



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-graduação em Literatura

Christiano Sousa Granja

**CACOS DA SECA E RESTOS DO SAL**  
Influências estéticas e ideológicas do regionalismo nordestino de 30 em  
*Barro Blanco*, de José Mauro de Vasconcelos.

BRASÍLIA  
2012

Christiano Sousa Granja

**CACOS DA SECA E RESTOS DO SAL**

Influências estéticas e ideológicas do regionalismo nordestino de 30 em *Barro Blanco*, de José Mauro de Vasconcelos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Edvaldo Aparecido Bergamo

BRASÍLIA  
2012

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília. Acervo 1001807.

V331b Granja, Christiano Sousa.  
Cacos da seca e restos do sal: influências estéticas e ideológicas do regionalismo nordestino de 30 em Barro Blanco, de José Mauro de Vasconcelos. / Christiano Sousa Granja. - - 2012.  
136 f. , 30cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2012.

Inclui bibliografia.

Orientação: Edvaldo Bergamo.

1. Vasconcelos, José Mauro de - Barro Blanco - Crítica, interpretação, etc. I. Bergamo, Edvaldo. II. Título.

CDU 869. 0(81)

Christiano Sousa Granja

## **CACOS DA SECA E RESTOS DO SAL**

Influências estéticas e ideológicas do regionalismo nordestino de 30 em *Barro Blanco*, de José Mauro de Vasconcelos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

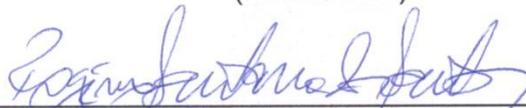
Aprovada em 28 de agosto de 2012.

### **BANCA EXAMINADORA**



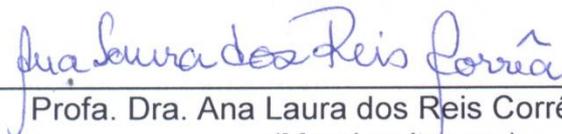
---

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo – TEL/UnB  
(Presidente)



---

Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos – DELL/UFG  
(Membro Externo)



---

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa – TEL/UnB  
(Membro Interno)

---

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati – TEL/UnB  
(Suplente)

Ao meu Pai – o sábio,  
Por ter me legado a infinita riqueza dos  
livros.

À minha Mãe – a guerreira,  
Pela sua incansável luta em me fazer  
acreditar.

Ao meu Filho – a espada,  
Fonte na qual encontrei a força para o  
impossível.

## AGRADECIMENTOS

---

Durante a realização deste trabalho contei com o apoio e o auxílio inestimável de diversas pessoas, sem as quais não teria chegado ao resultado desejado. Eis o momento de agradecê-las:

Começo agradecendo aos professores Antônio Donizete Pires e Maria Isabel Edom Pires que me despertaram, ainda na graduação, a vocação para os estudos literários em nível de pós-graduação.

À professora Ana Laura – culpada de todo o resto – que acreditou e cultivou em mim aquela vocação, sempre estendendo sua generosa mão para me ajudar durante todo o meu percurso acadêmico. Não há palavras para expressar minha gratidão.

Minha infinita e especial gratidão à minha alma-irmã CREUSA MARIA por fazer parte da minha vida em absolutamente todos os momentos. Seu apoio, compreensão e *Amor* incondicional – mesmo com o hiato que as obrigações pessoais impuseram sobre nós – alimentaram em mim a certeza de que um dia mais este objetivo seria alcançado. Ei-lo aqui.

À querida amiga Rosimeire, que com seu *Amor* infinito acreditou em mim incondicionalmente, desde os tempos em que a academia era só um sonho, e que nunca mediu esforços para me incentivar e ajudar. Meu muitíssimo obrigado.

Às amigas do Rio de Janeiro, Sandra Carvalho e Renata Lira, que me receberam, apoiaram e incentivaram quando – ainda em 2006 – tudo era um pequeno grande projeto: vocês ajudaram a regar essa semente.

Aos amigos-irmãos do G5: Ana Paula, Emle, Gustavo e Kríscia, que mesmo com as ausências e distâncias que se instalaram entre nós, tenho certeza que continuam vibrando para os nossos sucessos. Afinal, somos do mesmo planeta!

Agradeço muito a minha família: meu pai José Afonso, minha mãe Emília, meu irmão Alexandre Renato e meu filho Eduardo, pela inesgotável paciência, compreensão e generosidade que nunca faltaram ao longo de todos esses anos.

Às minhas grandes amigas-anfitriãs Zenna Mahtovi e Denise Sousa pelo interesse gratuito em meu progresso acadêmico e, é claro, pelas calorosas recepções, incansáveis conversas, fofocas, risadas e litros de espumante.

À “Família Tibiriça”: Simone, Juliane, Murilo, Guaraci, Márcio, André e todos os outros que pertencem a este maravilhoso clã, síntese da dialética entre diversidade e igualdade.

Ao amigo de todas as horas Caio Varela, com quem tenho dividido durante muitos anos minhas angústias, ansiedades, erros, acertos, conquistas, ideologias, semelhanças e diferenças.

Registro ainda uma nota especial para Perla Ribeiro, minha companheira, que aportou em minha vida no meio desse turbilhão de (in)certezas que é a construção do conhecimento. Sem a sua sedutora presença, paciência, compreensão, carinho, amor, generosidade, contribuições e broncas necessárias essa empresa seria impossível e teria naufragado: Namastê!

Aos colegas do mestrado: Daniele, Leonardo, Maria Antônia pela troca de conhecimento e experiências, e às queridas Bel Brunacci, Kárita Borges e Tatiana Rossela pela atenção cuidadosa, pela crítica sincera e pelo incentivo constante.

À Professora Deane Costa, que iniciou o processo de orientação deste trabalho desafiador e soube compreender as minhas limitações, auxiliando-me nos apuros e ajudando-me a encontrar um norte nos momentos difíceis. E apesar de não ter finalizado comigo a empreitada, este trabalho tem muito dela.

Ao professor Edvaldo Bergamo, pelo acolhimento, interesse, empenho e, sobretudo, pela confiança em assumir a orientação desta empresa na reta final.

Ao pessoal do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – em especial a Dora Duarte – cujo suporte às questões burocráticas não foi menos importante durante os últimos anos.

Por fim, agradeço a Nzambi Mpungu, o Altíssimo, por despertar em mim a consciência divina que habita em tudo e em todos e todas, e a Tatetu Lembarenganga – senhor do Mulele Ndele – aquele que representa a criação e que determina o fim de todas as coisas. Awetô!

Meu muito obrigado também a todos que eu porventura não tenha lembrado. Eles sabem que a maior expressão de amor é dar sem esperar, é aceitar sem exceção.

*“Le travail, n'est-ce pas le sel qui conserve les âmes  
momies?”*

Charles Baudelaire

## RESUMO

---

O presente estudo propôs-se a investigar em que medida os elementos estéticos e a ideologia do regionalismo nordestino vigente nos anos 30 influenciou José Mauro de Vasconcelos na composição da obra *Barro Blanco* (1945), tornando-a tributária daquela tendência literária. A historiografia literária brasileira aponta que o regionalismo na literatura brasileira foi uma constante na construção dos romances, estendendo-se até a atualidade; e o regionalismo nordestino, em especial nos anos 30 do século XX, foi um fecundo campo de crítica social. Na esteira daquela geração está *Barro Blanco*, de José Mauro de Vasconcelos, cuja *práxis* literária revela a presença de uma forte causalidade interna, incitando à busca de outras leituras da realidade nordestina e propondo uma continuidade naquela tradição literária do romance regionalista de 30 e da própria literatura brasileira. Além da presença da temática regional, *Barro Blanco* é marcado por uma forte denúncia de cunho social (uma constante nos romances de 30), que critica e desvela os mecanismos de controle utilizados pela ideologia dominante. É a partir desses pressupostos que se pretendeu compreender o regionalismo nordestino de 30 e a recorrência de suas manifestações na obra que constitui o *corpus*; como se dão as relações do homem com o trabalho no universo ficcional de *Barro Blanco*, entendendo a obra nas suas relações com os elementos históricos e sociais; e como se dá o resgate e a permanência daquelas tendências literárias sob perspectiva do sistema literário.

Palavras-chave: Barro Blanco. Regionalismo nordestino. Trabalho. Reificação.

## RESUME

---

Cette étude s'est proposée à enquêter dans quelle mesure les éléments esthétiques et l'idéologie du régionalisme du Nord-est, qui prévaut dans les années 1930, ont influencé José Mauro de Vasconcelos dans la composition de l'ouvrage *Barro Blanco*, en rendant redevable de cette tendance littéraire-là. L'historiographie littéraire brésilienne suggère que le régionalisme dans la littérature brésilienne a été une constante dans la construction des romans, ce qui s'étant jusqu'à l'heure actuelle; et que le régionalisme du Nord-est, notamment dans les années 30 du XX siècle, a été un champ fertile de critique sociale. A l'image de cette génération se trouve *Barro Blanco*, de José Mauro de Vasconcelos, dont la praxis littéraire révèle la présence d'une causalité interne très forte qui incite la recherche d'autres lectures de la réalité du nord-est du pays et propose une continuité dans la tradition littéraire du roman régionaliste des années 1930 et de la littérature nationale, elle-même. Outre la présence de la thématique régionale, *Barro Blanco* est marqué par une forte dénonciation sociale (une caractéristique très importante dans les romans de cette période) qui critique et dévoile les mécanismes de contrôle utilisés par l'idéologie dominante. C'est à partir de ces prémisses qui s'est tenu l'effort de comprendre le régionalisme du Nord-est des années 30 et la récurrence de ses manifestations sur cet ouvrage devenu le corpus, les relations de l'homme avec le travail dans l'univers fictif de *Barro Blanco*, en comprenant le roman dans ses relations avec les éléments historiques et sociaux; de même que la récupération et le maintien de ces tendances littéraires-là sous la perspective du système littéraire.

Mots-clés: Barro Blanco. Le régionalisme du Nord-est. Le travail. La réification.

## SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 O DESPERTAR REGIONALISTA .....</b>	<b>15</b>
1.1 Aurora romântica e naturalista .....	15
1.2 A reviravolta modernista.....	26
<b>2 A CONSOLIDAÇÃO DO REGIONALISMO .....</b>	<b>37</b>
2.1 O Romance de 30 .....	37
2.2 O Regionalismo Nordestino.....	45
<b>3 BARRO BLANCO: O NORDESTE SALINEIRO.....</b>	<b>56</b>
3.1 José Mauro de Vasconcelos antes e depois da história do sal .....	56
3.2 Revolvendo o <i>Barro Blanco</i> : entre o sal literário e o sal histórico.....	63
<b>4 A PERMANÊNCIA DO REGIONALISMO.....</b>	<b>90</b>
4.1 As influências do regionalismo nordestino em <i>Barro Blanco</i> .....	91
4.2 A exploração (do homem) do sal: trabalho e reificação .....	105
4.3 O resgate do regionalismo pela acumulação literária.....	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>129</b>

## INTRODUÇÃO

---

Da convergência de dois pontos não tão distantes surgiram as premissas que norteiam a presente investigação. De um lado, encontra-se o arcabouço teórico desenvolvido pelo grupo *Literatura e Modernidade Periférica*, ao qual se filia este trabalho, uma vez que se desenvolve fundamentado nos pressupostos teóricos apreendidos daquele grupo, em especial o dilaceramento que nutre o motor da nossa velha contradição: localismo x cosmopolitismo. De outro lado, apresentou-se uma obra que, apartada do rol do cânone literário brasileiro, convidou a estudá-la, face a forte relação de causalidade com o sistema literário brasileiro, em especial com as obras produzidas no período do chamado Romance Nordestino de 30.

Em razão das dificuldades em situar determinadas obras/escritores no sistema literário, ou mesmo da ausência de estudo de determinadas obras/escritores que, embora não pertencentes ao cânone, tiveram papel relevante na continuidade daquele sistema, tornou-se um desafio perceber a recorrência da *práxis* literária brasileira naquelas obras/escritores, confirmando a causalidade interna presente no nosso já citado sistema literário.

Entendendo que a arte literária revela aquilo que os simples fatos não deixam ver, que a literatura brasileira é marcada pela contradição cosmopolitismo *versus* localismo e ainda, que a produção do chamado Romance de 30, valendo-se do regionalismo que vigorava então – especialmente o regionalismo nordestino, donde brotaram escritores do quilate de Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, entre outros – foi um fecundo campo de crítica social, o presente estudo constitui-se numa proposta de análise das tensões, fundadas naquelas perspectivas, na obra *Barro Blanco*, de José Mauro de Vasconcelos.

O interesse pelo estudo da obra *Barro Blanco* surge do fato de ela apresentar uma narrativa inspirada na leitura regionalista e dialética que José Mauro fez de obras produzidas nos anos 30. Assim sendo, o estudo mostra-se relevante na medida em que a forte causalidade interna presente na obra incita à busca de outras leituras da realidade nordestina que não aquelas consagradas pelo cânone literário brasileiro, propondo uma continuidade daquela tradição literária do romance regionalista de 30 e da própria literatura brasileira. Tal qual os escritores aos quais José Mauro é tributário, uma profunda denúncia de cunho social, que critica e desvela os mecanismos de controle utilizados pela ideologia dominante, estão presentes em *Barro Blanco*.

Os dramas da seca, que têm o sertão como pano de fundo para a representação do homem reificado, são deslocados para o litoral, para as salinas artesanais de Macau, no Rio Grande do Norte. É nesse horizonte social – um dos muitos matizes da condição periférica do Brasil, cuja modernização não foi completada – que o autor desvela a condição do homem em sua relação com o trabalho. Sua escrita, que polvilha a ficção com elementos reais, revela uma incrível capacidade em detectar o homem assujeitado pelo trabalho – reificado – demonstrando aspectos humanos universais e estabelecendo uma relação dialética entre o particular e o universal, entre a realidade e a invenção.

A tarefa pretendida aqui é a possibilidade de uma nova leitura de *Barro Blanco* e não de uma análise engessada e conclusiva. E se a teoria literária está indissoluvelmente ligada aos valores ideológicos, conforme salientou Terry Eagleton (2003), a análise dar-se-á sob a luz daqueles valores, trilhando um caminho aberto a partir do recorte ideológico deixado pelo regionalismo nordestino, mas sem descartar suas implicações estéticas. Espera-se com isso constatar a *práxis* do regionalismo

como um programa acima de tudo ideológico, especialmente naquele viés predominante no período do romance de 30, através da sua recorrência na obra constituinte do *corpus*, bem como ilustrar o assujeitamento do homem pelo trabalho (particularmente na região salineira de Macau) a partir da visão de consciência catastrófica do atraso, entendendo a obra nas suas relações com os elementos históricos e sociais, e ainda perceber como se dá o resgate e a permanência daquelas tendências literárias em *Barro Blanco*.

Pode-se, também, vislumbrar resultados futuros, tais como estimular uma reaproximação das obras de José Mauro de Vasconcelos, especialmente as produzidas sob a influência daquele momento sócio-histórico, bem como incentivar o estudo crítico daquelas. Ademais, a ausência de estudos de cunho crítico-acadêmico, quer de *Barro Blanco* ou das demais obras produzidas por aquele autor, por si só já justifica a realização de uma investigação dessa natureza.

Diante da dificuldade de se estabelecer um *corpus* teórico específico, mostrou-se mais adequado operar recortes em diversas fontes do que privilegiar uma única, uma vez que todas elas – ainda que por vias diferentes – apontam para a direção pretendida. O regionalismo é, por definição, vinculado à rigidez de cada período, mas o intuito neste trabalho é antes delinear uma noção flexível de regionalismo, tendo em vista que enquanto fenômeno literário, apresentou diversos matizes durante o seu percurso, e defini-los pormenorizadamente demandaria um esforço que foge à intencionalidade deste trabalho.

Assim, no primeiro capítulo apresenta-se – de forma condensada – o surgimento da tradição regionalista na literatura brasileira em consonância com a necessidade de ratificação do Estado Brasileiro. Para tal serão mapeadas suas raízes desde o período de início da vigência do Romantismo, sua forma embrionária

no nacionalismo literário que surge do transplante da inteligência estrangeira e sua passagem pelo Realismo/Naturalismo. Também neste capítulo optou-se pelo uso de autores de cunho mais historiográfico que ensaístico.

Seguindo na mesma linha do capítulo anterior, o segundo capítulo trata das transformações que se dão na transição do período anterior para o Modernismo e as peculiaridades que o regionalismo assume no período do chamado Romance de 30, em especial a modalidade prestigiada entre os escritores nordestinos.

Cabe ressaltar que a ênfase dada ao Romantismo e ao Modernismo nos dois primeiros capítulos parece-nos mais apropriada por serem esses dois momentos decisivos da literatura brasileira e estruturadores de nossa mentalidade intelectual. Assim sendo, além das referências literárias, os aspectos políticos, históricos e sociais são considerados no desenvolvimento dos capítulos.

No terceiro capítulo além de breve exposição da biografia e da bibliografia de José Mauro de Vasconcelos, proceder-se-á a uma análise formal da narrativa de *Barro Branco*. Aceitando, por antecipação, que a obra se desenvolve dentro dos pressupostos do regionalismo nordestino (técnica estilística, temática regional, crítica social, caráter documental), a análise se dará considerando a imbricação entre a narrativa e o processo histórico – literário e social – e já antecipando algumas características regionalistas da obra.

No quarto capítulo serão verificadas as influências do regionalismo nordestino de 30 em *Barro Branco*, aproximando a obra do viés estético e ideológico predominante no conjunto das produções literárias daquela tradição e mostrando, assim, em que a obra é tributária da tradição regionalista. Em seguida, o trabalho e a reificação do homem serão analisados a partir da descrição dos processos de extração do sal, expondo uma forma particular do assujeitamento universal que o

capital promove, conforme a própria obra sugere. Ainda no quarto capítulo, será analisada de forma bastante sucinta a continuidade da tradição a partir dos conceitos de acúmulo e resíduo e como se dá o resgate da tradição regionalista pela obra que compõe o *corpus*.

Dessa forma, o *Barro Blanco* – obra relegada ao esquecimento como tantas outras de José Mauro de Vasconcelos – é remexido a partir da perspectiva de que uma obra de arte literária não prescinde da tradição que lhe antecede, devendo assim contribuir para a dinâmica do sistema literário do qual faz parte e para a interpretação dos movimentos históricos nos quais esteja inserida.

## 1 O DESPERTAR REGIONALISTA

---

*“Quatro grandes temas presidem à formação da literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus.”*

Antonio Candido

### 1.1 Aurora romântica e naturalista

As diretrizes literárias do Arcadismo já não davam conta de manifestar, nas primeiras décadas do século XIX, o desejo de autonomia que se espalhou por toda a Colônia. Os influxos dos ideais iluministas vindos da Europa encontravam terra fértil na sociedade que então se transformava. Ao contrário do que acontecera no Velho Mundo, onde a aliança burguesa se dera com o povo (elemento ainda ausente na incipiente sociedade brasileira), por aqui a burguesia em ascensão aliava-se à classe ainda dominante – os senhores de terra – que já não detinham o poder absolutamente, e evitava a classe que fornecia trabalho – com a qual não encontrava afinidades; “[...] uma classe dominante em que se recrutava a camada culta, que se recusava a valorizar o negro porque o negro era o escravo e o escravo era o trabalho, a camada inferior da população”, nas palavras de Nelson Werneck Sodré. (1999, p. 15).

Os ideais liberais vindos da Europa aportavam no Brasil como “ideias fora do lugar” – conforme enfatizou Roberto Schwarz (2000). Entretanto, esse deslocamento ideológico não impediu que aquelas ideias se adaptassem aos trópicos, obedecendo a um duplo movimento:

[...] ante a contingência de povo colonizado por europeus, e não existindo forte tradição autóctone, que pudesse servir de passado útil e seminal, os primeiros homens de veleidades literárias *não puderam fugir a uma luta, que se passava no seu íntimo, entre uma tradição importada e uma nova tradição de cunho local e nativo que sentiam necessidade de criar.* (SODRÉ, 1999, p. 69, grifo nosso).

É a partir desse conflito, dessa luta entre polos diferentes, que se estabelece a nossa consciência literária. Já no fim do Arcadismo, o Nacionalismo Literário acentua essa tensão que vai se ampliando a cada momento, culminando em um grande impulso localista, embora sob grande influência internacional. Embora a intelectualidade brasileira desejasse a emancipação política e cultural do país – desejo esse potencializado pela independência – e tenha trabalhado numa *práxis* que contribuísse para tal, a herança do colonizador não pode ser desprezada no decorrer desse processo. E esse legado não deve ser aqui entendido somente em seu aspecto cultural, mas também como fatores social e econômico.

