-906e-6af4d3d466f3>.

SANTINI, Juliana. **Entre o riso e a ruína: humor, romance e regionalismo em José Lins do Rego**. *Teresa: Revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 16, p. 175-190, Junho, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115423>.

SANTINI, Juliana. **Narrativas de estrada e o sertão na literatura e no cinema brasileiros contemporâneos**. Veredas: Revista da associação internacional de lusitanistas, [S. l.], n. 28, p. 5-18, Janeiro, 2019. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/423>. Acesso em: 4 jun. 2024.

SANTINI, Juliana. **“Um lugar fora de lugar”**: a mulher e o sertão em Maria Valéria Rezende. Scielo Brasil: Estudos de literatura brasileira contemporânea, Brasília, n. 55, p. 267-284, Set./Dez., 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/QprM4Skmfd8Yr9WBD4gwZvD/?lang=pt>.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**. São Paulo: Achiamé, 1984.