A independência se dera apenas no aspecto formal. O país mantinha-se atrelado à estrutura colonial de produção. O que possibilitaria as mudanças necessárias na mentalidade brasileira seriam as condições socioeconômicas que se dariam no Brasil de então. Infere-se disto que o nacionalismo literário não surge da simples vontade de se ter uma literatura própria, mas de um conjunto de fatores que propiciam tal processo, destacando-se o fator socioeconômico. É Nelson Werneck Sodré mais uma vez quem nos chama à atenção tal fato, afirmando que:

A transplantação apresenta os seus traços dramáticos na medida em que, muito lentamente a princípio, aceleradamente depois, desenvolveu-se no Brasil o processo nacional, isto é, a luta para, sôbre uma herança colonial enorme e pesada, dotada de extraordinária fôrça e profundamente ancorada no tempo, construir uma nação. Nesta luta, um dos aspectos mais característicos é o esforço inconsciente para a elaboração de uma literatura própria. *Só na medida em que as condições econômicas evoluem, refletindo-se na ordem social, pela definição das classes e pelo papel que elas representam, conduzindo à formação de uma estrutura nacional de produção, é que surgem as possibilidades para o aparecimento de uma literatura nacional.* (1969, p. 19, grifo nosso)

A força da herança colonial já enraizada, articulando-se com a matéria-prima nacional, foi o expediente necessário e inevitável que culminou no processo de formação da nação e da literatura brasileira. É a partir do atrito, do choque entre essas forças opostas que se dá o novo, a síntese dessa relação dialética. “Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local [...] e os moldes herdados da tradição européia [...]” (CANDIDO, 2006b, p. 117). Por isso falar-se em uma *dupla fidelidade* da literatura brasileira: fiel à experiência intelectual da Europa (cosmopolitismo) e fiel às demandas locais (localismo). Mas essa dupla fidelidade não é pacífica, ela se dá em forma de embate, de confronto. Prossegue Antonio Candido, concluindo: “A referida dialética e, portanto, grande parte da nossa dinâmica espiritual, se nutrem deste dilaceramento [...]” (2006b, p. 118).

A necessidade de encontrar elementos próprios, de criar a partir do que aqui já se encontrava, de fazer dos nativos os nossos heróis, fez com que os escritores brasileiros voltassem sua atenção para o próprio país, não mais importando conteúdo europeu, mas moldando a matéria-prima local. “Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos agudos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro [...]” (BOSI, 2006, p. 13). Trata-se do esforço da intelectualidade para afirmar o caráter nacional – por meio da independência, tanto cultural quanto política – e revelar o que o manto colonial encobriu por três séculos.

Naquele momento, a expressão mais concreta desse localismo, ou antes, desse nacionalismo (ainda sob as influências estrangeiras) foram as formas ditas nativistas. Embora a celebração nativista já vicejasse em nossas letras desde o

Arcadismo, com a exaltação à paisagem brasileira, à nossa grandeza – não ultrapassando, no entanto as barreiras do pitoresco –, a partir do Romantismo essa manifestação toma outra conotação, qual seja a de patriotismo, de uma demonstração do nacional como algo singular, que tornasse o que é brasileiro autônomo em relação ao estrangeiro. A literatura, empenhada nessa tarefa nacionalista,

[...] foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. (CANDIDO, 2006a, p. 328).

Dentre as manifestações nacionalistas, merece lugar de destaque o Indianismo, manifestação típica do pensamento nacional no século XIX, “a forma literária em que a sociedade brasileira, logo após a separação, afirmou as suas características” (SODRÉ, 1969, p. 323). Apesar do prestígio atribuído ao índio, e de sua figura remeter a uma exaltação do nacional, deve-se destacar que nada de original há nessa atitude (por remeter ao ideal do herói mítico, do bom selvagem de Rousseau). “Assim, o espírito cavalheiresco é enxertado no aborígene, a ética e a cortesia do gentil-homem são trazidas para interpretar o seu comportamento.” (CANDIDO, 2006a, p. 339), por conseguinte, profundamente alicerçada nas tradições europeias; influxos externos posteriormente assimilados e reelaborados pela inteligência brasileira.

Contudo, o indianismo não é um fenômeno de caráter exclusivamente nacionalista; é antes um dos componentes do nacionalismo romântico. Primeiro é um antilusitanismo – efeito da ruptura com a dominação portuguesa. Já estabelecido, torna-se também um projeto de consolidação das classes burguesas. Cabe aqui mencionar a hipótese de José Luís Jobim de que “há uma certa produção

de sentido, socialmente localizada, que preenche a figura do nativo com uma conceituação definida, inclusive, pelos termos contraditórios em que se estrutura” (2003, p.95)<sup>1</sup>, visto que a representação do indígena era impressionantemente semelhante, tanto nos textos literários quanto nos científicos.

Além de a presença do indígena na sociedade ser escassa àquela época, uma imagem do passado que não ameaçava a ordem vigente, a Independência não alterara as relações sociais já estabelecidas e proporcionara a “integração da economia brasileira no quadro da economia internacional, em pleno coroamento do triunfo da burguesia” (SODRÉ, 1969, p. 267). Sendo o romance a contribuição por excelência da ascensão burguesa ao desenvolvimento literário, não é de se estranhar, portanto, que o primeiro romance brasileiro – *O Guarani*, de José de Alencar – fosse indianista, caindo rapidamente no gosto popular e seguido, na esteira desse sucesso, dos poemas de Gonçalves Dias. Observa-se uma afinidade entre o gosto público e o indianismo. Cabe lembrar que o gosto público – o leitor – era composto pela classe burguesa então em ascensão. Daí o elemento indígena ser tão caro àquela classe e ter gozado de tal êxito. Portanto o projeto nacionalista de viés indianista serviu duplamente aos propósitos da burguesia: consolidava o patriotismo pela exaltação da matéria local e justificava os privilégios das classes dominantes que, afinadas ideologicamente com a sociedade europeia, procuravam na idealização do índio um disfarce para o seu complexo de inferioridade, processo a que Antonio Candido chamou de “tendência genealógica”.

Entretanto, nada melhor para o movimento literário do que ter o índio como herói por excelência, um legítimo representante do Brasil, utopia advinda da

---

<sup>1</sup> A propósito desta hipótese, José Luís Jobim concluiu a respeito de seu caráter contraditório: “Nesta representação do índio há, inclusive, termos que uma lógica cartesiana consideraria mutuamente exclusivos: como conciliar, por exemplo, o ‘herói original do Brasil’ com o ‘membro de uma raça inferior à do colonizador?’” (2003, p. 95), numa referência ao conflito entre a visão do indígena de então – que atendia aos interesses nacionalistas – e aquela do tempo do descobrimento.

necessidade de “estabelecer um passado heróico e lendário para a nossa civilização, a que os românticos desejavam [...] dar tanto quanto possível traços autóctones” (CANDIDO, 2006a, p. 433). Dessa forma, é pertinente citar a observação de Sérgio Buarque de Holanda em análise à obra de Gonçalves de Magalhães:

Para o autor da *Confederação dos tamoios* essa idéia de que a luta pela independência do Brasil apenas prolonga até os tempos modernos a resistência do selvagem contra o conquistador luso não surge como simples licença poética. É convicção, que insinua em uma grave memória oferecida ao Instituto Histórico, onde se defende a tese de que os brasileiros descendemos sobretudo dos indígenas do tempo da conquista. (apud JOBIM, 2003, p. 101).

Nelson Werneck Sodré apresenta, com mais detalhes, uma síntese do que foi o indianismo:

Os elementos caracterizadores do indianismo [...] podem ser alinhados como sendo: o elemento folclórico, em torno do qual Capistrano levantou uma pista tão segura; a influência estrangeira, vinda através de Cooper e, de forma particular, de Chateaubriand; o elemento nativista, polarizando a tendência antilusa dominante na época e frisando a primazia da contribuição humana que resistira ao colonizador português e que se constituía como população primitiva do continente; o elemento condicionado pela escravidão, que forçava a exclusão do negro como matéria literária, ficando vedada, pelas condições culturais, em consequência da estrutura econômica e social do país recém-independente, a valorização do africano; o elemento idiomático, em último lugar, constituindo a preocupação dos mais eminentes escritores indianistas afirmar a autonomia literária não só através do fundo como através da forma, escrevendo diferente dos portugueses e mostrando que havia no Brasil uma linguagem diversa ou pretendendo contribuir para que houvesse e se afirmasse cada vez mais acentuada aquela diferença. (1969, p. 279).

Outras manifestações de cunho nacionalista, como o sertanismo, surgiram naquele período, com a preocupação fundamental de “[...] substituir o indianismo, como aspecto formal e insistente na intenção de transfundir um sentido nacional à ficção [...]” (SODRÉ, 1969, p. 323). A figura idealizada do índio já não era suficiente para exprimir um tipo legitimamente nacional. É o sertanejo, homem do interior, que agora assume o papel do herói nacional. Essa mitificação é inaugurada por José de

Alencar com *O Sertanejo* e alcança seu ponto máximo com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. As cidades já não conseguiam expressar o verdadeiro elemento nacional, estavam contaminadas pelas influências externas; então o sertão do país, as áreas provincianas, rurais, eram os espaços onde se encontravam as expressões tipicamente brasileiras. Esse sertanismo se converteria, mais tarde, numa representação mais caricata do sertanejo: o caipira. Contudo, seria o sertanismo uma “reação nativista mais vigorosa do que o indianismo, e sobretudo mais autêntica, porque baseada numa realidade nacional mais entrosada na trama de nossa civilização.” (COUTINHO, 2007, p. 205).

Era a busca do nacional pela via regional. E regionais seriam as obras de três grandes escritores sertanistas. O primeiro deles é Bernardo Guimarães, que inovou tomando elementos da linguagem oral, mas manteve-se preso aos traços românticos, suscitando críticas futuras de Monteiro Lobato:

Lê-lo é ir para o mato, para a roça, mas uma roça adjetivada por menina de Sião, onde os prados são *amenos*, os vergéis *floridos*, os rios *caudalosos*, as matas *viridentes*, os píncaros *altíssimos*, os sabiás *sonorosos*, as rolinhas *meigas*. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse cantar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do mau contador. [...] Bernardo falsifica o nosso mato. (apud BOSI, 2006, p. 142, grifos do autor).

Em seguida, Franklin Távora funda seu regionalismo sobre três elementos que, nas palavras de Antonio Candido, “ainda hoje constituem [...] a principal argamassa do regionalismo literário do Nordeste” (2006a, p. 615): o senso da terra – que condiciona toda a vida da região, o patriotismo regional e a preeminência da literatura do Norte como legítima literatura brasileira, visto que aquela região não se contaminara pelo estrangeiro como no Sul (CANDIDO, 2006a, p. 615), sendo dever dos intelectuais nortistas lutar para fazer conhecer os costumes da região. Por fim, Visconde de Taunay, que “trazia para a literatura a dupla experiência” de uma

cultura europeia acrescida do encantamento do nativo ante “uma natureza tropical surpreendida com olhos de artista” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 257-258), o que lhe permitiu pintar os costumes do sertão e do sertanejo. Ainda que polvilhadas do pitoresco e da cor local, as obras desses autores inaugurariam uma nova expressão do nacionalismo – marcadamente regionalista – tendência que traria mudanças não só de conteúdo, mas possibilitaria novas dimensões estéticas.

Ora, a busca pelo regional não se dera por acaso, era produto das transformações que ocorriam nas estruturas da sociedade da segunda metade do século XIX: o declínio econômico, o abolicionismo, o republicanismo, o fim da tradição escolástica, além dos ideais europeus que sacudiam nossa civilização, como a Revolução Francesa, o Iluminismo, o Enciclopedismo. Alfredo Bosi aponta um novo ideário que se desenha então:

[...] a partir da extinção do tráfico, em 1850, acelerara-se a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fermento de idéias liberais, abolicionistas e republicanas. De 1870 a 1890 serão essas as teses esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época se constelava em torno da filosofia positiva e do evolucionismo. Comte, Taine, Spencer, Darwin e Haeckel foram os mestres de fins do século, de Euclides da Cunha, Clóvis Bevilacqua, Graça Aranha e Medeiros e Albuquerque, enfim, dos homens que viveram a luta contra as tradições e o espírito da monarquia. (2006, p. 163).

Mudanças nas estruturas sociais implicam mudanças estéticas (entendendo com isso que aquelas são agentes estruturantes desta), e nesse período de intensas mudanças – que se deram também na mentalidade brasileira – surge o Realismo. Essa nova proposta de fazer artístico, alinhada com as novas propostas europeias, prezava os ideais positivistas, aplicando seus princípios para o progresso da consciência estética causando, com isso, um distanciamento da subjetividade romântica. “O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava

afetado de uma série de mitos idealizantes [...]” (BOSI, 2006, p. 167) que não eram senão projeções naturalizadas dos temas escolhidos. O escritor do Realismo, aderindo à objetividade dos métodos científicos, às leis naturais (que o levará ao Naturalismo), ao determinismo, não mais se alimentava das paisagens, da cor local, preferindo agora o urbano.

Entretanto, o regionalismo literário permaneceria em voga durante este novo período estético, em especial nos romances ditos naturalistas. Suas primeiras manifestações “dariam à região da seca e do cangaço uma fisionomia bem marcada e capaz de prolongamentos tenazes até o romance moderno.” (BOSI, 2006, p. 194-195). Porém, algo de romântico ainda permearia o regionalismo por algum tempo, muito embora tenha havido um avanço formal (a busca pelo folclore, costumes, a linguagem interiorana) além da fidelidade ao meio a descrever. Este procedimento – que se iniciara no Romantismo – permitiu o desnudamento de um Brasil ainda desconhecido, para além das faixas litorâneas, tornando o regionalismo um importante movimento evolutivo do Realismo no Brasil.

Apesar da capacidade de fazer um registro quase fotográfico dos problemas sociais e das misérias que assolavam o país, o Naturalismo não foi senão um movimento episódico na literatura brasileira. “Curto na duração, misto em suas manifestações, deficiente em patrimônio – *O Cortiço*, a rigor, é a única obra que alcança uma grandeza excepcional [...]” (SODRÉ, 1969, p. 395). Entretanto, não aconteceu em vão; aparou as arestas aproveitando o que sobrava de “uma literatura que esboçava o seu caráter nacional, adaptando-se às nossas exigências.” (SODRÉ, 1969, p. 395).

Para Afrânio Coutinho (2007) o Realismo/Naturalismo legou outra grande conquista ao país: o processo de nacionalização da língua, incorporando nas obras

expressões regionais e populares, concorrendo para o desenvolvimento de uma fala nativa. Prossegue afirmando que “o Realismo olhou para o mundo brasileiro, ensinou o escritor brasileiro a tratar esteticamente do material autóctone, não mais com o sentimentalismo romântico [...]” (COUTINHO, 2007, p. 197), processo esse que ocorreu a passos lentos (visto que não se percebe uma mudança imediata), alcançando uma mudança qualitativamente significativa somente com o advento do século XX.

Contudo, essa busca pelo tipicamente nacional e brasileiro nas primeiras manifestações do regionalismo – de raízes romântico-naturalistas – é marcada por uma visão demasiadamente presa ao espaço, pela excessiva exaltação do exótico e do pitoresco, dissociando o espaço do tempo histórico e conseqüentemente, não atingindo a universalidade e sua transcendência, deformando o objeto estético. Apoiando-se nos conceitos lukacsianos de singularidade, particularidade e universalidade, Fritz Teixeira de Salles nos lembra que na estrutura literária como representação “reflexa do real, sempre houve [...] três camadas evidentes: o discurso, o espaço e o tempo dentro do qual está esse espaço. Em outras palavras: o texto, a realidade expressa por este e o tempo histórico sem o qual não existiria aquela realidade.” (1973, p. 175) e, para que haja o equilíbrio formal da obra, é essencial a interação entre estes elementos, “que se projetam na estrutura quase como um só elemento, como constituintes de uma forma coerente e que é a forma literária em si, já realizada.” (1973, p. 176).

Decorre disto a afirmação de que “há no regionalismo tradicional brasileiro do século XIX [...] um caráter estrutural evidente: a feição estática, o perfil estatuário e a predominância do visual paisagístico” (SALLES, 1973, p. 177), prática esta determinada pela visão mítica do autor, que inviabiliza a conexão dialética do

elemento ecológico ao histórico; e pelo preconceito naturalista-verista, que prioriza o detalhe, a aparência do real, o exterior fenomênico. Fritz Teixeira de Salles salienta ainda que qualquer literatura regionalista parte da “ênfase do elemento espacial”, o que não implica, entretanto, na sua desconexão com o tempo:

Na obra ficcional – seja ela qual for – a integração entre o espaço e tempo é fundamental. E ainda mais fundamental ela se nos depara em um tipo de literatura que se pretende realista e objetiva e com esta preocupação procura focalizar um tema por excelência social: o agrário brasileiro, o grande contexto interiorano com sua multiplicidade de problemas. (SALLES, 1973, p. 178).

Não é inflicção, portanto, concordar com a afirmação de que as primeiras manifestações literárias regionalistas no Brasil, balizadas pelos conceitos do exotismo colonizador europeu, superpunham o espaço sobre o tempo (histórico), criando uma visão rebaixadora do homem do campo e de seu modo de vida, sugerindo uma inexistente unidade linguística, geográfica e social. Assim, a deformação está na maneira como o autor vê a realidade e na sua incapacidade de equilibrar a representação dessa realidade no texto acabado, ou seja, na falta da mediação operada pela particularidade entre o singular e o universal. Daí a origem de um universo ficcional “sempre grotesco e caricato, desprovido da dimensão humana e revelando o pitoresco canhestro em primeiro plano.” (SALLES, 1973, p. 180). Antonio Candido corrobora esta afirmação ao advertir que, embora seja válido enquanto tendência, o nacionalismo torna-se “*nocivo* quando se nutre da ilusão de insularidade, ou *quando procura reduzir a literatura ao pitoresco provinciano.*” (2002, p. 100, grifo nosso).

Em suma, o regionalismo nasce no bojo do Romantismo, sob o desejo de mostrar – em sua variedade humana, geográfica, climática, cultural, linguística – um novo Brasil; ao Realismo e ao Naturalismo coube a manutenção de todas essas

clivagens, levadas a efeito pela descrição e pelo cientificismo. A mistura das contribuições daqueles dois momentos garantiria a consolidação do regionalismo em sua nova fase: o Pré-Modernismo e o Modernismo.

## **1.2 A reviravolta modernista**

Ao apagar das luzes do século XIX, o Brasil assiste ao surgimento de novas condições econômicas, alavancadas pela Abolição, pela imigração maciça e pelo advento da República, cuja política de “encilhamento” permitiu o pagamento de mão de obra livre e a compra de máquinas – novo destino das riquezas da oligarquia agrária. O Brasil adentrava o novo século aspirando ao progresso. Mas esse primeiro impulso de desenvolvimento também era eco da mentalidade europeia, a ponto de a filosofia do Positivismo de Auguste Comte influir até mesmo nas estruturas do Estado.

Entre a intelectualidade brasileira – em fins do século XIX – imperava o pessimismo em relação à nossa gente. Oliveira Viana era um dos que deploravam o atraso do povo brasileiro, louvando e exaltando tudo que era europeu. Entretanto, no início do século XX, começam a surgir correntes nacionalistas que, face ao incentivo oficial, ainda pintam um Brasil idealizado, excluindo negros e mulatos e tendo o tipo europeu como nosso modelo. Contudo, nos dois primeiros decênios do século, “o intelectual brasileiro surge-nos novamente curvado sobre uma realidade nacional provocativa [...]” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 380) e, conseqüentemente, surgem obras com temáticas marcadamente nacionais, que tratam da nossa realidade social e cultural, às quais se convencionou chamar pré-modernistas por

anteciparem traços que definiriam os rumos da literatura a partir de 1922.

Em 1902, Euclides da Cunha entrega ao público *Os Sertões*, colocando em foco a rudeza do interior do país e não mais o refinamento da elite urbana, salientando a presença de um Brasil esquecido e subjugado, em contraposição àquele do litoral. *Os Sertões* conseguem aglutinar o acúmulo de nossas experiências e a aplicação do pensamento científico em voga às nossas especificidades. Por isso “é duplamente síntese” (CASTELLO, 2004, v. 1, p. 413). O moderno em Euclides é “a ânsia de ir além dos esquemas e desvendar o mistério da terra e do homem brasileiro com as armas todas da ciência e da sensibilidade” (BOSI, 2006, p. 308), e *Os Sertões* “são obra de um escritor comprometido com a natureza, com o homem e com a sociedade” (BOSI, 2006, p. 309) que “teve o dom de nos atirar de um só golpe no Brasil, de nos forçar olhos a dentro a realidade brasileira [...]” (COUTINHO, 2007, p. 232). E como apropriadamente conclui Afrânio Coutinho, com *Os Sertões*

[...] romperam-se todas as barreiras à plena afirmação do nativismo brasileiro, segundo o qual, acima de tudo, *a arte se nacionaliza como resultado da impregnação e incorporação do ambiente em que se produz*, sem que isso signifique a aceitação da noção determinista à Taine de que a arte é um produto do meio e da raça. (2007, p. 237, grifo nosso).

Mais uma vez a literatura daria mostras de continuidade do projeto nacionalista. De fato, Euclides da Cunha escreveu *Os Sertões* também sob a ótica da já acumulada tradição regionalista. Entretanto, o regionalismo se torna presente por outra via que não aquela carregada dos matizes pitorescos, tornando patente, entre outras coisas, a oposição entre campo/cidade, ou sertão/litoral, bem como a valorização do homem sertanejo: “O sertanejo é antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”, afirmou Euclides da Cunha (2009, p. 207). Prossegue afirmando que o sertanejo:

*Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.*

*Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.*

*Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. (CUNHA, 2009, 208, grifos nossos).*

Não hesita Euclides em denunciar as relações de exploração, a “servidão inconsciente” do sertanejo aos fazendeiros, a entrega abnegada “à servidão que não avaliam” (CUNHA, 2009, 218), colocando a olhos nus um traço “comum a todos os povos sul-americanos: uma minoria vivendo em alto nível, concentrando em suas mãos uma enorme riqueza, e uma massa informe tentando apenas sobreviver.” (APPEL, 1983, p. 15). Eis a proposta de mostrar aos brasileiros um Brasil outro, porque desconhecido – ainda cheio do ranço colonialista, esquecido, atrasado e distante do progresso – inscrevendo, a partir de então, um novo *ethos* na tradição literária regionalista brasileira.

Também é de 1902 a obra *Canaã*, de Graça Aranha, cujo mote é a imigração europeia e a viabilidade de um destino independente para o Brasil sem, contudo, abandonar o compromisso de caracterização da identidade nacional, investigando-a criticamente. Graça Aranha apresenta nessa narrativa os primeiros sinais do neonacionalismo que defenderá no Modernismo – sintetizado mais tarde por Mário de Andrade – e seu posicionamento exercerá influência importante junto aos modernistas da Semana de 22.

Em 1909, Lima Barreto publica *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, obra em que faz uma forte crítica à sociedade hipócrita e preconceituosa de seu tempo e à imprensa. Mesmo com todos os defeitos apontados pela crítica (a linguagem displicente, por exemplo), Lima Barreto consegue apontar com precisão

os contrastes da sociedade de então e, tal qual Euclides da Cunha e Graça Aranha, foi um arguto observador das tensões de que padecia a vida nacional. E essas tensões aumentariam com as mudanças ocorridas no cenário nacional e internacional a partir do segundo decênio do século XX.

A guerra iniciada em 1914 abalaria os moldes europeus ainda vigentes e mostraria novos rumos aos nossos intelectuais, além de novas possibilidades de crescimento industrial, impulsionando com isso o nacionalismo econômico. Essas alterações provocariam mudanças estruturais na economia, acentuando os contrastes “entre a tradicional atividade agrícola, já sensivelmente modificada, e as atividades urbanas em ascensão, particularmente as industriais, acabariam por proporcionar à classe média uma fôrça e um papel que antes não tinha.” (SODRÉ, 1969, p. 433-434). E os escritores, agora participantes dessa classe média, tomariam parte nos acontecimentos do seu tempo; embora se mostrassem perplexos com a influência de “conceitos oriundos da transplantação, com o seu conteúdo essencialmente colonialista [...]” (SODRE, 1969, p. 434), em suas novas interpretações também anunciavam “[...] sob contradições e desvios, um enorme interêsse pelo país, uma intensa curiosidade pelos seus motivos, o desejo de afirmar um sentido nacional para as criações artísticas.” (SODRÉ, 1969, p. 434).

Dois intelectuais de renome se destacavam ao final da Primeira Grande Guerra, pintando a degradada paisagem de um Brasil bem pouco idealizado com fortes cores nacionalistas: Lima Barreto e Monteiro Lobato. Lima Barreto publica, em 1915, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, romance cujo universo ficcional não é o Rio elegante das gentes artificializadas, mas o Rio suburbano e esquecido (SODRÉ, 1969, p. 505). Além de criticar as classes dominantes, revela o abismo, “o desencontro entre ‘um’ ideal e ‘o’ real” (BOSI, 2006, p. 320). Para Lucia Miguel

Pereira, “parece ter um sentido sobretudo brasileiro, pois gira principalmente em torno do ufanismo levado a sério” (1988, p. 294), uma crítica à incipiente mentalidade republicana.

Em 1918 é lançado *Urupês*, de Monteiro Lobato, uma série de quatorze contos que retrata a vida cotidiana do caboclo. A obra desencadearia uma tempestade de ufanismo nacional com a representação do homem rural na figura do Jeca Tatu, muito embora, num primeiro momento, seja um ataque àquela já tradicional figura inaugurada por José de Alencar. Entretanto, Lobato isentaria o caboclo da culpa pela sua subumana condição de vida na “Explicação necessária” à primeira edição de *Urupês*, ratificando com o novo personagem símbolo do país o descaso e o abandono do homem do campo, do caboclo, tal qual fizera Euclides da Cunha com o sertanejo de *Os Sertões*:

Perdoa-me pois, pobre opilado, e crê no que te digo ao ouvido: és tudo isso que eu disse, sem tirar uma vírgula, mas ainda és a melhor coisa que há no país. Os outros, que falam francês, dançam o tango, pitam havanas e, senhores de tudo, te mantêm nesta geena dolorosa, para que possas a seu salvo viver vida folgada à custa do teu penoso trabalho, esses, caro Jeca, têm na alma todas as verminoses que tu só tens no corpo. (apud CASTELLO, 2004, v. 2, p. 47).

As experiências literárias de Lima Barreto e de Monteiro Lobato seriam contribuições importantes para o Movimento Modernista (ainda que Lobato não tenha aderido formalmente àquele movimento). E se Euclides mostrara o Brasil oculto aos brasileiros, Lobato inovara dando voz aos personagens daquele Brasil, ambos mostrando que a pretensão de construir uma identidade nacional ia de encontro à realidade de um país partido ao meio; um urbano e outro rural, mas partes integrantes de uma mesma totalidade.

Ao final da segunda década do século XX, o país ensaiava sua adaptação política, social e econômica a uma nova realidade: a implantação de uma ordem

republicana e democrática ainda não havia se solidificado, a passagem para uma economia baseada no trabalho assalariado foi de caráter complexo e as heranças dos tempos coloniais e do Império, além das reminiscências escravistas, não permitiram mudanças sociais significativas.

A década de 20 abria-se com uma intensa discussão sobre os destinos da nação, que completaria o primeiro centenário de independência, mas estava ainda marcada pela nódoa do atraso. E esse mesmo atraso instaria a intelectualidade nacional a pensar o Brasil, ainda que não houvesse consenso sobre os rumos a tomar. Isso significava romper com o passado recente e ir à busca de novos parâmetros que fizessem do país uma nação moderna.

Na esteira dessa efervescência intelectual, um grupo de jovens composto por artistas plásticos, músicos, escritores e arquitetos realizou, em fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna. Um evento que pregava a abolição completa da estética perfeita do século XIX e sua substituição pela experimentação, pela liberdade criadora, pela renovação da linguagem. Ainda que tenha como mote o nacionalismo, a redescoberta do Brasil pelo rompimento com os padrões europeus, é inegável a influência das vanguardas europeias nas propostas dos modernos de 22. Pelo seu caráter de rebeldia, as propostas dos modernistas não foram bem aceitas num primeiro momento. Mas foram fecundos instrumentos de inspiração para as gerações seguintes.

Apesar do objetivo comum em romper com as tendências passadas, não se pode afirmar que houve uma unidade política ou ideológica naquele grupo. Luciana Stegagno-Picchio chega mesmo a afirmar que os fatos históricos pouco ou nada influenciaram no desempenho do grupo, sendo os posicionamentos – e as influências – individuais (mas que convergem para algo coletivo em algum

momento), o que gera “secessões, novos reagrupamentos, manifestos e programas.” (2004, p. 476). Nos anos seguintes a 1922, muitos voltariam para a Europa, outros viriam a integrar novas correntes. Mais que um movimento, o Modernismo foi o estopim para o surgimento de outras manifestações.

O modernismo de 22 consistiria, então, numa reação contra a postura passadista – que já se encontrava atrofiada em fins do século XIX e início do século XX, mas que, a despeito das inovações artísticas das duas primeiras décadas, ainda mostravam-se ativas –, rompendo com aquelas tendências e inaugurando “um novo momento na dialética do universal e do particular” (CANDIDO, 2006b, p. 126). A partir de então, se constituiria o Modernismo Brasileiro. O movimento desencadeado pelo evento de 1922 apresentava, de fato, inovações estéticas em relação às correntes literárias anteriores àquele período (embora se encontrem naquelas manifestações suas raízes). Entretanto, essas mudanças não se deram por puro ato de volição; elas foram, também, fruto de uma conjunção de fatores socioculturais locais e dos influxos das vanguardas europeias que, com seus programas e manifestos, mais uma vez, aportavam no Brasil.

Mais que a inauguração do Modernismo, a Semana de 22 se tornara o ponto de fusão da tradição literária de nossas letras, reforçando aquela causalidade interna a que se referira Antonio Candido, por isso sua afirmação de que “talvez a única divisão essencial da literatura brasileira seja a que ocorreu em 1922 com a Semana da Arte Moderna, realizada em São Paulo mas exprimindo anseios e tendências difusos nos maiores centros do país.” (2002, p. 117). E “essencial” parece ter uma conotação mais ampla na afirmação de Candido. O evento de 1922 parece mesmo ter criado – ou trazido à tona – uma essência que predominaria na produção literária do país a partir de então, conforme aponta o próprio Antonio Candido:

Até então, [...] a produção literária ainda não atingira o estado decisivo no qual é possível (mesmo que apenas teoricamente) fazer o essencial da literatura com o exemplo das obras e dos escritores da própria literatura em que se escreve. [...] A partir de 1922, encontramos cada vez mais escritores que não apenas filtram com originalidade as influências externas, *mas se formam, nas coisas essenciais*, a partir de antecessores brasileiros. (2002, p. 117-118, grifo nosso).

Marcado pelo desejo de buscar o tipicamente nacional – e nesse sentido, pagando tributo ao Romantismo – o movimento desencadeado em 1922 pautou-se por redescobrir o Brasil pelas suas particularidades, em que pese a proposta de uma aproximação da arte com o povo, a fim de fundar uma cultura verdadeiramente nacional. Somente a redescoberta e a afirmação da brasilidade possibilitariam o acesso ao universal, ou nas palavras de Mário de Andrade: “[...] nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para riqueza universal.” (apud OLIVEN, 2000, p. 67).

Entretanto, havia nessa busca pela substância legitimamente brasileira, em princípio, uma recusa em realizá-la pela via regionalista. Lígia Chiappini (1995) destaca que o próprio Mario de Andrade atacaria violentamente o regionalismo, chamando-lhe “praga nacional” – posicionamento que iria relativizar mais tarde. Esse posicionamento inicial é, inclusive, sintoma da bênção que davam os primeiros modernistas ao surto de modernização incipiente no Brasil de então, “endossando o gosto e os valores daqueles que lucravam com ela, sem atentar para as dores, desvalores e desgostos dos que com ela perdiam.” (CHIAPPINI, 1995, p. 155). Talvez resida aí o ressentimento de Mario de Andrade no balanço que faria do Movimento Modernista: “[...] uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem.” (ANDRADE, 1967, p. 61). E é em conflito com essa modernização e industrialização centrada em São Paulo que (re)surge o regionalismo – assentado sobretudo nas ideias do Manifesto

Regionalista de Gilberto Freyre – contrastando o Sul em desenvolvimento com um Nordeste latifundiário em decadência.

Gilberto Freyre defendia dois temas básicos em seu manifesto. O primeiro preconizava que a nacionalidade só poderia ser alcançada se fosse levada em consideração a região como unidade de organização nacional, “pois é o conjunto de regiões e não uma coleção arbitrária de estados que formaria de fato o Brasil.” (OLIVEN, 2000, p. 69). E se os modernistas concluíram que só se é universal se antes for nacional, *mutatis mutandis*, o que Gilberto Freyre está afirmando “é que o único modo de ser nacional num país de dimensões como o Brasil é ser primeiro regional.” (OLIVEN, 2000, p. 70).

O segundo tema era a valorização das tradições locais, do Brasil em geral e do Nordeste em particular. Afirma Freyre que os regionalistas procuram defender os valores e as tradições “do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e ‘progressistas’ pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira.” (FREYRE, 1952, não paginado) – afirmação esta que encontra eco na noção de “ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz. Não por acaso, Gilberto Freyre elegeia valores e tradições populares para opor ao “mau cosmopolitismo” e ao “falso modernismo” (FREYRE, 1952, não paginado). Nessa perspectiva – além de uma série de outros acúmulos já vistos – que parece marcar pontos distintos, se fundaria no país aquela divisão “macroscópica e polêmica” entre Norte e Sul a que se refere Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 384).

É estéril, entretanto, atribuir um caráter beligerante a essa divisão ou às influências de uma sobre a outra, ainda que a rebeldia paulista tenha estimulado o grupo nordestino, mesmo porque o Modernismo no Nordeste “foi uma realidade

poderosa com o *fácies* próprio da região [...]” (BOSI, 2006, p. 345). Todavia, dois pontos devem ser destacados: o primeiro é a radicalidade modernista que ressaltava os valores estéticos proporcionados pela vida moderna e pautava-se na industrialização que surgia em São Paulo, em oposição ao apego às tradições dos nordestinos – em particular dos recifenses – que acentuavam a herança cultural do passado. Some-se a isso o sentido urbano dos primeiros, contrastando com o sentido rural e agrário dos segundos. O segundo ponto é a preponderância do caráter estético no grupo paulista, ao passo que o grupo nordestino irá se centrar no caráter “mais cultural” daquela região (o que levará a uma observação mais aguda da realidade brasileira naquela região). Note-se aí o germe daquela polarização que será mais tarde observada por João Luiz Lafetá (2000). De resto, em ambos os polos a renovação chegara a galope.

Ademais, Mario de Andrade afirmará que o movimento na sua fase verdadeiramente modernista “foi essencialmente um preparador; o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento” (1967, p. 46) das mudanças que viriam nos anos seguintes; que “o espírito modernista que avassalou o Brasil [...] foi destruidor” (1967, p. 47) e o que proporcionou tal cenário – da realidade brasileira naquele momento – foi a conjunção de três princípios fundamentais: o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.<sup>2</sup>

Não se pode negar, portanto, a importância do regionalismo em sua relação com o Modernismo, uma vez que, nas palavras de Afrânio Coutinho (2007, p. 273) a

---

<sup>2</sup> Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira* refere-se a esses três princípios como a herança deixada pelo Movimento Modernista (2006, p. 383), ao passo que Afrânio Coutinho em *Introdução à literatura no Brasil* chama-os de “rumos iniciais do movimento” (2007, p. 269). Ambas as interpretações parecem-nos válidas; entretanto, Mario de Andrade adverte que a novidade daqueles três princípios está na sua “conjugação [...] num todo orgânico da consciência *coletiva*.” (1967, p. 47), cujo produto seria a realidade brasileira apresentada pelo movimento modernista.

intensificação daquele “veio emprestar caráter ainda mais profundo” às inovações proporcionadas pelo movimento, sobretudo no Nordeste e no Rio Grande do Sul. Coutinho arremataria essa importância afirmando que:

[...] a renovação literária e artística encontrava na inspiração regional, nas tradições locais, nos motivos da terra e da vida brasileira, no *genius loci*, os elementos necessários para a sua execução. Era uma direção mui especial do Modernismo, e das mais fecundas em realizações felizes, segundo o antigo lema estético de que as diversidades regionais são os eternos focos de reumanização e renovação da arte. (2007, p. 274).

No fim dos anos vinte, o movimento encerraria o que ficou conhecido como a sua primeira fase – de experimentação estética, de combate ao passadismo, de destruição do *status quo* artístico vigente até então, de uma destruição construtora – e a abertura proporcionada por aqueles múltiplos fatores começaria a apresentar os seus melhores resultados. A aproximação entre os intelectuais radicados ou nascidos no Sul e os do Nordeste proporcionará a fusão entre as conquistas estéticas e o interesse pelas realidades regionais. O resultado desta fusão marca profundamente a década seguinte, quando surge uma nova fase do Modernismo: entra em cena o *Romance de 30*.

## 2 A CONSOLIDAÇÃO DO REGIONALISMO

---

*“A circunstância de que ainda hoje [...] o tema romance regionalista nordestino seja motivo de debates e de discussões [...] é uma prova evidente do quanto significa ele como força vital e como manifestação de valores definidos em nossa moderna ficção.”*

Antonio Candido

### 2.1 O Romance de 30

Para Nelson Werneck Sodré, são as condições sociais que permitem o surgimento de uma manifestação literária dotada de originalidade (1969, p. 522) e a década de 30, associada ao caminho já aberto pelos modernistas de 22, é o ponto em que todas as condições necessárias convergem para tal, culminando naquela extraordinária fase criadora. Surge então o Romance de 30. Seguindo a lição de Sodré, cabe aqui reconstruir – sinteticamente – um pouco daquela etapa histórica que serviu como chão social ao panorama literário.

O chamado Romance de 30 surge em meio a um turbilhão de mudanças em diversos setores da sociedade brasileira e internacional. A devastadora crise econômica provocada pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 afetara todo o planeta, e a Revolução de 1930 foi uma rápida resposta ao colapso econômico que se instalara no Brasil. Mas não só isso. A revolução foi também uma conjunção de diversos fatores: o movimento tenentista, a Coluna Prestes, a insatisfação da classe média, dos trabalhadores urbanos e das elites do Sul e do Norte em razão do domínio político pela oligarquia paulista produtora de café, dentre outros. No entanto, fora uma revolução promovida pelo Estado.

Essa revolução representou um momento importante da modernização do

Brasil, em especial porque Vargas, que assumira o poder, promoveu – entre muitas outras práticas – avanços sociais (muito embora a democracia tenha sido um engodo, naquele momento), a criação da legislação trabalhista e o incentivo à industrialização do país. Dentre estas transformações, “o desenvolvimento industrial se apresentava como a mais séria, no campo econômico. Não só mostrava a alteração na estrutura de produção do país, como *tinha conseqüências sociais* de vulto [...]” afirma Nelson Werneck Sodré (1969, p. 531, grifo nosso). Ensina ainda o autor que “na medida em que as mencionadas transformações se acentuavam, a *sociedade sofria as alterações correspondentes*” (SODRÉ, 1969, p. 531, grifo nosso).

Novamente, a intelectualidade brasileira não ficou alheia a essa efervescência político-social, a qual propiciou a reflexão acerca da história do país e das condições de vida do povo brasileiro. A literatura brasileira – que já havia mudado a tônica em 1922 com o início do Movimento Modernista – acabou captando essas inquietações e trilharia, a partir da década de 30, uma nova fase do modernismo que não era “mais do que o prolongamento da primeira, o seguimento natural, distinta apenas porque o início modernista fora de sementeira e agora nos encontrávamos em plena colheita” (SODRÉ, 1969, p. 530), o que configura uma continuidade daquele movimento.

Cabe aqui lembrar, também, a discussão encetada por João Luiz Lafetá (2000, p. 30), para quem o romance de 30 teria se centrado mais no projeto ideológico do Modernismo (iniciado em 22 e cujo projeto estético teria permanecido em sua fase heroica): “[...] se o projeto estético, a ‘revolução na literatura’, é a dominante na fase heróica, a ‘literatura na revolução’ [...], o projeto ideológico, é empurrado, *por certas condições políticas especiais*, para o primeiro plano nos anos

30” (2000, p. 30, grifos nossos), o que não constituiria necessariamente uma ruptura. Entretanto, o autor não descarta a existência de uma tensão entre os projetos das gerações de 22 (estético) e 30 (ideológico).

A propósito dessa continuidade (ou linearidade) do Modernismo preconizada por Nelson Werneck Sodré, Luis Bueno (2006, p. 47-48) aponta para um entendimento diverso, em que uma visão negativa sobre os modernistas é aceita de forma geral durante a década de 30, que considera como os legítimos “construtores da arte nova, capazes de afrontar os preceitos da ‘nobre arte da escrita’” e “aqueles que fugiram das convenções linguísticas redutoras”, os romancistas da década de 30 e não os participantes do movimento modernista.

Bueno reitera ainda que aceitar a proposição formulada por João Luiz Lafetá, de que as diferenças no fazer literário entre aqueles dois períodos – os decênios de 20 e 30 – constituem duas fases de um só momento que se diferenciam pela ênfase maior no projeto estético ou ideológico, “depende de se entender que existe um mesmo projeto estético e um mesmo projeto ideológico” (2006, p. 58) em ambas as fases e que, embora seja inegável a ênfase em projetos distintos, não é fácil admitir uma continuidade entre aquelas gerações.

De fato, persiste uma discordância entre os estudiosos acerca da influência do Modernismo de 22 sobre a Geração de 30. À margem dessa discussão, interessa-nos aqui saber que, a despeito de uma continuidade ou não do projeto modernista de 22, o romance desenvolvido na década de 30 só foi possível porque houve uma renovação anterior no fazer artístico. Sabiamente, Antonio Candido ilumina o entendimento dessa tensão, afirmando que “quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas [...]” (2003, p. 186). Portanto, todos os narradores de 30 são

modernistas, por ecoar em suas produções as lições dos modernistas de 22.

E a renovação se daria não somente na destruição das convenções retóricas. A Geração de 30, movida pela conjuntura social, econômica e histórica de então, daria novos rumos à literatura, passando a tomar consciência do seu lugar na sociedade e colocando sua arte a serviço das causas a que aderiria. “A ‘politização’ dos anos trinta descobre ângulos diferentes: *preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais* e produz os ensaios históricos e sociológicos, o *romance de denúncia*, a poesia militante e de combate.” (LAFETÁ, 2000, p. 30, grifos nossos).

Conforme Antônio Candido, “os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica” (2003, p. 182), o que configuraria “uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas” (2003, p. 188). João Luiz Lafetá aponta com mais detalhes para esse engajamento:

[...] os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário [...] e do camponês [...] instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade; por outro lado, o conservadorismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização. (2000, p. 30).

Alfredo Bosi (2006, p. 386) afirma que a produção literária compreendida entre o período de 1930 a 1945/50 pautou-se, *grosso modo*, por apresentar uma ênfase maior na ficção regionalista e no ensaio social e que o romance introspectivo (intimista) muito lentamente – embora de forma segura – se afirmava. Entretanto, classificar os romances entre social e intimista atende às necessidades tão somente didáticas, pois essa classificação “além de ser precária em si mesma [...] acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas em uma mesma faixa.” (BOSI, 2006, p. 390).

Luis Bueno (2006) irá se debruçar com maior atenção sobre essa divisão aparentemente oposta entre romance social e romance intimista, oposição esta que se dá em termos muito vagos. Fazendo uma releitura mais cuidadosa de alguns romances significativos do final dos anos 20 e início dos anos 30, Bueno afirma que “não é possível fechar os olhos para o quanto há neles de exploração de temas que os próprios intelectuais dos anos 30 chamariam de ‘intimistas’.” (2006, p. 157). O romance social, em razão das tensões políticas daquele momento, está associado ao regionalismo ou aos romancistas do Norte – por isso a adoção de posturas marcadamente ideológicas no fazer literário – o que explica sua prevalência sobre o romance intimista ou psicológico. Por volta de 1937, com a descrença na modernização do país, inverter-se-ia aquela prevalência do romance social, porquanto este se tornaria antiquado. Com essa discussão, Luis Bueno salienta as convergências entre as duas tendências e mostra que suas diferenças se traduziam, no fim das contas, em técnica romanesca, “pois não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem” (2006, p. 203), e o isolamento desses fatores só leva a uma redução das possibilidades do romance.

As observações de Antonio Candido (2006b, p. 133-134) – que são anteriores e confluentes com as de Bueno – mostram que depois de 1940 percebe-se a constituição de uma nova configuração literária: nas décadas de 20 e 30 vigora o empenho em “construir uma literatura universalmente válida”, participando e integrando-se aos problemas gerais daquele momento “por meio de uma intransigente fidelidade ao local”; a partir da década de 40 percebe-se “um certo repúdio ao local, reputado apenas pitoresco e extraliterário; e um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior” e entre os novos escritores uma “tendência crescente

para repudiar a literatura social e ideológica”, o que diminuiu a qualidade média do romance e favoreceu as pesquisas formais e psicológicas na poesia.

Nesse quadro de “oposições” apresentadas por Luis Bueno, destacam-se outros fatores, como a questão da linguagem, cujo uso variava de acordo com o posicionamento ideológico do autor: se conservador ou de direita, prevalece o uso da norma culta; se revolucionário ou de esquerda, as formas coloquiais tomam a dianteira. Entretanto, é preciso ter em mente que ambas as realizações linguísticas, a essa altura, eram já tributárias da renovação ocorrida anos antes – embora se observe uma “*kitschização*” no que diz respeito à linguagem a partir da segunda metade da década de 30 (LAFETÁ, 2000, p. 33). Apesar disso, o Romance de 30 marca o fim do abismo entre língua escrita e língua falada; não há exageros no coloquialismo nem um rebuscamento muito grande, a oralidade – trazida dos autos e dos contos populares – mora agora dentro do texto. Eis a grande inovação linguística operada pelos romancistas de 30, a ponto de tornar-se, a própria inovação linguística, um documentário – outra questão a considerar no romance brasileiro de 30.

E esse caráter documentarista vai encontrar na matéria ficcional sua inspiração decisiva. Para Adonias Filho, uma das características do romance brasileiro é “precisamente a de concentrar-se em torno de todas as exigências literárias sem perder a constante documentária” (1969, p. 12). Entretanto, é o romancista quem vai dar o caráter literário ao documento, porquanto “a infraestrutura literária é maior que a estrutura documentária” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 13) e compondo aquela infraestrutura a percepção, o estilo e a técnica do romancista. Mas embora haja a predominância do caráter documentarista, este não impede a captação da matéria interior, do olhar para dentro – o entrosamento entre

romance social e intimista, a convergência apontada por Luis Bueno. Assim:

[...] o romancista, sem trair o documentário, aciona à margem dele o que em nossa novelística é o círculo da introversão. E por isso também se faz, sem perder o plano de fora, um romance de exame e análise no plano de dentro. Encontrar-se-á o intimismo que reflete, ao lado da inquirição psicológica, o interesse existencial que o associa a uma das linhas mais poderosas do romance moderno. O documentário, porém, embora se abra na captação da matéria ficcional direta, não se ausenta. O intimismo, psicológico ou místico, nêle escorre como em veias ocultas. (ADONIAS FILHO, 1969, p. 15).

Intimista e social, documentário e ficção, o romance de 30, além de retratar as mazelas do país, procurou acentuá-las pelos mais diversos matizes. Da conjugação desses fatores decorreria o sentido nacional da literatura. Posto que a tônica naquele momento fosse fazer literatura engajada, buscando nas massas de trabalhadores a “matéria viva do mundo” para compor suas obras, os romances produzidos naquele período passaram a representar o proletário – termo genérico cuja amplitude alcançaria todos que estivessem às margens da sociedade: os pobres, camponeses, operários urbanos, etc. O mesmo se daria com o termo *romance de 30*: romance social, regional, engajado, católico, psicológico, intimista. Se o romance de esquerda não se definira com precisão, sustentando-se apenas sobre três pilares – espírito documental, movimento de massa e sentimento de luta e revolta (BUENO, 2006, pp. 164, 207) –, o de direita padeceria da mesma carência definidora: católico seria sinônimo de conservador, portanto anticomunista, bem como psicológico e intimista se equivaleriam.

Embora as grandes produções do romance de 30 tenham sido muito mais que o regionalismo *lato sensu*, e que esse mesmo regionalismo tenha um espectro e um alcance muito maiores do que comumente se assinala (BUENO, 2008), o acúmulo da *práxis* literária associado à etapa histórica do Brasil de então mostrou-se terreno fértil para aquele tipo de romance desenvolvido nos anos 30, especialmente

aquele de cunho marcadamente social. E se “o *romance de 30* é integrante, produto e reflexo dos primórdios do Brasil moderno, que se superpunha ao Brasil arcaico/agrário da costa e de suas imediações” (DACANAL, 2001, p. 22, grifo do autor), é nessa perspectiva que o social é aqui destacado.

Antonio Candido nos ensina, mais uma vez, que “as áreas de subdesenvolvimento e os *problemas* do subdesenvolvimento (ou atraso) invadem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos de criação” (2003, p. 157-158, grifo nosso). E diversos escritores irão nutrir-se dos problemas do subdesenvolvimento, destacando-se os escritores nordestinos, que tiveram maior repercussão junto ao público; daí o romance de 30 estar intimamente associado ao romance nordestino (embora nomes como Érico Veríssimo e Lúcio Cardoso atestem que o romance de 30 não se restringiria àquela região).

O Nordeste brasileiro constituiu – e ainda constitui – a materialização daquelas áreas subdesenvolvidas, resultado do descaso de um sistema perverso que alimenta problemas históricos naquela região (a desigualdade na distribuição das terras, a manutenção dos latifúndios, a falta de políticas públicas mínimas, entre tantas outras faltas), o que se transfigura, na pena dos escritores da Geração de 30, também personagens e sujeitos históricos daquele momento, em motivo suficiente para indignação, crítica e denúncia.

Esse é o fio que irá conduzir grande parte da produção literária brasileira na década de 30 – o chamado regionalismo nordestino –, que abandona a idealização pitoresca e a apreciação amena e cria uma voz que desvela, denuncia e critica, sob os mais diversos ângulos e prismas, os dramas, as tensões e os desmandos a que está submetida aquela região e seu povo.

## 2.2 O Regionalismo Nordestino

O regionalismo nordestino como categoria conceitual, embora largamente difundido pela literatura nos anos 30, tem dimensões que o levam para além do plano literário, permeando diversos setores do pensamento nacional.

No plano político, seu surgimento se dá como reação à decadência das principais forças políticas nordestinas – que tinham acentuada participação no período que precede a República Velha – sucedidas pelas oligarquias cafeeiras de São Paulo e Minas Gerais, o que culminaria na decadência da economia açucareira. Dessa forma, o Nordeste tinha muito pouco a oferecer ao poder central, cujas benesses favoreciam cada vez menos aquela região. Com efeito, a grave crise econômica, potencializada no final da década de 20, não permitia aos estados (nordestinos) poder de barganha junto ao poder central, o que “tornava-se fatal para uma região dependente e em franco declínio.” (PANDOLFI, 1980, p. 342); daí o fortalecimento das oposições ao *status quo* e o impacto positivo da Revolução de 30 na região. A ampla adesão de diversos setores ao programa da Aliança Liberal, que lutava contra a submissão política dos estados frente ao governo central, possibilitaria uma participação mais expressiva nos rumos do país. É nesse sentido que

a busca de uma atuação conjunta marcaria, no pós-30, toda a história política da região. Essa atuação passaria a ser articulada não apenas para que se constituísse um bloco geográfico de interesses específicos, mas também a partir de ações em face de situações concretas que confeririam maior identidade política aos diversos estados então reunidos. Se no pré-30 o desprestígio crescente das elites locais frente às forças federais e o conseqüente não-atendimento das suas reivindicações básicas eram vivências comuns a todas aquelas unidades da federação, no pós-30 a *unificação política agiria como novo recurso de poder para a afirmação regional* e o enfrentamento do Centro-Sul. (PANDOLFI, 1980, p. 343, grifo nosso).

A propósito desta nova conjuntura de afirmação regional, é preciso levar em consideração a acentuada participação de Pernambuco neste processo, dada a sua destacada importância econômica, política e cultural. De fato, as alterações políticas engendradas pela Revolução de 30 proporcionariam uma reconfiguração das relações institucionais e sociais em Pernambuco, o que não chega a interferir na construção de alianças entre os estados ou mesmo de uma ideologia nordestina. O *Manifesto Regionalista de 1926* de Gilberto Freyre, já citado no primeiro capítulo, é caso ilustrativo desse desejo de integração da diversidade num todo único:

O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil. Somos um conjunto de regiões antes de sermos uma coleção arbitrária de "Estados", uns grandes outros pequenos, a se guerrearem economicamente como outras tantas Bulgárias, Sérvias e Montenegros e a fazerem as vezes de partidos políticos - São Paulo contra Minas, Minas contra Rio Grande do Sul - num jogo perigosíssimo para a unidade nacional.

Regionalmente é que deve o Brasil ser administrado. É claro que administrado sob uma só bandeira e um só governo, pois regionalismo não quer dizer separatismo, [...]. (FREYRE, 1952).

Afora as implicações políticas, mas sem perdê-las do horizonte, a noção de regionalismo nordestino estende-se também para os limites da geografia. O regionalismo funda-se principalmente a partir da noção de espaço físico e se faz presente através deste mesmo *locus*. Todavia, a compreensão do espaço enquanto uma categoria conceitual depende de entendê-lo como produto das relações sociais que nele ocorrem. Maura Penna afirma que:

Se [...] o regionalismo, sob determinadas condições sócio-históricas, dá um significado peculiar ao espaço da região, reafirmando-o enquanto um referencial de identificação, *região* então se explica como um conceito que, fundado sobre um critério territorial – espacial e físico, portanto –, inclui um plano simbólico. (1992, p. 20, grifo do autor).

Portanto, a organização e a criação de um espaço por uma determinada sociedade se dá a partir do suporte natural que é o território, sendo o sistema de símbolos produzidos naquele espaço responsável pela interação entre natureza e

cultura, de forma que além de uma unidade geográfica haja também uma unidade social e política. Por conseguinte, “o espaço regional [...] aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existentes.” (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

E a convergência destas perspectivas encontraria eco no discurso do Estado Novo – um período de intensas transformações sociais e políticas em que a busca por elementos capazes de fornecer a verdadeira identidade da nação e do povo brasileiro estava na ordem do dia. A experiência política da Primeira República “é interpretada como um grande e longo divórcio entre nossa realidade física e cultural e nosso modelo político de Estado.” (GOMES, 1982, p. 113); daí o fato de o Estado Novo encontrar na realidade do país a pedra angular de seu discurso ideológico. O liberalismo tornara-se o símbolo da decadência da nação e, embora tivéssemos em conta a imensidão e riqueza de nosso território e o potencial de nosso povo, prescindíamos de governo. A situação se agravava cada vez mais pelo divórcio entre a terra, o homem e as instituições políticas, pois o Estado liberal

não apenas separava o homem da terra, mas igualmente separava o homem do cidadão e, desta forma, distanciava a cultura da política. O homem do povo, que cristalizava tudo aquilo que era produzido no país e que representava a sua cultura, estava afastado do homem político, do cidadão. (GOMES, 1982, p. 116).

Contra esse estado de coisas surge a dimensão restauradora da Revolução de 30, cujo significado era basicamente continuar a construção de nossa nacionalidade, recuperando “a grandeza de nossa realidade natural, mas não mais a partir de uma tradição contemplativa e desligada do homem brasileiro” (GOMES, 1982, p. 116), mas sim retornando à realidade pelo reconhecimento do povo brasileiro, levando em conta suas necessidades e potencialidades. Desta forma, o discurso estado-novista volta-se para a realidade do país ao reconhecer “que *toda*

*política nasce do povo e que a ela deve interessar o conjunto dos elementos da cultura popular, o qual exprime os valores e as aspirações do homem ‘concreto’ que vive em uma dada sociedade.”* (GOMES, 1982, p. 116, grifo nosso).

Ora, na medida em que política e cultura – entendidas a partir do escopo social – estão vinculadas por fazerem parte de um todo, presume-se que a arte literária também está indissolúvelmente ligada às crenças políticas e ideológicas.<sup>3</sup> É nesse sentido que o discurso político estado-novista se apropria do discurso da literatura que, mostrando-se atenta às transformações de então, também se valeria do regionalismo (particularmente com a ficção nordestina), tornando consciente o que existia apenas no inconsciente da nação.

A narrativa regionalista vigorou em parte considerável da produção literária brasileira desde meados do século XIX (período em que o Romantismo toma forma entre nós) até o Modernismo da chamada Geração de 30 (momento em que o gosto pelo regionalismo nordestino e pelo romance social e ideológico alcança seu maior vigor), entrando em decadência já nas décadas seguintes, mas nunca saindo de cena; sempre integrando aos seus discursos aquelas perspectivas já referidas e se empenhando em dar outro sentido à nação. Daí falar-se em tradição regionalista “como uma das dominantes construtivas do romance romântico brasileiro, da mesma forma que se pode relacionar essa tradição às tendências modernas da literatura brasileira e estender a sua presença até a atualidade.” (ARAÚJO, H., 2007, p. 1).

Do simples localismo literário e pitoresco à consciência das peculiaridades (clima, geografia, sociedade) que tornam determinada região distinta de qualquer outra (COUTINHO, 2007, p. 202), o regionalismo literário brasileiro pintou quadros

---

<sup>3</sup> Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: uma introdução*, afirma que “[...] a teoria literária está indissolúvelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos.” (2003, p. 268). Contudo, tanto a teoria literária quanto o objeto que lhe dá sentido – a literatura – são parte de determinado contexto histórico, social e político; daí poder-se intercambiar as relações da teoria para a literatura propriamente dita.

de diversos matizes. Seja qual for o viés adotado, foi uma solução plástica (mas não a única) da qual se valeram diversos escritores, com maior ou menor intensidade, abandonando-a e resgatando-a no decorrer do nosso percurso literário. Embora tenhamos em conta que “na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo” (CANDIDO, 2003, p. 203), a recorrência do regionalismo – e os seus desdobramentos – é importante elemento de consolidação da nossa tradição literária, e talvez tenha sido a demonstração mais fecunda da contradição que permeia a literatura brasileira: a dialética entre localismo e cosmopolitismo.

Diversos autores salientam ainda que o regionalismo literário é fruto do contato entre a cultura cosmopolita e a realidade local, caracterizando-se pela procura do tipicamente nacional, do genuinamente brasileiro (CANDIDO, 2002; COUTINHO, 2007; PEREIRA, 1988); daí ser o regionalismo animado “pelo nosso povo, nosso meio, nossos problemas, nosso modo de ser e de viver.” (ALMEIDA, N., 1968, p.15), despertando em nós o sentimento de nacionalismo que nos aguça a percepção para as grandes realidades.

A propósito dos rumos que tomaram as primeiras manifestações regionalistas, já referenciadas no capítulo anterior, o romance regionalista nordestino de 30 seguiria em caminho diverso, resgatando aquela conexão espaço-tempo anteriormente desprezada – uma vez que os escritores alcançam um grau de consciência maior da etapa histórica de então, que não é tão somente pitoresca, grotesca ou geográfica, mas também trágica, social e histórica –, oferecendo uma visão outra do país e buscando uma maior inserção da literatura nos problemas do seu tempo. E é pela recriação e transfiguração do real no texto, problematizando aquela realidade histórica, que os escritores da geração de 30 afastam do discurso

literário a mera descrição de fatos, revelando “a vida nordestina em termos de ficção, melhor ou pior segundo o caso, mas sempre presente. Não é um cenário artificial. É uma paisagem humana, cheia de dor, de sofrimento e também da revolta dos abandonados.” (SODRÉ, 1999, p. 80).

Partindo de uma postura que inspira engajamento<sup>4</sup>, o romance regionalista nordestino terá como precursores de sua fase mais candente escritores como José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz. O primeiro daria o impulso inicial ao regionalismo nordestino dos anos 30 com *A Bagaceira* (1928), obra que retrata a vida dos retirantes nordestinos e os horrores que vivem. Aproximar-se-ia da produção ficcional posterior mais pela ideologia e temática (a denúncia social, que se tornaria um traço dominante na ficção regionalista nordestina) que pelo aspecto formal da obra (discurso longo, metafórico, erudito, ainda que combinado com algumas inovações estilísticas modernistas). Apesar de suas imperfeições, constituiria “um indício de renovação em nosso país em termos de ficção.” (SODRÉ, 1999, p. 75). Para Luís Bueno a grande contribuição do livro foi “explicitar a distância entre o universo do intelectual brasileiro e o da realidade nacional a que ele tanto queria se reportar [...]” (2006, p. 96).

Com *O Quinze* (1930), Rachel de Queiroz desloca a temática do romance, destacando o problema da ligação do homem com a terra e não a desgraça da seca *per si*, ainda que os problemas causados por tal fenômeno natural também tenham raízes sociais (BUENO, 2006, p. 129). Ademais, a obra é um marco na medida em que constrói uma síntese de questões relevantes: a partir do apego à terra, traz à

---

<sup>4</sup> Engajamento: *s.m.* 4. participação ativa em assuntos e circunstâncias de relevância política e social, passível de ocorrer por meio de manifestação intelectual pública, de natureza teórica, artística ou jornalística, ou em atividade prática no interior de grupos organizados, movimentos, partidos etc. (HOUAISS, 2003, p. 758). Aqui, é entendido como um posicionamento ou aceitação de uma ideia ou ideologia (e não simplesmente propaganda) em que o escritor, pela sua arte, se manifesta sobre o mundo em que vive. Assim sendo, *engajamento* tem a ver com a tomada de consciência do escritor que, sujeito de seu tempo, nega o papel de espectador e põe sua arte à disposição de uma causa.

tona o drama da seca, a condição feminina e a urbanização que se alastrava pelo país (BUENO, 2006, p. 132). Com *O Quinze* há uma renovação nas bases do ciclo nordestino, que “alarga-se, efetivamente, adquirindo do romance uma espécie de rumo que se definirá como o tratamento objetivo da matéria ficcional. É o documentário nordestino, enxuto e realista, nascendo para espelhar uma região de sofrimento.” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 84).

Na esteira destes escritores vieram outros que consolidariam a ficção nordestina na literatura brasileira. Jorge Amado estreia com *O País do Carnaval* em 1931, seguido de *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães de Areia* (1937), *Terras do Sem Fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Seara Vermelha* (1946), encerrando este último a chamada primeira fase do romance amadiano, sendo os romances do “ciclo do cacau” os mais expressivos sob o prisma regionalista.<sup>5</sup> Recebeu numerosas críticas negativas a propósito do acentuado engajamento político e do tom panfletário. Entretanto, a realidade vista sob a ótica da alienação e da denúncia – via principal do romance de 30 – marca o tom das obras regionalistas do autor baiano.

José Lins do Rêgo se tornaria outro grande nome da ficção regionalista de 30 com o seu “ciclo da cana-de-açúcar”, notadamente por retratar a decadente oligarquia canavieira nordestina nas obras *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) e aquela que é considerada a síntese dos outros romances do ciclo, *Fogo Morto* (1943), um painel da transição da economia mercantil para a pré-capitalista em que, além de espaço, ação e personagem fundirem-se indissolúvelmente, a vivência coletiva é retratada pelo destino individual, “fazendo com que *Fogo morto*, apesar de profunda e

---

<sup>5</sup> O problema do regionalismo na obra de Jorge Amado é complexo, uma vez que abre espaço para a possibilidade real de uma modalidade urbana do fenômeno, a exemplo de *Suor* e *Jubiabá*, que tem como *thopos* a cidade de Salvador. (ALMEIDA, J., 1999, p. 252-253).

radicalmente regionalista, se torne também um dos romances da literatura brasileira mais universais no seu significado.” (ALMEIDA, J., 1999, p. 251).

Graciliano Ramos marcaria, indiscutivelmente, o ápice do romance nordestino de 30 – de *Caetés* (1933), passando por *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), até *Vidas Secas* (1938). Em *S. Bernardo*, explicita os efeitos do capital sobre a realidade social e humana a partir das relações econômicas objetivas. Em *Vidas Secas*, a constante temática nordestina da seca é tratada como pretexto regional que mostra a miserável condição social do sertanejo (ADONIAS FILHO, 1969, p. 79), além da complexa reflexão da relação homem-linguagem-realidade. Para Rui Mourão, “o conjunto de obras mais válido do romance nordestino de 30 não se comprometerá com a mera visão lúdica da realidade e terá no seu caráter de denúncia a feição mais imediatamente reconhecível [...]” (2003, p. 177).

Em linhas gerais, esses escritores apresentam traços comuns e o conjunto de algumas de suas obras – aliado ao acúmulo da tradição literária desde o romantismo – encerra as características que dão forma ao regionalismo nordestino enquanto tendência literária,<sup>6</sup> mormente aquela exigência de validade geral para que uma obra seja considerada regionalista, qual seja a “existência de uma *relação íntima e substantiva* entre sua realidade ficcional e a realidade física, humana e cultural da região focalizada.” (ALMEIDA, J., 1999, p. 314, grifo do autor). Some-se a isto o vínculo às regiões onde se verificam atividades econômicas específicas, como as áreas de monocultura ou as zonas pastoris.

Outra característica distintiva fundamental do regionalismo nordestino de 30 é a denúncia social. Para Fábio Lucas, os problemas sociais tomam contornos mais

---

<sup>6</sup> Tomadas em conjunto, as obras dos primeiros romancistas nordestinos de 30 apontam para uma mesma tendência literária. Atente-se, entretanto, para o fato de que a obra desses escritores – considerados individualmente – não é, em bloco, regionalista; nem todos os romances apresentam características regionalistas e apenas em alguns o dado regionalista é elemento essencial na estrutura da obra. (ALMEIDA, J., 1999, p. 207).

expressivos com o romance nordestino que,

[...] alimentado pelo subdesenvolvimento e miséria da região, associa muito bem a herança da cultura brasileira, latifundiária e patriarcal, ao espírito cumulativo do capitalismo incipiente gerador de miséria e desemprego, isto é, do “exército de reserva” necessário às fases de prosperidade e à cobiça do lucro. (1976, p. 76).

Delimitando claramente sua oposição às gerações anteriores a partir de um trabalho intelectual que também é militante – no sentido de construção tanto de uma nova visão quanto do país – o romance regionalista nordestino, seja qual for o seu foco, manterá um diálogo ativo com o presente, envolvendo-se nas questões sociais e denunciando, ao mesmo tempo, “a atuação simultânea das forças telúricas e das instituições humanas para o esmagamento do homem e para tornar mais pronunciado o desnível entre as classes.” (LUCAS, 1976, P. 76). Virgínius da Gama e Melo tivera semelhante entendimento, ao afirmar que em todos, a despeito do foco que os conduz, é possível verificar “o protesto em favor dos injustiçados, a *consciência de responsabilidade pelo destino do semelhante, a denúncia da injustiça social, da ordem econômica que se desmantela.*” (1963, p. 503, grifo nosso).

A renovação na linguagem e na narração – também um traço comum ao regionalismo nordestino de 30 – promoveu sobretudo a penetração da fala simples do povo, das expressões regionais, dos modismos, procurando abrasileirar a língua: a simplicidade do coloquialismo regional, em equilíbrio com a norma culta, atuando no discurso literário para conferir-lhe uma identidade verdadeiramente nacional.

Basicamente, foram estas as características que nortearam o romance nordestino de 30. *Grosso modo*, o que vai se entender como a sua ideologia perpassa pela denúncia social; e compreender sua gênese e continuidade implica em reconhecer a “existência de *uma geração de escritores ideologicamente semelhantes* e voltados para os problemas político-sociais [...]” (TELES, 1983, p.

47, grifo nosso).<sup>7</sup> Mesmo admitindo a existência de diferenças, sempre confluem para um todo orgânico e comum e nisto também reside a causalidade interna do romance de 30.

Para Georg Lukács, um escritor só consegue traçar o destino de uma classe, de uma geração ou de uma época inteira se souber intuir o que é essencial e o que é secundário, e se “abandona esse critério de medida, perde com isso a mútua ligação existente entre privado e social, entre individual e típico”<sup>8</sup> (1953, p. 216, tradução nossa). Também para Otto Maria Carpeaux, “o grande escritor é uma antena capaz de apreender os sinais de fratura entre épocas, entre classes, entre grupos, entre indivíduos [...]” (apud BOSI, 2002, p. 39). Infere-se disto que os romancistas nordestinos de 30 captaram a essência das relações predominantes de sua época, expondo as contradições que não eram somente do Nordeste – onde a pobreza “criava as condições materiais e espirituais para seu próprio domínio e perpetuação” (LUCAS, 1976, p. 77) – mas sobretudo brasileira, transformando assim as condições sociais negativas “em força literária, em elemento positivo de profundidade artística.” (SCHWARZ, 2002, p. 159).

Decorre daí ter sido o romance regionalista nordestino de 30 o elemento catalisador daquela “consciência do subdesenvolvimento” preconizada por Antonio Candido. Foi também um fecundo campo de embate e discussão crítica da nossa velha contradição e o instrumento pelo qual a nossa literatura se fez – e ainda se faz – presente e universal, posto que embora regionalista, não é um fenômeno regional, mas a manifestação local de uma concepção de mundo que se mantém desde então. E se for levada a termo a afirmação de Antonio Candido de que o

---

<sup>7</sup> Ideológico deve ser aqui compreendido como qualquer ideário comum a grupos ou indivíduos e que determina as suas intenções artísticas.

<sup>8</sup> E se lo scrittore abbandona questo criterio di misura, va perduto con esso il mutuo rapporto vivente tra privato e sociale, tra individuale e tipico.

regionalismo “existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento [...]” (2002, p. 86), então o Nordeste não deixou de ser substância para os romances de denúncia nos anos que se seguiram à década 30 do século XX até os dias atuais, constituindo assim matéria viva para a continuidade da tradição regionalista na literatura brasileira.

A propósito da continuidade do regionalismo – embora o foco deste estudo recaia sobre uma fase muito específica de sua ocorrência – convém destacar que ele perdurou na tradição literária brasileira (em seus diversos matizes) para além dos anos 30 do século XX, ora assumindo o matiz do que Candido (2003) chamou de super-regionalismo, com João Guimarães Rosa nos anos 50; ora retomando uma perspectiva semelhante àquela dos anos 30, com os contos e romances do goiano Bernardo Élis, do mineiro Mario Palmério, do fluminense José Candido de Carvalho chegando até a contemporaneidade com o sergipano Francisco Dantas – tendo suas obras, muitas vezes, aproximadas do super-regionalismo de Guimarães Rosa – e o cearense Ronaldo Correia de Brito.

### 3 BARRO BLANCO: O NORDESTE SALINEIRO

---

*“[...] lembrou-se de que ouvira falar das salinas de Macau. Lá, os homens não morriam de fome. A subsistência era garantida. Diziam que êles se enterravam dentro do mar, com pás e picaretas e tiravam o sal.”*

José Mauro de Vasconcelos

#### 3.1 José Mauro de Vasconcelos antes e depois da história do sal

José Mauro de Vasconcelos nasceu no bairro de Bangu, no Estado do Rio de Janeiro, em 26 de fevereiro de 1920. Filho de pais nordestinos e muito pobres, José Mauro foi morar com parentes na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, quando ainda era menino.

Aprendeu a nadar com nove anos de idade e, entusiasmado, treinava para provas de grandes distâncias nas águas do rio Potengi. Chegou a ganhar várias provas de natação. Ainda na capital potiguar, ingressou na Faculdade de Medicina, frequentando o curso até o segundo ano. Desiste da faculdade e regressa ao Rio de Janeiro – a bordo de um velho cargueiro – em busca de melhores oportunidades. Trabalhou como treinador de pugilista, carregador de bananas em uma fazenda próxima a Itaguaí (interior do Rio de Janeiro) e modelo para escultores – foi ele o modelo do escultor Bruno Giorgi para o Monumento à Juventude, situado nos jardins da antiga sede do Ministério da Educação, no Rio. Mudou-se para São Paulo posteriormente, onde trabalhou como garçom de boate e em outras diversas atividades.

Foi durante a sua estada em São Paulo que ganhou uma bolsa de estudos na Espanha, o que não durou mais de uma semana: abandonou a vida de estudante

e resolveu viajar por vários países da Europa. De volta ao Brasil, iniciou um incessante vaivém, percorrendo todas as regiões do país, um pouco em cada lugar. Como ele próprio afirmou, “nunca pôde fixar-se permanentemente em coisa alguma” (VASCONCELOS, 1969b, contracapa). Tinha um apreço especial pelo sertão e pelos índios, motivo pelo qual se juntou aos irmãos Villas-Boas mais tarde.

Foram as incursões pelo sertão do país que levaram José Mauro a aventurar-se pela literatura. Estreou em 1942 com o livro *Banana Brava*, obra em que retrata o mundo do garimpo, classificado por Câmara Cascudo como “[...] Terra dos Homens sem Piedade, [...] Terras Ensangüentadas, [...] Garimpos onde viceja e jamais frutifica a Banana Brava [...]” (1969, p.10). Um romance “rude, claro, luminoso de verdade natural, de grandeza humana e fabulosa.” (CASCUDO, 1969, p.10).

*Banana Brava* causou uma reação positiva na crítica àquela época, embora não tenha gozado de muito sucesso. Para Antonio Candido, José Mauro de Vasconcelos tinha “força de vida, [...] a rara qualidade que os ingleses chamam, expressivamente, *living gusto*.” (1946, p. 4, grifo do autor), e em alguns momentos do livro consegue atingir “uma grandeza pungente, uma representação mais do que expressiva do conflito entre o homem e a brutalidade do meio. Noutros lugares, é o conflito entre os homens que dá lugar a notações bem feitas, diálogos reveladores e bem conduzidos.” (1946, p. 4).

Em 1945 destacou-se junto ao público e a alguns críticos com a publicação de *Barro Blanco*, romance escrito na trilha do regionalismo nordestino em que explora essencialmente a vida dos trabalhadores das salinas da cidade de Macau, mas que é também a história “da seca, do sal e de outras grandes misérias do Rio Grande do Norte” (VASCONCELOS, 1969b, p. 5).

Em 1949, publicou sua terceira obra: ... *Longe da terra*, que descreve “o

drama do homem civilizado que, aos poucos, se deixa envolver pelo primitivismo numa região onde a natureza domina e esmaga os seres humanos”, nas palavras de Leonardo Arroyo (VASCONCELOS, 1975, contracapa). A obra seguinte foi *Vazante*, em 1951; em 1953 percorreu 450 léguas no sertão bruto (visitava pessoalmente os cenários escolhidos) para escrever *Arara Vermelha* e *Arraia de Fogo* (1955), onde mostra “[...] a decadência e a miséria das tribos do Brasil Central [...]” (MILLIET, 1981, p. 113, v. 10).

Em 1962 é publicado *Rosinha, minha canoa*, o primeiro grande sucesso literário de José Mauro de Vasconcelos, recebendo elogios de diversos críticos, como o de Abdias Lima: “A narrativa, com sua trama que corre como um rio, sem truques e artifícios literários, as personagens, com sua dialogação típica, fazem de ‘Rosinha, minha canoa’, uma grande história nacional.” (apud VASCONCELOS, 1975, p.194). A obra foi inclusive utilizada em cursos de língua portuguesa na Universidade de Sorbonne, em Paris.

Publica *Doidão*, em 1963, livro em que narra suas aventuras de adolescência em Natal. Em 1964 aparecem duas publicações: *O garanhão das praias* e *Coração de vidro*, este último um livro de fábulas. Escreveu *As confissões de frei Abóbora* em 1966, obra agraciada com o Prêmio Jabuti de Melhor Romance, e dois anos mais tarde (1968) traria a lume aquele que foi o seu maior sucesso como escritor, *O meu pé de laranja lima*, obra que o projetou para todos os cantos do país – e do mundo – ultrapassando hoje a marca da centésima edição. José Mauro escreveu o livro em menos de duas semanas, mas dizia que a obra estava dentro dele “há anos, há vinte anos” (VASCONCELOS, 1975, p.194).

*O meu pé de laranja lima* foi um grande sucesso à época de seu lançamento, tendo merecido notas tanto da crítica nacional, como a de Antonio

Olinto: “Recomendo a todos a leitura de *O meu pé de laranja lima* e dos outros romances de José Mauro de Vasconcelos, cuja obra está exigindo estudos mais longos, pois é um dos bons narradores que o Brasil já teve em qualquer tempo” (apud VASCONCELOS, 1975, p.194), quanto da crítica estrangeira, como a do ensaísta e romancista francês Jean Bourdier: “Comovente sem a menor pieguice, este romance de sangue novo é um dos mais bem sucedidos que foi escrito desde há muito sobre a infância e seu universo”<sup>9</sup> (VASCONCELOS, 1972, contracapa, tradução nossa). José Aderaldo Castello classifica o autor de *O meu pé de laranja lima* como um exemplo significativo do rol de escritores que privilegiaram a temática da infância e da adolescência, ombreando-o com escritores como Orígenes Lessa e reconhecendo como seu maior legado a “ênfase à ternura” (2004, v. 2, p. 466).

Seguindo o sucesso do livro anterior, publicou *Rua Descalça e Palácio Japonês*, ambos em 1969, *Farinha Órfã* em 1970, *Chuva Crioula* em 1972, *O veleiro de cristal* em 1973, *Vamos aquecer o sol* em 1974, *A ceia* em 1975, *O menino invisível* em 1978 e *Kuryalaz: capitão e carajá* em 1979. A facilidade de comunicação parece ser a receita do sucesso de José Mauro junto aos leitores: “O que atrai meu público deve ser a minha simplicidade, [...] minha linguagem regional está numa atitude compreensiva. Os meus personagens falam linguagem regional. O povo é simples como eu.” (VASCONCELOS, 1975, p. 195). Cabe ressaltar que o autor fez de quatro de seus romances sua autobiografia: *O meu pé de laranja lima*, sua infância em Bangu, *Vamos aquecer o sol*, sua mudança para Natal, *O doidão*, a adolescência, e *As confissões de Frei Abóbora*, sua vida adulta.

Além de escritor, José Mauro também foi artista plástico e atuou no teatro, no cinema e na televisão. Estrelou diversos filmes como *Carteira Modelo 19*, que lhe

---

<sup>9</sup> Emouvant sans la moindre mièvrerie, ce roman au sang frais est l'un des plus réussis qui ait été écrit depuis longtemps sur l'enfance et son univers.

valeu o prêmio Saci como melhor ator coadjuvante, *Fronteiras do Inferno*, *Floradas na Serra* e *Canto do Mar*, do qual escreveu o roteiro. Recebeu o prêmio Governador do Estado (SP) como melhor ator em *Na Garganta do Diabo*, o prêmio de melhor ator pela Prefeitura de São Paulo em *A Ilha* e ainda o Saci de melhor ator do ano com *Mulheres & Milhões*. Dos seus livros foram filmados *Vazante*, *Arara vermelha*, *Rua descalça*, *As confissões de Frei Abóbora* e *O meu pé de laranja lima*.

A produção de José Mauro de Vasconcelos orbitou entre temas adultos e cheios de realismo e o lirismo e a ternura da literatura infanto-juvenil (muito embora se encontrem características dessa última modalidade naquela). Suas produções iniciais parecem ser tributárias das obras de Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo, autores que conheceu ainda na infância, e que constituíam suas preferências literárias. Prova disso é o regionalismo que permeia grande parte de sua produção, ora pintando o descaso com os índios, assujeitados e destituídos de sua cultura a fim de servir ao homem branco, como em *...Longe da terra*:

Os brancos vieram. Chegaram cheios de sonhos, querendo construir uma cidade futura, um porto confortável às margens do Araguaia.

[...]

...Os silvícolas teriam que trabalhar.

...Teriam que produzir como qualquer homem normal.

...Teriam que...

...Teriam...

[...]

Ora que estupidez pensar em fazer o índio trabalhar!...

Eles não tinham a sua vida própria? Não pescavam? Não fabricavam as suas esteiras? Não trabalhavam o barro, transformando-o em ornatos coloridos? Suas peças de cerâmica? Não transformavam o babaçu em óleo para besuntar e embelezar o corpo bronzeado? Não construíam as suas taperas? Não eram donos de suas crendices naturais? Não observavam os seus preceitos, os seus hábitos, as suas danças? As embarcações que singravam o rio, não eram produto do esforço de seus braços? (1969c, p. 26-27).

ora pintando a brutalidade dos garimpos e a aridez do sertão num realismo que alimenta sua ficção e deixa antever o descaso com o sertanejo e a sua espoliação pelo capital, seja em *Barro Blanco*, onde os homens “estavam sendo charqueados

[...] impiedosamente, até a alma. Comprados, vendidos e deteriorados nos charqueadores das salinas” (1969b, p. 164); seja em *Banana Brava*:

[...] os garimpos vieram. Ao longe se via a fumaça azulando, subindo ao céu, fumaça das queimadas dos campos de Banana Brava. Já começava a se avistar os estragos do fogo, devorando os campos para a descoberta de novos garimpos. E a ambição dos homens acendia o fogo, fazendo queimada antes do tempo das queimadas, queimando o capim muito antes das águas chegarem. Prejudicando a quem possui animais ou pretende fazer roças. Mas as mãos assassinas da cobiça humana não respeitam a vida simples do pobre homem do sertão. (1969a, p. 92).

Mas a literatura do autor não é composta somente pela rudeza da vida. Mesmo nas produções não direcionadas ao público infanto-juvenil, mas não menos impregnadas de matéria bruta, como em *Rosinha, minha canoa*, é possível perceber a simplicidade característica de José Mauro, que nas palavras de Menotti Del Picchia (VASCONCELOS, 1975, contracapa) “[...] é um dos mais deliciosos poemas líricos da terra...”

Seus olhos, então, foram percorrendo mais calmamente as árvores grandes e copadas. E como eram lindas! As folhas brilhavam à luz, apresentando um verde claro e sadio. Bem que Dona Chuva dissera que acharia a vida exuberante e bela. Tudo era festa de verde e um verde renovado e diferente. (VASCONCELOS, 1973, p. 35).

As obras infanto-juvenis de José Mauro também estão repletas dessa veia lírica, sempre explorando as emoções mais intensas sem abandonar, entretanto, sua costureira crítica à ação destruidora dos humanos, como no início da obra *Coração de vidro*: “Tudo era lindo, muito lindo, na fazenda. Mas os homens estragavam tudo...” (VASCONCELOS, 1978, p. 9). Mas o tom rude da abertura é suplantado pela fábula, onde animais e plantas são humanizados – mantendo contudo seus modos de existência – instaurando uma aura fantástica na narrativa:

Minha angústia abrandou quando fui novamente metido numa casinha redonda de vidro. Uma sensação de paz tolheu os meus primeiros movimentos. Só aos poucos, girei à volta daquilo que os donos da casa chamavam de aquário. A sensação de água limpa e fresca, livre do cheiro e

do contato dos outros peixes, trouxe-me um sentido de paz e beatitude que não existiam para mim, desde a minha retirada do açude. (VASCONCELOS, 1978, p.31).

Ao longo de sua carreira como escritor (de 1942 a 1979), José Mauro de Vasconcelos publicou 21 livros. Devido ao seu grande sucesso junto ao público e à crítica – não só nacional, mas também estrangeira – foi traduzido para mais 30 idiomas, entre eles o alemão, espanhol, francês, húngaro, inglês, italiano, japonês e o polonês. Em 2003, *O meu pé de laranja lima* foi publicado na Coréia do Sul, em forma de quadrinhos, numa bem cuidada edição com 224 páginas ilustradas. O auge do sucesso foi a década de 70 do século XX, em que intelectuais e escritores eram insistentemente instados a opinar sobre José Mauro de Vasconcelos e a qualidade de suas obras: Gilberto Freyre o considerava marginalmente literário, mas não sociologicamente desprezível, em uma consideração feita a partir de uma solicitação de aproximação com Jorge Amado (CAMPOS, 1970); Érico Veríssimo lera um único livro de José Mauro (*Barro Branco*) e achava-o uma “promessa” (NÓS SOMOS..., 1970).

Embora tenha encontrado boa repercussão e receptividade popular, as obras de José Mauro de Vasconcelos não gozam mais do prestígio de outrora junto ao público brasileiro. Nos dias atuais, até mesmo o consagrado *O meu pé de laranja lima* foi relegado ao esquecimento, embora muito respeitado e traduzido, especialmente no Leste Europeu, onde é adotado em escolas, talvez por não ver o Brasil com o exotismo costumeiro (BRASIL, 2008). Esse reconhecimento certamente contribui para a descoberta de outros autores e obras e aumenta o prestígio da literatura brasileira no exterior.

A carreira de José Mauro de Vasconcelos foi encerrada aos 64 anos de idade com sua morte, em São Paulo, no dia 25 de julho de 1984.

### 3.2 Revolvendo o *Barro Blanco*: entre o sal literário e o sal histórico

Na esteira da produção regionalista de 30, que já havia legado à literatura diversas representações do Nordeste – em especial a do sertão – surge *Barro Blanco* (1945). Segundo livro de José Mauro de Vasconcelos, o romance não se abstém de doar seu quinhão de sertão, mas se detém de forma mais específica no litoral norte-rio-grandense e na história da indústria salineira que lá se estabeleceu desde o início da colonização portuguesa na América.

*Barro Blanco* narra a saga de Chicão Boi, personagem que enfrenta desde o abandono na infância, as agruras do sertão e das secas nordestinas, o pesado trabalho nas salinas de Macau até o ofício de marinheiro, atividade que lhe rende alguns louros, mas que também lhe entrega à sorte do mar e à morte. Tem como cenário a cidade de Macau, no Rio Grande do Norte – cidade esta que se situava numa ilha, que começou a afundar em 1825, e foi transferida para o litoral do continente. O autor, em nota explicativa, diz:

A antiga cidade de Macau ficava numa ilha chamada Manuel Gonçalves.

Em 1825, essa ilha começou a afundar. Transportaram a cidade para o litoral, onde se encontra até hoje.

Por mais estranho que pareça, hoje a ilha está ressurgindo...

Este romance é a história dessa ilha, da seca, do sal e de outras grandes misérias do Rio Grande do Norte. (BB, p. 5).<sup>10</sup>

A antiga ilha de Manoel Gonçalves (que se encontrava ao Norte de Macau, em frente à praia de Camapum) era habitada por portugueses interessados na exploração e no comércio do sal marinho, abundante naquela região. Por volta da segunda década do século XIX, as águas do oceano começaram a precipitar sobre a ilha, o que dificultou a permanência de seus habitantes ali. Face ao contínuo avanço

---

<sup>10</sup> A partir deste capítulo, todas as citações de *Barro Blanco* se referem à décima edição (1969) e serão indicadas pela abreviatura *BB*, seguida do número da página.

das águas, foram obrigados a transferir-se para outro lugar, escolhendo a ilha localizada na foz do rio Açú-Piranhas, denominada de Macau, dando início à sua ocupação. Não se sabe precisar a data exata em que a ilha começou a desaparecer, havendo relatos de que a emigração iniciou-se em 1815 e o seu desaparecimento completo se deu por volta de 1857 (CARMO JÚNIOR, 2006, p. 24).

Macau está situada na grande região salineira nordestina que se estende do Rio Grande do Norte até o Maranhão. A instalação de salinas é favorecida pela sua morfologia, clima e geografia. A reiterada ocorrência das marés altas nas várzeas ao longo do litoral permite o acúmulo de água marinha com alto teor de sal, que exposto a elevadas temperaturas e à ação dos ventos origina a produção natural do sal e a conseqüente formação de salinas. Contribuem ainda para este quadro as periódicas secas que duram entre 6 e 7 meses ao ano, o relevo que torna a região impermeável e os reduzidos índices pluviométricos. (SOUSA, 2008).

É nesse cenário específico que se desenvolve o enredo de *Barro Blanco*. Além da história daquela cidade e de seu personagem principal, o romance trata de um período específico da história da indústria salineira no Brasil. Num período em que a modernização dos modos de produção ainda era uma promessa distante, são os trabalhadores das salinas – em sua maioria integrantes do êxodo provocado pelas secas nordestinas – que integram o enredo dessa pungente obra literária. Mas não só eles. Há também sertanejos, marítimos, comerciantes, prostitutas, religiosos, beatos, loucos, personagens anônimos que ganham espaço e representação no universo ficcional de *Barro Blanco*, recuperando, assim, o lugar que lhes cabe na história da construção de Macau, do Rio Grande do Norte e do Brasil. Assim, no universo ficcional de *Barro Blanco* reside aquele caráter documental que é uma constante no romance brasileiro, o que ratifica a afirmação de Adonias Filho de que

o nosso romance “tem comêço, meio e fim no mundo (o mundo brasileiro) que o engendra.” (1969, p. 16).

José Mauro de Vasconcelos, no momento em que contextualiza e recompõe aquele ambiente histórico, apresenta-nos não só os modos de organização de personagens fictícias e/ou reais num dado momento e espaço social, mas também desvela a dinâmica do trabalho operário no processo de extração e produção do sal marinho na primeira metade do século XX, trabalho este que “sujeitava a pesados sacrifícios os homens que o executavam.” (SOUSA, 2007, p. 70). A rigor, o romance não só expõe a indignação do autor face à miséria gerada pela exploração industrial-capitalista, na qual se inserem as suas personagens, como também aponta o ritmo lento do desenvolvimento naquela região do país – recorte de uma constante no Nordeste brasileiro – e sua “vocaçãõ imposta” para a exploração capitalista, prática que remonta ao início da extração do sal pelos holandeses no século XVII, e é potencializada no início do século XIX com o início da exploração ordenada do sal.

Em sua construção – que obedece a um padrão de roteiro cinematográfico – parece haver uma “preocupação do aproveitamento em película” (MILLIET, 1981, p. 57, v. 8). O enredo é dividido em duas partes, cada qual contando com nove capítulos. A primeira parte, intitulada *Terra Sêca*, tem início no presente da narrativa. O título traz consigo significativa carga semântica passível de reflexão: embora o início do primeiro capítulo narre a chegada da personagem principal Chicão Boi – já marítimo – em terra firme após longo tempo navegando, é nos capítulos seguintes, ainda na primeira parte, que se opera o corte temporal (*flashback*) que remeterá Chicão ao seu passado no sertão e ao fenômeno da seca, justificando o título dado à primeira parte:

O sertão que criara a sua vida. Cujã terra gerara o seu coração, que se revoltara contra ela um dia, exclamando:

– A TERRA DESGRAÇADA MORREU!...  
 Aquêlê sertão que lhe dera o sangue e que nunca desaparecia dos  
 seus olhos. Nunca! Nunca!  
 Agora mesmo, ele estava vendo o sertão. Vendo-o como o vira pela  
 primeira vez... (BB, p. 80, grifo nosso).

É ela – a seca – a grande força opositora a Chicão; é a partir da seca que se estabelece o conflito em *Barro Blanco*. Chicão migra para Macau fugindo da seca que imolava o sertão, pois “queria esquecer o sertão. Para sempre. A terra morrerá. Indo para Natal, forçosamente encontraria os filhos de Pedro Azevedo. Eles seriam então uma *constante reminiscência daquilo que não queria mais saber. O sertão que morrerá.*” (BB, p. 126, grifo nosso). E muito embora o narrador afirme no início do livro ser a falta de água “quase a maior miséria de Macau.” (BB, p. 17), superada apenas pelas salinas, a personagem Chicão se mostra cordato, ainda que apresente certa resignação: “Nem que fosse salgada, mas a água lá nunca faltava.” (BB, p. 126). Eis o motivo que move Chicão da ruína do campo às promessas do litoral.

A propósito disto, foi a seca o motor da economia salineira em Macau. Uma das particularidades na produção do sal é a sua sazonalidade. As altas temperaturas do verão são a condição *sine qua non* para a produção e colheita do sal, e essa peculiaridade, que “distingue Macau [...] da economia agrária então dominante no Nordeste brasileiro da segunda metade do século XX” (SOUSA, 2007, p. 75), se dá justamente no período de entressafra no setor agrícola, o que influenciava diretamente na força de trabalho utilizada nas salinas. Dessa forma, “considerável parcela dos trabalhadores que formavam batalhões de salineiros eram migrantes [...] os quais, empurrados por períodos de estiagens [...] buscavam meios de sobrevivência nas salinas de Macau.” (SOUSA, 2007, p. 75).

Ainda no início do primeiro capítulo, a forma como a cidade de Macau é apresentada ao leitor – como se uma câmera aproximasse o foco sobre o objeto

filmado – confirma aquela intenção cinematográfica apontada por Sérgio Milliet:

Foram passando as coroas e as marcações feitas com varas fincadas na areia.

O farol de Alagamar, feio, preto e esquecido, surgia na terra dura, por detrás de um terreno cheio de mangue, caranguejo e lama fedorenta.

Algumas canoas de pescadores, ou botes de pescaria passavam perto do iate e pediam notícias de Natal, de Recife e de Maceió.

O iate ia entrando. A cidade de Macau aproximava-se.

Ao longe viam-se as casas. Depois, mais perto, apareceu a rua de frente, o porto com embarcações conhecidas. Lá estavam a Potengi, a Maria Nina e o Dedo de Deus, uma barça com fama de maluca, que não respeitava temporal e era muito desabusada. Pertencia a Mestre Damasceno e por diversas vezes tinha sido posta à venda, mas ninguém queria comprá-la.

A cidade agora se escondia por trás de milhares de mastros com velas arriadas.

Antes de fundear, o iate Ricardo Barreto passou pela frente de uma coisa muito triste: o carregamento da água. A água que vem em botes da praia de Barreira, e é distribuída miseravelmente pela população. A gente pobre acorrendo sempre àquele ponto, carregando latas de querosene, a paciência no olhar. A falta d'água chega a ser quase a maior miséria de Macau. A maior miséria, porém, está um pouco mais adiante: as salinas.(BB, p.17)

A cidade e sua história, tradições, festas, lendas, seus referenciais históricos e sua gente continuam sendo focalizadas como pano de fundo no decorrer da história. Além da cidade de Macau, no primeiro capítulo são apresentados, *en passant*, alguns dos personagens que compõem a narrativa.

Nos capítulos seguintes e conforme o desenrolar da trama, a personagem principal e as demais personagens são apresentadas com maior detalhamento. No último capítulo da primeira parte, há uma interrupção momentânea do corte temporal, recurso que é retomado na segunda parte.

A segunda parte do livro, intitulada *Barro Blanco* – uma referência metafórica às pilhas de sal –, dá continuidade ao corte temporal (*flashback*) iniciado ainda na primeira parte e prossegue pelos cinco capítulos seguidos. Nesses capítulos, além da chegada da personagem Chicão a Macau, a dinâmica do trabalho nas salinas é descrita em detalhes, vindo à tona a espoliação e o assujeitamento promovido pelo

capital naquele espaço específico, mas que remete, simbolicamente, à grande massa de trabalhadores nordestinos.

Terminada a analepse, encerra-se a retrospectiva da vida da personagem principal – sua infância, a vida no sertão, o êxodo para o litoral, o trabalho nas salinas – e o texto volta ao presente da narrativa, completando-se nos capítulos seguintes a saga de Chicão e o desfecho da obra.

No universo diegético<sup>11</sup> de *Barro Blanco*, a personagem Chicão Boi ocupa o lugar de protagonista. Inicialmente, é relatada a sua chegada à cidade de Macau no presente da narrativa – já como marítimo – após algum tempo navegando. Em razão da estrutura não linear da narrativa, nem todas suas características nos são apresentadas, aparecendo somente algumas delas no início da obra:

Os homens do mar são assim mesmo. *Costas largas. Braços grossos. Côm queimada. Riso franco. Coragem para briga. Amor para as mulheres. Bebida na bôca e na alma também. Mas eles ainda têm muito mais coisa. Balançam quando andam, porque trazem consigo um pouco do mar que ficou lá no mar. As calças são justas. O peito que é forte se esconde debaixo de uma camisa de malha riscada ou de xadrezinho barato. Nas mãos trazem calos e o sol vem na pele. No cinto, a peixeira esperando por briga.*

*Chicão trazia tudo isso porque era homem do mar e os homens do mar são assim mesmo. (BB, pp. 25-26, grifo nosso).*

Mas Chicão não era somente um homem do mar. Se por um lado tinha estas características, por outro também mantinha aquelas do homem do campo, do sertão. Fora forjado “adquirindo a fôrça do sertão quando êle era pródigo e endurecendo o coração, quando êle era sêco.” (BB, p. 83).

Chicão tinha entre dois e três anos quando foi encontrado por Compadre Neco. Apareceu junto à porteira do Rancho de Pedro Azevedo numa tarde de seca, moribundo, sem forças sequer para ficar de pé e implorando por água. Fora

---

<sup>11</sup> Universo diegético é aqui entendido a partir da definição de Gérard Genette para Diegese: “é o universo espaço-temporal designado pela narrativa”. (MOISÉS, M., 2004, p. 124).

abandonado pelo pai, um cigano que, provavelmente, também fugia da seca e resolvera abandonar o filho à própria sorte: “E foi assim que Chicão ficou morando no sertão. Apareceu nele, trazendo duas desgraças no sangue: filho de cigano e da seca.” (BB, p. 83).

Cresceu ali, sob os cuidados de Compadre Neco e Nhá Rosa, trabalhadores das terras de São Tomé, cujo proprietário, Pedro Azevedo, chamava de Padrinho. Chico – como era chamado – era “arteiro, reinador e treloso. Depois que fêz doze anos, começaram a notar que [...] não era apenas arteiro [...]. Era ruim.” (BB, p. 83).

Também tinha verdadeira aversão por estudar. “Para que estudar? Perder um tempo enorme, três horas por dia, cansando a bunda num banco de pau da escola [...]. Para quê? Quando lá fora, havia um sol danado.” (BB, p. 84). E justifica o desinteresse logo em seguida: “Escola? Os burros também viviam. As vacas, as cabras, as ovelhas, tudo na fazenda podia viver. Viver sem a preocupação de estudar ou de aprender a ler.” (BB, p. 85).

Chicão queria ser livre. O sertão livre lhe pertencia. Queria ser homem do mato, da lida no campo. Queria aprender o que o sertão lhe ensinava. Queria caçar as “ribeirões”, o tijaçu e o mocó branco; aprender a curar as bicheiras da rês ameaçada, tal qual fazia Compadre Neco. E assim cresceu, ficou grande. “Aí o povo não o chamava mais de Chico. Era Chicão.” (BB, p. 88). Nesse tempo, já trazia características semelhantes às do Chicão marítimo:

Aquê que vem ali, parece dizer a voz de tôdas as coisas do sertão. Aquê que vem ali, é Chicão, minha gente.

Alto, desenvolvido, de ombros largos. A pele queimada. O cabelo negro alisado com óleo de mutamba, brilhando sempre. Vem montado num cavalo branco. Está sem camisa e canta. Canta porque ainda é livre, como quando menino.

[...]

Êta, Chicão! Êta, sertão vivo e livre. Sertão ignorante e sadio. Sertão bruto “*mas porém*” feliz. (BB, p. 88, grifos do autor).

Mais uma vez, cabe destacar a relação entre a obra de José Mauro e a tradição literária brasileira. As caracterizações físicas da personagem Chicão, os “ombros largos” e a “pele queimada”, remetem – sem dificuldades – aos “ombros possantes” e ao aspecto de “titã acobreado” do forte sertanejo descrito por Euclides da Cunha em *Os Sertões*.

Todavia, Chicão não foi sempre um forte. Mesmo quando estava longe da seca a odiava. “Tinha a impressão de que se rachava com a sêca. Seus olhos queimavam e o seu peito era terrivelmente achatado contra os ossos. Sentia uma opressão terrível. Um dia, iria embora. Não resistiria ao trágico espetáculo das sêcas.” (BB, p. 103). Com a chegada do mês de outubro, viria a seca e, junto, a tristeza de Chicão. Pensava na madrinha Rosa, grávida e prestes a dar à luz ao nono filho em alguns dias. “Justamente na época da sêca. Trazer um filho ao mundo quando ninguém sabia o que viria.” (BB, p. 105).

Chicão pensava em Nhá Rosa, nas condições em que aquela criança viria ao mundo, “um rebento verde, que mais tarde comeria barro, caçaria rolinha e ficaria trabalhando na prensa de algodão” (BB, p. 105); em Compadre Neco sendo avisado da mulher parindo e deslocando-se vagarosamente para saber se era menino ou menina; em Dona Catarina, parteira de todas as mulheres pobres daquela região, em Pedro Azevedo pedindo para ver a criança. “Chicão pensava tristemente nisso tudo. Não era possível que em outra parte, não houvesse uma vida que compensasse mais.” (BB, p. 106).

As passagens anteriormente destacadas constituem amostras significativas de que a personagem Chicão – a despeito da sua admirável compleição e vigor – fragilizava-se emocional e fisicamente diante das vicissitudes do sertão. À proporção que a narrativa se desenvolve, a impotência de Chicão é cada vez mais manifesta:

Tôda a paisagem se confundindo. Todos os reinos da natureza se transfusionando nas entranhas da sêca. A sêca... A sêca...

Odiou a terra que morreu. Fechou os punhos fortes e ficou batendo na terra. Batendo alucinadamente. Batendo até que o sangue corresse das suas mãos. *Até que o corpo fôsse tombando enfraquecido pelo esforço...*

Depois, foi-se sentando devagar. Olhou novamente a paisagem. *Jogou o rosto entre as mãos ensangüentadas e chorou. Chorou aos uivos, enlouquecido, com a baba escorrendo até tocar na terra insensível e morta...* (BB, p 125, grifos nossos).

A fragilidade de Chicão avulta quando resolve partir. Conhecia as estradas. Fugiria da seca cruzando o sertão em direção ao litoral, buscando a sobrevivência na cidade de Macau. Mesmo sabendo que a viagem poderia ser fatal e que levaria ao menos um mês caminhando. E a miséria da seca o acompanharia durante todo o trajeto:

Os olhos de Chicão distinguiam [...] o conteúdo completo daquela miséria que caminhava. Rostos chupados, sujos, encovados. Os ossos se sustentando dentro da pele, como por milagre. As roupas esfarrapadas, fedendo a sujo de terra e suor. Mochilas, rêdes, tipóias, ainda sustentadas nas costas daqueles sêres confusos de homens ou cadáveres. (BB, p. 128).

Todo mundo caminhava. As levas se sucediam às levas. Caminhavam em tôdas as direções. Flagelados procurando tôdas as estradas que os livrassem da sêca.

[...]

Os crimes começavam a se alastrar. Eram homens que se matavam por causa da sede e da água.

Fazendas e sítios eram assaltados. Os homens saqueavam por causa da sede e da água.

As consciências dos homens tinham secado. Êles matavam no derradeiro esforço de conservação. (BB, p. 129).

Quando finalmente chega a Macau, Chicão está “emagrecido, faminto e acabrunhado” (BB, p. 137). Procura o padre da cidade, Monsenhor Honório, que lhe proporciona banho, comida e hospedagem por uma noite. No dia seguinte, manda-o procurar o espanhol Dom Miguel, um comerciante local que lhe arranjará uma colocação nas salinas. O estrangeiro examina Chicão como se contemplasse a miséria:

[...] notou que o rapaz se encontrava em estado de grande debilidade. Calculou o quanto deveria ter sofrido aquele rosto emagrecido e castigado

pelo sol. Ele também sabia o que era a seca. Via-a a cada ano de flagelo, via grupos semelhantes na imundície que chegavam implorando trabalho nas salinas. (BB, p. 142).

Após uma curta estada ajudando Dom Miguel, Chicão restabelece suas forças e volta a pensar nas salinas. Mesmo tendo sido advertido por Dom Miguel do pesado trabalho que ali se desenvolvia, não desistiu da ideia. “Era muito forte. Agüentaria o trabalho. Não poderia mais voltar para o sertão desgraçado, que morrera seco.” (BB, p. 153). Chicão trabalhou durante algum tempo nas salinas, conheceu todo o processo de extração do sal. Adquiriu todas as marcas que aquele penoso trabalho deixava nos homens, à exceção da cegueira: os pés rachados, os calos nos ombros, a pele curtida pelo sol. Mas um dia Chicão parou, olhou para as velas das barcaças que lhe despertaram um desejo de mudança:

Não voltaria mais para as salinas. Outro, que não ele, poderia ficar com os pés rachados eternamente, sem tomar uma iniciativa de revolta. Os pés dos homens foram feitos para uma finalidade e, dentro dessa finalidade útil e prática, tinham o direito de ser perfeitos.

Sua vista não seria estragada com a claridade do sol sobre as pilhas de sal. Êle enxergaria bem até o último momento de vida que lhe fôsse dado enxergar.

Rachar, cegar, apodrecer, virar charque humano. Fazer da vida um refúgio imundo. Não era para êle, não. Para isso, não precisaria ter atravessado o sertão todo, em busca de uma fonte limpa de vida! Para secar, extinguir-se, deteriorar-se, teria ficado comendo a poeira da terra seca, nas terras de São Tomé. (BB, pp. 181-182).

E assim, Chicão Boi tornou-se marítimo e caiu na vida do mar.

Esta extensa focalização da personagem protagonista não é desinteressada. Embora tenhamos em conta que “a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem” (CANDIDO, 2005, p. 75), o que se pretende neste momento é dar relevo à relação que a obra literária estabelece com fatos reais e históricos.

Conforme já mencionado anteriormente, uma das características que marca a produção salineira é a sua sazonalidade, o que a distingue da economia agrária

então dominante e influencia diretamente na força de trabalho arregimentada até a primeira metade do século XX. Combinada com as entressafras, favorecia a migração de trabalhadores do campo que, fugindo dos períodos de estiagem e buscando meios de sobrevivência, eram absorvidos pela indústria do sal (SOUSA, 2007, p. 75). Largavam suas terras e por meses seguidos trabalhavam na lavra do sal. Os que tinham família mais próxima a Macau faziam-lhes visitas frequentes. Vimos então que, impulsionado pelas secas, o fenômeno da migração para o litoral era uma constante naquela região.

No entanto, Sousa relata que muitos dos trabalhadores, “acostumados ao trabalho no campo, rogavam aos céus o retorno às suas lavouras.” (2007, p. 76). Isto porque muitos não achavam digno abandonar o cultivo de suas terras para submeter-se ao penoso trabalho nas salinas, única alternativa diante da falta de opções.

Partindo destas observações e, concomitante à afirmação de Antonio Candido de que “o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas.” (2007, p. 67, grifo do autor), pode-se afirmar que a construção da saga migratória da personagem Chicão é uma invenção de circunstâncias baseadas no real, mas que não se limitam à fidelidade ao real. É assim, por exemplo, que o autor aproveita o real quando trata da repugnância de Chicão pelo campo, modificando-o, ao afirmar que os demais trabalhadores das salinas – a maioria ex-camponeses – compartilham daquele mesmo sentimento para com a lida na terra. Ao fazer referência a um bairro de Macau, Porto do Roçado, cujo nome tem origem em uma grande plantação que havia na região, o narrador afirma que “*apesar da estranha aversão que os homens de Macau têm pelo cultivo da terra*, aquilo ainda é chamado

de Pôrto do Roçado.” (BB, p. 34, grifo nosso); ou ainda quando faz referências aos “*homens de Macau, que vieram do sertão [...]*.” (BB, p. 55, grifo nosso).

Desse modo, o autor maneja o texto e seus elementos para tornar a aversão de Chicão ao campo verossímil, ratificando-a a partir do compartilhamento daquele mesmo sentimento pelos “homens de Macau”; uma convencionalização que sugere “a totalidade dum modo-de-ser, duma existência” (CANDIDO, 2007, p. 75), cuja finalidade é adequar a personagem e sua história aos limites que lhe são impostos pela própria trama, atribuindo-lhe coerência interna.

Note-se, entretanto, que a percepção de Chicão acerca do trabalho nas salinas não é ratificada pelos “homens de Macau”. É como se a história do protagonista, sozinha, desse conta do destino de todos os salineiros. A esse respeito, Fábio Lucas (1976, p. 51) afirma que somente a personagem “identificada com o destino de sua classe pode ter visão totalizante da sociedade”. E prossegue:

[...] na medida em que encarna a função e as aspirações da classe, denuncia os obstáculos da emergência dela no cenário social e ocupa o lugar devido na mecânica do progresso humano, é que a personagem se reconhece nas devidas proporções e contempla a humanidade, os amigos, os conhecidos, os vizinhos, enfim, “os outros” numa perspectiva global e histórica. (1976, p. 51).

E muito embora a aversão pelo campo não fosse um sentimento generalizado, é possível perceber a intenção do autor de mostrar a miséria para além da seca resultante das condições climáticas, contra a qual não se pode lutar. São as condições de desamparo e abandono do homem pobre do campo que tomam relevo quando o autor descreve o processo migratório, este sim impulsionado pela seca. Nesse sentido, *Barro Blanco* é entendido como um documento histórico e social que, amalgamado à ficção, produz um quadro capaz de captar de forma mais incisiva as reais condições de existência daquele lugar específico.

Mas Chicão – protagonista e elemento catalisador da narrativa – também é cercado por personagens secundários de relativa importância na composição da obra. Uns aparecem na narrativa somente quando o sertão (em *flashback*) é o espaço em questão. É o caso de Compadre Neco e Nhá Rosa – personagens já referidos algumas vezes neste capítulo – e, mais especificamente, Pedro Azevedo, cuja participação na trama restringe-se a umas poucas passagens. Trata-se do proprietário das terras de São Tomé, onde Chicão crescera. Sua incapacidade em lidar com o fenômeno da seca e com a miséria por ela causada leva-o à total compaixão pelo outro, o que é flagrante em alguns trechos: “Pedro Azevedo chorou. Abaixou a cabeça e as lágrimas desceram-lhe até a gola da camisa. *Não chorava só por ele. Chorava mais pelos outros. Pelos sertanejos pobres que iriam perder tudo.*” (BB, p. 107, grifo nosso).

Entretanto, o fazendeiro traduz-se, em *Barro Blanco*, na representação da aristocracia rural nordestina. Além das terras que lhe pertencem e da clara referência aos seus empregados, sua simpatia pela modernização dos processos de produção e adesão àqueles processos confirma essa constatação. “Fôra êle que, naquelas paragens, trouxera as primeiras máquinas. O primeiro arado. Lembrava-se como os outros fazendeiros estranhavam aquilo.” (BB, p. 119). Numa aproximação superficial – mas aceitável – Pedro Azevedo remete-nos ao capitalista Paulo Honório de *S. Bernardo*, personagem de Graciliano Ramos cuja afirmação “[...] importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas.” (RAMOS, 1985, p. 40) também descreve sua adesão aos processos de modernização e o estranhamento por parte de outras pessoas, tal qual ocorre alguns anos mais tarde à personagem de José Mauro de Vasconcelos.

Outras personagens secundárias apresentam-se quando o espaço em foco

é a cidade de Macau. Uma dessas personagens é a Sóia, uma velha curandeira vinda de Natal que vendia ervas medicinais do sertão:

Ervas que curavam tudo. Um samburá enorme na cabeça, de onde pendiam raízes, folhas de mato e cascas de árvore. Era a velha Sóia que todos conheciam. Torta, enrugada, com as pernas secas, que causava espanto agüentarem um peso tão grande na cabeça. Os olhos miúdos tinham uma luz sem vida. Uma luz impressionantemente desbotada de olhos de moribundos. O rosto chupado em forma de castanha de caju. E um cabelo sujo, quase incolor, que terminava num coque magro, atrás da cabeça. (BB, p. 36).

Não fosse sua aparência decrépita e sua voz esganiçada e inconfundível, a presença da velha Sóia seria quase imperceptível na obra e aparentemente acessória. Sua aparição se dá no terceiro e quarto capítulos da primeira parte, onde é apresentada a cidade de Macau e suas festas populares; e no terceiro e nono capítulos da segunda parte, onde são apresentados, respectivamente, o trabalho nas salinas e o encerramento da obra. A velha Sóia aparece na obra sempre por meio de sua cantilena:

— *Compra*  
*Juá*  
*Jucá...*  
*Quina-quina*  
*Angélica*  
*Mutamba...*

Contudo, a marcação dada pela mesmice de sua ladainha impõe um ritmo contínuo de imobilidade, que é o reflexo da mesmice que prevalece nas salinas e em Macau, conforme se observa numa reflexão de Dom Miguel após escutar a velha Sóia: “Era aquilo a definição da salina. As salinas que nunca se modificariam conservando eternamente o panorama de igualdade. Eram como a voz da velha "mandraqueira" sempre com as mesmas modulações.” (BB, p. 155).

Joaninha Maresias é outra personagem secundária cuja participação no enredo corrobora para a coerência da história. Trata-se da companheira de Chicão

Boi, que está sempre à espera do marinheiro. “Chamavam-na de Maresia porque Joanhina corrompia os desejos como a maresia que o mar cospe para a terra.” (BB, p. 26). A personagem é descrita predominantemente pela sua beleza física e fascínio que causa sobre os homens, sendo às vezes focalizado o seu temperamento. E embora sua participação na obra margeie o pitoresco, no capítulo dedicado a contar a sua história há trechos relevantes de onde emergem as relações de poder com fundo sexista e utilitarista em relação à mulher. O trecho é longo, mas convém citá-lo:

É uma história bêsta, como já disse. Joanhina foi nascida aqui em Macau. Cresceu na beira da praia, ingulindo êsse ar puro de beramar. Ficô uma minina sacudida. E quando se disinvolveu mais... Era quase isso que ocês viram indagóra. Aquêlê corpão moreno, fedendo a virgindade, chamando atenção. Foi pur essas coisa, que ela teve uma proposta de um coroné de Caicó, pra trabaia de empregada na fazenda dêle. *Aí aconteceu o que acontece cum tôda menina que tem de mais um todo daquele. O coroné, etc... Mandô ela apanhá lenha no mato, etc... Pur casualidade se encontrô mais ela, etc... e resumindo arrancô o saco das moeda. E era uma vez treis vintém... Só isso.*

— E depois?

— Depois num teve mais nada. *Isso é comum prum coroné que tem uma fazenda. Tanto faiz sê em Caicó cumo em Santana dos Matos. A história é essa.*

— Que desgraçado!

— *Desgraçado o quê! Você num faria a mesma coisa?*

— Eu? Bem...

— *Pois é. Quarqué um fazia o que ele feiz.*

— Mas o que foi que teve depois?

— Nada. *Ela parece que gostô e ficô. Ficô apanhando lenha no mato e se encontrando mais ele pur casualidade...*

Mais pelo jeito dela falá, ela parece que num gostô dos home. Você num viu ela dizê que os home nascerô morto?

— Isso é que ela tá despeitada. Pois sim, que nasceu morto! O coroné ficô cum mêdo de dá uma enrasca quarqué. Ficô cum receio da famia. Deu um chute nela. *Êles são sempre assim. Fazem a destampação, se aproveitam um bucado, depois arranja umas nota de dinhêro, contam uma história impressionante que nem drama de cinema e manda a bichinha percurá otro home. Daí a raiva que ela tem dos home.* (BB, p. 149-150, grifos nossos).

Outras personagens têm aparição e importância mais pronunciada para a economia da obra. Uma dessas personagens é o velho Malaquias, que já no primeiro capítulo é mencionado como “o velho mais velho de Macau” (BB, p. 15) e

Ihe é atribuída uma explicação pouco natural sobre as marés. No terceiro capítulo, o velho é novamente mencionado, desta vez explicando a origem do nome de um determinado bairro da cidade de Macau. A personagem que parece saber de tudo naquelas paragens é apresentada no sexto capítulo:

De fato o Tio Malaquias era o velho mais velho de Macau. Uns diziam que êle sabia tôdas as histórias do passado. Que conhecia de memória, todos que tinham vivido há muitos anos. Contavam também que êle não passava de um “mandraqueiro” e sabia predizer o futuro de qualquer pessoa, lendo nas areias da praia. (BB, p. 70).

É nesse mesmo capítulo que o velho Malaquias tem como interlocutor o próprio Chicão, que é convidado para ter com aquele uma conversa: “Chicão, eu queria lhe dizê uma coisa, mas você nunca se alembro de véio. Foi perciso que eu lhe chamasse...” (BB, p. 71). É a partir do estabelecimento desse diálogo que se dá a revelação da força opositora à Chicão – a seca: “A terra não morreu não. A água está voltando de novo. As folhas se reverdecem. Os rios se engrossam. Os açudes vão encher... Você é que morreu. Há três anos que o seu coração secou. Você não volta mais. Seu coração secou!...” (BB, p. 72); além de prenunciar o desfecho da obra e desencadear no protagonista o processo de lembrança de seu passado no sertão até sua ida para Macau.

Cabe ressaltar que a profecia do velho Malaquias faz referências a elementos históricos reais, como a ilha de Manoel Gonçalves – já citada neste capítulo – que irá emergir após longo tempo sob as águas: “A ilha vai voltar. A ilha vai voltar. Vai nascer de novo. E você verá, desgraçadamente, a ilha. Vai ser a primeira pessoa e talvez a última...” (BB, p. 75).

O velho ainda dá um último aviso antes de Chicão ir embora: “Você Chicão, tenha munto cuidado cum os gatos. Um gato pode lhe trazê uma grande desgraçêra.” (BB, p. 76). Este último alerta do velho tomará corpo posteriormente,

quando uma nuvem surgirá em forma de gato. Chicão, assustado com essa aparição insólita, lembrará do aviso, mas irá desprezá-lo logo em seguida: “Um gato. Que besteira! Uma simples nuvem que o amedrontava assim. Bobagem. Depois, o velho Malaquias era um demente. Um velho doido...” (BB, p 201).

Verifica-se, portanto, a pertinência desta personagem na coerência do texto, pois é a partir da intervenção do velho Malaquias no enredo que a história de Chicão Boi será rememorada – por meio do *flashback* – e que se dará o desfecho da obra.

O espanhol Dom Miguel é outra dessas personagens de relevante importância para o enredo. Citado uma única vez no início da obra, o comerciante será apresentado somente na segunda parte, no capítulo que leva seu nome:

Aquêle era o tal de "Dom Miguel". Já deveria ter passado a casa dos quarenta. Mõço ainda. Bonito. Rosto branco, mostrando a barba cerrada, bem raspada. A sua pele conservava-se alva, apesar de todo o ardor do sol de Macau. De boa compleição física. Cabelos negros começando a embranquecer nas têmporas. Em resumo, um homem asseado. (BB, p. 141).

Por recomendação de Monsenhor Honório<sup>12</sup>, é Dom Miguel quem acolherá Chicão em Macau – até que este recupere a força perdida na travessia do sertão –, e lhe arranjará uma colocação nas salinas. Também é do espanhol a reflexão que dá nome à obra, surgida a partir da notícia de que Chicão arranjava um emprego nas salinas: “[...] intimamente, pensara naquela bela mocidade *que se ia enterrar no túmulo de barro ‘blanco’*. Ficou se lembrando das vidas que ali se sumiram sem futuro.” (BB, p. 154, grifo nosso).

E é também pela reflexão de Dom Miguel que nos chegam as primeiras impressões sobre as salinas – prenúncios das relações de exploração que regiam

---

<sup>12</sup> Joaquim Honório da Silveira. Nasceu em Macau em 1879. Após sua ordenação, em 1902, foi nomeado vigário paroquial da cidade. Foi pároco também nas cidades de Natal e Assú (RN) e Niterói (RJ), retornando para sua cidade natal em 1938. Manteve-se em atividade pastoral até 1966, ano de sua morte. A história de Monsenhor Honório se confunde com a própria história da cidade de Macau. (Assis, 2009, pp. 57-63). A participação – ainda que tímida – de uma personagem real na construção ficcional revela também a intenção de atribuir à obra um caráter documental e histórico.

toda a produção salineira: “Dom Miguel conhecia a lei errada do mundo. Uns se sacrificando pelos outros. Sendo devorados, para que os outros sobre-existissem com comodidade.” (BB, p. 154).

E sé é pelo discurso de Dom Miguel que as salinas nos são inicialmente apresentadas, é também pela reflexão e perspectiva dele que a obra se encerra; a cidade e os modos de existência sendo retratados com o mesmo ritmo e mesmice: “A cidade de sal, *eternamente* branca...” (BB, p. 232, grifo nosso).

A louca de Porto do Roçado – que aparece no capítulo de mesmo nome – é mais uma personagem de aparição fugaz no enredo, porém importante. Lídia, como era conhecida a louca, era uma “mulata de cara bonita. Dentes brancos como o sol. Olhos mortiços [...]” e “corpo roliço. Pontudos os seios. Quadris um pouco enlarguecidos” (BB, 167). Morava num mocambo, vivia na companhia de cachorros e gatos, alimentava-se conforme a caridade alheia e dividia o que ganhava com seus bichos. Mas a importância de Lídia para a obra é o papel que desempenha na narrativa:

Quando chegava perto das três horas, apanhava a bilha de água e saía em direção às salinas. Ninguém sabia porque ela gostava de fazer aquilo. Lídia era uma estranha louca. Tinha gestos largos. Colocava a bilha na cabeça e caminhava dentro do sol quente. Invadia as salinas, percorrendo-as de canto a canto. Parava perto dos homens, completamente molhados de suor, ria para eles e perguntava numa voz suave:

— Água?... Mais água?... (BB, p. 169-170).

É Lídia quem alivia a sede de Chicão num dia de trabalho e muita sede. É a louca quem traz à lembrança de Chicão a dicotomia água-seca, que o faz lembrar-se “do açude e do sertão que haveria de estar ainda rachando com a falta d’água” (BB, p. 172). Para Chicão, a água também estava louca. Um dia ela sentiria saudades da terra e voltaria. E se derramaria pelo sertão. Tal qual Lídia, a louca.

Essa diversidade de personagens povoa uma época não muito distante na

história da cidade do sal. Embora não possa ser exatamente determinada – pois não há referências explícitas a datas – é possível ser historicamente delimitada. Tomando como parâmetro o ano em que a obra foi escrita (1945) e considerando o início das lutas por melhores condições de trabalho nas salinas e a formação dos sindicatos, conforme nos aponta Sousa (2007), *Barro Blanco* retrata as condições de produção do sal entre as décadas de 40 e 50 do século XX.

A duração da narrativa também não é de fácil precisão. Há trechos no livro em que se pode determinar há quanto tempo Chicão está em Macau, considerando o presente da narrativa, como na conversa entre ele o velho Malaquias: “Há três anos que o seu coração secou.” (BB, p. 72), donde se deduz que se passaram três anos desde a sua saída do sertão. Contudo, não é possível determinar o transcurso do tempo no presente da narrativa, embora ele seja aparentemente dilatado.

A marcação temporal em *Barro Blanco* parece, num primeiro momento, ser linear. Conforme apontado anteriormente, a obra inicia-se no presente da narrativa, que, descrita de maneira esquemática, seria assim: a) Chegada do marítimo Chicão Boi a Macau; b) Encontro com Joanhina Maresias; c) Descarregamento do barco; d) Os preparativos para a festa; e) A festa e f) O encontro com o velho Malaquias. Este esquema aponta, respectivamente, para os seis primeiros capítulos da primeira parte. É no fim do sexto capítulo que se opera o corte temporal e a interrupção da linearidade da obra, a partir do último período do capítulo: “Agora mesmo, ele [Chicão] estava vendo o sertão. Vendo-o como o vira pela primeira vez...” (BB, p. 80, grifo nosso).

No capítulo imediatamente posterior terá início o *flashback* – ou analepse – de Chicão, onde será narrada a sua história desde a infância até sua saga pelo sertão com destino a Macau, lembrança que se prolonga pelos três últimos capítulos

da primeira parte. Uma ligeira interrupção se opera no final do capítulo nono:

... Um suor frio escorreu. Chicão passou a mão pela face. À sua frente, a paisagem era outra. As salinas ficavam ali adiante. E os navios estavam ancorados no Rio Açú. Não havia sêca. *Êle estivera desgraçadamente se lembrando daquele pedaço triste da sua vida.* (BB, p. 134, grifo nosso).

O *flashback* da história de Chicão – já instalado em Macau – prossegue pelos primeiros cinco capítulos da segunda parte narrando a fixação do protagonista naquelas paragens, sua passagem pelo trabalho nas salinas até a sua decisão de tornar-se marítimo. No fim do capítulo quinto encontra-se o período que faz referência ao retorno da narrativa para o tempo presente: “... *Agora tinha voltado.* Chegara no tempo das festas. Estivera feliz no dia memorável de Santa Luzia. Na sua cintura, a faca de cabo de chifre do rei da queda de braços fazia um figurão.” (BB, p. 185, grifo nosso).

Para Massaud Moisés (2004), o *flashback* “muitas vezes resulta de processos associativos, mediante os quais uma circunstância qualquer deflagra o mecanismo da memória e torna atual, sinestesticamente, uma sensação ou ocorrência” (p. 189), ou ainda “é um recurso deliberado do narrador para restituir acontecimentos do passado úteis ao esclarecimento de pontos menos explícitos às personagens em cena ou ao leitor” (p. 189). É assim, portanto, que José Mauro de Vasconcelos lança mão do recurso analéptico para explicar a surpresa e o espanto de Chicão ante as revelações do velho Malaquias, as quais acionam a lembrança do protagonista trazendo para a narrativa um acontecimento passado – sua vida sertaneja – que justifica a sua aversão pelo sertão.

Por conseguinte, a interrupção da linearidade da obra leva-nos a concluir que o seu início se dá, na verdade, *in media res*, o que afeta o tempo cronológico da narrativa. Por seu turno, o tempo psicológico se alarga a fim de dar contornos mais

nítidos ao fantasma da seca que assombra Chicão: “Ele estivera *desgraçadamente se lembrando* daquele pedaço triste da sua vida.” (BB, p. 134, grifo nosso). Assim passado e presente se fundem na ordem temporal para dar corpo à obra.

E é em razão do tempo que a narrativa realiza seu intercâmbio entre os diversos espaços descritos em *Barro Blanco*, e a cidade de Macau é, por excelência, o espaço de maior destaque – muito embora a obra também se sirva do sertão potiguar para a sua ambientação. Assim, a história da cidade se nos apresenta em suas peculiaridades conforme a narrativa avança; suas referências geográficas e hidrográficas: “[...] as costas do Nordeste”, “A bôca do Rio Açú” (BB, p. 15), a “[...] entrada da barra de Macau...” (BB, p. 16), “O farol de Alagamar” (BB, p. 17); as ruas, os becos, o bairro, as festas e os costumes:

Na certa, Chicão estava em companhia de alguma mulher, *no beco das “Quatro Bôcas”*.

[...]

A distância que vai *de Pôrto do Roçado até à rua das mulheres* era grande, mas Joanhinha nem notou isso.

Chegou ao comêço da rua. *A rua era uma festa de sexo*. Havia pouca luz e muito movimento. (BB, p. 22, grifos nossos).

Saiu da *rua das “Quatro Bôcas”*, que se chamava assim por causa dos quatro becos de prostituição que ali se encontravam, e caminhou para o lado de *Pôrto Roçado*. (BB, p. 24, grifos nossos).

*Entraram na Rua da Frente*. Leão caminhava ao lado. O porto se encontrava coalhado de navios, de embarcações a vela. Uns, vinham bordejando porto, outras desfraldavam as velas em caminho da partida. (BB, p. 35, grifo nosso).

Estava contente porque *amanhã seria o dia de Santa Luzia. 13 de dezembro. Dia de festa*. (BB, p. 39, grifo nosso).

João Batista Carmo Junior, em *Geografia da dominação: um estudo sobre a organização espacial da terra do sal (Macau-RN)*, dissertação de mestrado que trata da formação urbanística da cidade de Macau, ratifica a existência de alguns daqueles cenários referenciados por José Mauro de Vasconcelos em *Barro Blanco*. Segundo Carmo Junior (2006), até metade da década de 40 do século XX, a cidade

era formada por um bairro principal, o Centro, habitado pela burguesia e constituído por casarões e estabelecimentos comerciais, situados principalmente na Rua da Frente; e um subúrbio afastado formado por dois outros bairros: o Porto do Roçado (atualmente Porto de São Pedro) e o bairro Valadão. Havia ainda os arredores do Centro da cidade, donde se destaca o beco das “Quatro Bocas”, local que entre os anos de 1940 e 1960 – época de grande circulação de dinheiro em Macau – concentrava a histórica zona de prostituição da cidade, além de ser palco de grande parte dos crimes violentos cometidos na cidade: “Em Macau, a metade dos delitos de sangue é praticada nos locais denominados – ‘Quatro Bocas’ e ‘Mata Sete’. Locais freqüentados por prostitutas e onde se localizam rendez-vous, bares e casas de jogo.” (CARMO JUNIOR, 2006, p. 32).

Além do espaço urbano, as salinas – mote principal de *Barro Blanco* – também constituem uma referência importante da cidade, pois a história da cidade se confunde com a história da indústria salineira naquela região; o que não restringe essa relação a um carácter estritamente econômico, uma vez que diversos aspectos sociais e culturais devem ser considerados, conforme salienta Carmo Junior (2006, p. 42); reforçando as considerações já manifestadas no primeiro capítulo deste estudo (pp. 46-47) acerca da compreensão do espaço como produto das relações sociais que nele ocorrem.

Assim, as salinas nos são apresentadas logo no início da obra – como se vistas de longe – como a maior miséria de Macau: “Branças. Terríveis. Assassinas. Devoradoras de vidas e de vistas. Criminosas. [...] levantando-se de encontro ao céu, quase desafiando a vista de Deus. Porque a vista dos homens se perde logo e não resiste à intensidade de tanta luz.” (BB, pp. 17-18). Invariavelmente – assim como no trecho anterior – as salinas são apresentadas a partir de seu carácter

negativo: “a salina acabando com as vidas, rachando os pés dos homens...” (p. 80), “a luz cegante das salinas” (p. 174), “aquela podridão das salinas” (p. 182). Paradoxalmente, são as salinas que iluminam a cidade: “Chicão saiu. Foi andando. O dia estava claríssimo. Muita luz. Aquilo ali era Macau. Muita luz. Uma luz que amedronta os olhos, fazendo com que eles quase se fechassem.” (BB, p. 33) e (des)colorem os seus habitantes:

Depois, quando as águas se cansavam, mudavam de lugar e iam descendo para o lado das salinas, entravam pelos caminhos de sal, andavam nos tanques. Iam ver uma vida terrível. Outros homens mais infelizes dos que os que carregavam peso nas costas. Eram os homens do sal. *Então, elas refletem uma paisagem diferente. Picos brancos de sal, pirâmides duras de sal e também vidas brancas, inexpressivamente brancas [...].* (BB, p. 38, grifo nosso).

De perto, como que aproximando o foco de uma câmera, não só as salinas nos são apresentadas como também todo o processo de colheita do sal:

“Quando chegavam as épocas das grandes marés de lua, faziam a captação das águas. Os terrenos, naturalmente, pelas depressões formadas, são conhecidos por “cercos”. Enormes tanques simetricamente retalhados, os cercos recebiam a água da maré, que ficava chocando até adquirir uma certa saturação. Chegando no ponto desejado, a água era encaminhada para os verdadeiros “chocadores”, também conhecidos como “evaporadores”. Ali ficava concentrada por muito tempo. Depois da evaporação necessária, era encaminhada para uns reservatórios preparados com cuidado. As paredes desses novos tanques são forradas de tábuas e tais reservatórios, receberam o nome técnico de “baldes” ou “cristalizadores”. Começava-se então o envenenamento das águas com diversos sais parasitas, como o cloreto e o sulfato de magnésio, o brometo de sódio, o de potássio e muitas outras espécies sem importância.

Vinha o processo do “refugo”. As “águas-mães” desnecessárias e apodrecidas eram refugadas. Elas tinham dado toda a sua força para a fabricação daquilo tudo. Agora, nada mais tendo a dar, eram exiladas... História simples, a história do sal... O sal continuaria mais seis meses nos cristalizadores. Com o decorrer do tempo, uma camada brilhante se criaria na superfície. E a cada dia passado, engrossaria mais. Depois, então era o tempo da colheita.” (BB, p. 157).

Nesse processo inclui-se necessariamente “o homem do sertão, preso às salinas, preso à escravidão do corpo, essa escravidão diferente da vida livre e incerta do sertão [...]” (BB, p. 44), por esta razão a posterior afirmação: “Vidas secas,

se perdendo, sem nenhuma significação.” (BB, p. 164). Sousa (2007) reproduz um trecho de uma matéria publicada pela *Folha de São Paulo* em 1963 para confirmar essa constatação: “O salineiro é o pária [...]. O tipo de vida do salineiro é subumano.” (p. 74). É, portanto, na descrição daquele espaço que as condições de trabalho a que são submetidos os homens das salinas estão mais evidentes. Deste modo, a história da cidade e da indústria do sal pouco a pouco se revela em um amálgama de ficção e documentário, sem que este anule aquela.

Mas o lugar ao sol de Macau e de suas salinas é tomado de assalto pelo sertão quando ocorrem as lembranças de Chicão. Apoiando-se na experiência da literatura regionalista anterior a *Barro Blanco*, o sertão é descrito em suas minudências. Primeiro a fertilidade e a vida do sertão:

Chicão amava mais o sertão quando vinha o inverno.

Quando o Rio Potengi crescia e inundava tudo. Desde menino que se acostumara a nadar no tempo da cheia. Começava janeiro, emendava fevereiro, continuava março: era a chuva. A água descendo do céu e lavando tudo. Esverdinando tôdas as ramas, todos os galhos retorcidos pelo sol da sêca. Engordando as águas do açude, onde os tetéus continuavam a fazer um alarido doido.

Os matos que subiam a serra davam a impressão de uma enorme bandeira verde. Tudo adquiria o verde tão verde do juazeiro ou da quixabeira.

Depois que passava a chuva a vida do sertão aumentava. O algodão começava a produzir. Vinha a época do "apanha". O tempo da colheita do algodão. (BB, pp 101-102)

Depois, com o fim do inverno, o sertão se tornaria ressequido, morto, poeirento, arrasando tudo e todos que por ali permanecessem:

Principiou a derrocada. O sertão do Rio Grande do Norte começou a rachar. O sol de fogo abrasava toda a natureza. Parecia até que por castigo do Divino, o sol brilhava noite e dia sem parar. As levas dos flagelados principiaram a engrossar. Vendo que não chovia mesmo, a inquietação veio morar nas almas dos pobres moradores.

[...]

Antes que fosse tarde. Não ia chover de jeito nenhum. O mês de abril apareceu e a poeira aumentava. O calor devorava tudo, paradamente. O horizonte estava pardo e uma cortina de pó vermelho levantava-se contínua, contra o céu. (BB, pp. 112-113)

Se o sertão é, por vezes, vivo e colorido, como “a mata de jurema roxa da côr do vestido de Nosso Senhor dos Passos da Igreja de Barcelona” (BB, p. 86), ou como os matos que subiam a serra e “davam a impressão de uma enorme bandeira verde. [...] o verde tão verde do juazeiro ou da quixabeira.” (BB, p. 101), ele também se torna hostil e mostra um caráter tão negativo e destruidor como o das salinas, onde o “calor carcomia tudo.” (BB, p. 114) e as pessoas eram “seres confusos de homens e cadáveres.” (BB, p. 128).

É forçoso insistir, mais uma vez, no diálogo que a obra estabelece com a tradição literária anterior a José Mauro de Vasconcelos. Estes trechos, dentre tantos outros presentes na obra, são pequenas demonstrações da retomada da temática do sertão, tão cara ao regionalismo nordestino de 30. O êxodo, os horrores da seca e tantas outras misérias e desventuras que permeiam as páginas de *A Bagaceira*, *d’O Quinze*, de *Vidas Secas*, etc., também são narrados amiúde em *Barro Blanco*.

Assim como na descrição dos espaços, também há variação nos procedimentos narrativos. Em *Barro Blanco* não há exatamente um narrador; mas uma onisciência multisseletiva (CHIAPPINI, 2007) – ou oniscência seletiva múltipla (FRIEDMAN, 2002) – que revela sentimentos e pensamentos e perpassa por várias personagens. Assim, há uma predominância do foco narrativo em terceira pessoa e do discurso variando entre o indireto: “Quando o relógio de Dorcelino marcou duas horas e doze minutos, Mestre Antão ordenou que levantassem as velas. Dessa vez, os homens principiariam a trabalhar satisfeitos.” (BB, p. 16), e o indireto livre:

[Joaninha] Suspendeu os braços e principiou a endireitar os cabelos. “Como era mesmo que êle gostava? Repartidos pros lados? Fazendo uma franja? Jogados para trás? Ou divididos no meio?... Nada! Êle gostava de qualquer jeito”... (BB, p. 19).

[Chicão] Retornou a caminhar. O que o velho lhe dissera o impressionara bastante. Mas não podia ser verdade. Possivelmente os cem anos e pouco começavam a manifestar os sintomas da caduquice. Sim, era caduquice. Onde se podia imaginar uma ilha que afundara? Uma ilha que ia

aparecer de novo? E ele era o indicado para assistir a isso? Qual! Aquelas areias não podiam dizer nada sobre o futuro de ninguém. (BB, p. 76).

Outros homens, pensava Pedro Azevedo, teriam mais forças ou talvez mais sorte, e chegariam até as cidades do agreste. Ele mesmo já tinha visto, na feira do Alecrim, em Natal, homens que chegavam do sertão.

HOMENS! Chamar aquilo de homens! Aqueles seres que se fartavam de água. Depois, saindo à procura de comida pelo amor de Deus! (BB, p. 109).

É importante ressaltar que o uso dessa técnica não compromete a narrativa quando ocorre a mudança de perspectiva causada pela morte de Chicão. Assim, no fechamento do livro, que se dá pelas impressões de Dom Miguel, não há um enfraquecimento do texto, uma vez que o espanhol tem participação ativa na construção da obra – desde o próprio título – e assim como em trechos anteriores do livro, no encerramento mantém o seu ponto de vista focalizado nas salinas.

Contudo, em alguns capítulos, é o discurso direto que dá voz à obra, nos diálogos entre o protagonista e Joanhinha, o velho Malaquias, Monsenhor Honório, Dom Miguel, além de diálogos de menor importância com outras personagens. Essa variação na técnica narrativa pode ser percebida, inclusive, como uma transferência para o discurso daquela inconstância da própria história narrada, que ora é individual, ora é coletiva.

No plano da linguagem, a narrativa vasconceliana conserva a lição de seus predecessores, mimetizando a linguagem oral nos diálogos – por vezes de forma risível, mas sem que isso comprometa o conjunto da narrativa – reproduzindo, a partir da fala das personagens, o falar regional e interiorano do povo, conforme se pode notar em alguns trechos: “– Eu... vim seu... Pedrinho... Móde lhe roubá... Mas num tive fôrça... Móde lhe matá... inté... Me perdoe...” (BB, p. 108). Os regionalismos abundam no texto: “xanha”, “zanhô” (p. 14), “beradera” (p. 32), “mucura” (p. 65), “biraias” (p. 67), “pigorando” (p.72) e os neologismos, como “alegreza” (p. 19), buniteza (p. 32), refletem algumas formas pitorescas do linguajar nordestino.

Face ao exposto, depreende-se então que a expressão *barro blanco* é mais que uma referência aos montes de sal que se acumulam em Macau; carrega também o sentido denotativo do barro (mistura de água e terra), e como o próprio texto define, de algo que soterra e anula a existência dos homens: “[...] pensara naquela bela mocidade *que se ia enterrar no tumulto de barro ‘blanco’*. Ficou se lembrando *das vidas que ali se sumiram [...]*.” (BB, p. 154, grifos nossos). Some-se a isto o carácter documental da obra, que prima por ilustrar a história da indústria do sal e o trabalho dos salineiros.

Esta análise da obra pretendeu mostrar um pouco da construção formal de *Barro Blanco* e do empenho de José Mauro de Vasconcelos em dar continuidade à tradição literária brasileira a partir da clivagem regionalista. E mesmo que a obra não alcance uma qualidade estética similar à dos escritores que lhe antecedem, sua eficácia comprova-se quando a obra é entendida para além da história particular e individual de um homem (a história de Chicão) e de uma região (a história das salinas). Segundo Lukács, é dando expressão ao essencial que se configura, a partir de um destino individual, o destino de uma classe, de uma geração ou de uma época inteira (1953, p. 216). Deste modo, as particularidades de *Barro Blanco* são universalizadas a partir do trabalho estético do autor e permitem apreender relações concretas numa realidade concreta.

No próximo capítulo, veremos em que medida o universo diegético de *Barro Blanco* se aproxima daqueles pressupostos do regionalismo nordestino de 30 apontados no capítulo anterior, tanto pelos aspectos estéticos e temáticos (em parte já mencionados neste capítulo) quanto pelos aspectos ideológicos, e como a obra se insere na tradição literária brasileira sob a perspectiva do sistema literário.

#### 4 A PERMANÊNCIA DO REGIONALISMO

---

*“[...] o Brasil sempre foi, ainda é, um moinho de gastar gentes. Construïmo-nos queimando milhões de índios. Depois, queimamos milhões de negros. Atualmente, estamos queimando, desgastando milhões de mestiços brasileiros, na produção não do que eles consomem, mas do que dá lucro às classes empresariais.”*

Darcy Ribeiro

Conforme evidenciado no segundo capítulo, o romance regionalista nordestino de 30 – além da renovação do romance, das “constâncias de tema, técnica e linguagem” (TELES, 1983, p. 44) e da riqueza artística legada ao patrimônio da literatura brasileira – pautou-se, também, por desvelar as condições de assujeitamento a que se submete a grande massa brasileira.

Sabe-se que as condições histórico-sociais que as produziram se arrastaram pelos anos seguintes, servindo de matéria-prima para a criação de outras obras que, se não alcançaram o auge estilístico-literário, foram profícuos instrumentos de denúncia das mesmas mazelas reais que eram convertidas em matéria literária. A respeito disto, Fábio Lucas nos ensina que “os melhores romances de caráter social são justamente aqueles que primam pela negação do sistema que nega o homem, que o tritura na sua máquina de produção, que o mutila, que reduz os seus horizontes, que o transforma em coisa.” (1976, p. 54).

Parece-nos, portanto, que essa visada ideológica não ficou restrita aos romances dos anos 30, prolongando-se pelas décadas seguintes. E é partindo dessa perspectiva e inspirando-se no legado do romance regionalista nordestino de 30 que José Mauro de Vasconcelos compôs *Barro Branco*, dando continuidade à tradição regionalista no romance brasileiro.

#### 4.1 As influências do regionalismo nordestino em *Barro Blanco*

A produção de José Mauro, contemporânea dos anos 50 e 60, visava a uma arte regional e popular. Escreveu vários livros, tanto para adultos quanto para crianças, sendo sucesso de público no Brasil e tendo suas obras publicadas em vários idiomas. Do ponto de vista da Recepção da Literatura, sua obra mais significativa é *O meu pé de laranja lima*. E embora as notas em diversos dos seus livros façam referências ao sucesso de crítica, são raros os estudos crítico-acadêmicos desenvolvidos no Brasil sobre as obras do autor.

Dentre suas obras encontra-se *Barro Blanco*, que apresenta uma narrativa inspirada na leitura regionalista e dialética que José Mauro fez de obras produzidas nos anos 30, sobretudo as de Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, dentre outros. Assim, perceber a obra a partir daquela perspectiva, apontando características que a incluam numa tendência regionalista mostra-se relevante na medida em que a forte causalidade interna que lhe é inerente incita à busca de outras leituras da realidade nordestina que não aquelas consagradas pelo cânone literário brasileiro, permitindo a sua inserção na tradição literária do romance regionalista nordestino e da própria literatura brasileira.

Dessa maneira, tal qual nas obras dos escritores de que José Mauro é tributário, uma profunda denúncia de cunho social, que critica e desvela os mecanismos de controle utilizados pela ideologia dominante, marca suas obras, o que sem dúvida é mais uma aproximação dos romances regionalistas nordestinos de 30 do que propriamente um distanciamento.

*Barro Blanco* mostra-se como uma das mais maduras e conscientes narrativas que o autor compôs, seguindo então uma tendência regionalista

nordestina, deslocando-se do fustigado sertão em direção ao litoral do Rio Grande do Norte, para as salinas da cidade de Macau. Lêdo Ivo, em ensaio sobre *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, afirma que “[...] não há só um ou dois Nordeste. Eles são vários: o canavieiro; o dos pescadores e coqueirais; o dos canais e lagoas; o mineral; o *salineiro*; o algodoeiro; [...]” (2004, p. 185, grifo nosso). Assim como para Humberto Hermenegildo de Araújo, “pode-se falar em tradição regionalista como uma das dominantes construtivas do romance romântico brasileiro, da mesma forma que se pode relacionar essa tradição às tendências modernas da literatura brasileira e estender a sua presença até a atualidade.” (2007, p. 1). E é partindo da perspectiva dos vários nordestes, bem como da continuidade do regionalismo, e ainda, entendendo a literatura como fatos associativos, que camuflam ou revelam relações de sociabilidade, que se propõe a análise da obra em questão.

Lúcia Miguel Pereira, ao argumentar sobre o estudo do regionalismo, atenta para a delimitação do seu alcance: “só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais [...] e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora”. (1988, p. 175). José Maurício Gomes de Almeida, por conseguinte, afirma que:

A única exigência de validade geral para que uma obra possa ser considerada a justo título regionalista é a da existência de uma *relação íntima e substantiva* entre sua realidade ficcional e a realidade física, humana e cultural da região focalizada. O modo como na prática este relacionamento se efetiva vai variar de época para época, de escritor para escritor, de obra para obra. (1999, p. 314, grifos do autor).

Estas constatações certificam que os romancistas regionalistas nordestinos, especialmente os do decênio de 30, ao retratar especificidades, em geral mostravam tipos, costumes e locais que, embora brasileiros, pareciam apartados do país. Nesse

sentido, Antônio Candido nos ensina que “o regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura (...) *focalizar a realidade social*” (2003, p. 159, grifo nosso). Especialmente aquela produzida no decênio de 30, que traz uma mudança em sua perspectiva, uma vez que a ideia de “país novo”, associada à consciência amena do atraso, dá lugar à de “país subdesenvolvido”, associada à consciência catastrófica do atraso, fenômeno que é mais evidente no Nordeste, dada a modernização acelerada que acontece no Sudeste, agravando as desigualdades internas no país.

Discorrendo sobre a narrativa regionalista de Franklin Távora, Candido afirma em sua *Formação da literatura brasileira* que para o autor “a região não era apenas motivo de contemplação, orgulho ou enlevo; mas também complexo de problemas sociais...” (2006a, p. 618), visão que se assemelha àquela dos escritores regionalistas nordestinos de 30 que sobrevieram a Távora e que pautou a produção literária de grande parte deles. Adriana Araújo corrobora essa ideia em *Migrantes nordestinos na literatura brasileira*, ao afirmar que “na prosa de 1930, o regionalismo é retomado sem o pitoresco e numa perspectiva diferente. *O homem pobre do campo passa a ser problematizado*” (2006, p. 49, grifo nosso). Esse outro olhar irá culminar na chamada denúncia social. Da totalização desses conceitos, tem-se que a expressão literária regionalista, apesar de valorizar os costumes e as peculiaridades locais, tanto nas formas de dizer quanto na descrição de seu espaço geográfico, torna-se universal no momento em que mostra a espoliação da vida humana.

Assim, é possível observar na composição de *Barro Blanco* a síntese entre as tendências literárias vigentes à época do regionalismo nordestino de 30, especialmente aquelas ligadas às denúncias, marcadas pelo viés sociopolítico e o próprio fazer artístico-literário, manifesto na autonomia da produção ficcional, no uso

da linguagem, na fantasia e na disposição do conteúdo e da forma narrativa. Portanto, classificar *Barro Blanco* como um romance regionalista, justifica-se, a priori, a partir daquelas duas instâncias que se nos apresentam, no texto, simultaneamente. Senão, vejamos.

A propósito do fazer artístico-literário, embora alguns pontos já tenham sido destacados no capítulo terceiro, convém acentuá-los com maior propriedade. O primeiro deles diz respeito à questão geográfica, que está fortemente vinculada à literatura brasileira. Esta quer ocupar a terra, desbravar o país, mostrá-lo aos que não o conhecem; “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o Brasil.” (CANDIDO, 2006a, p. 433). Ainda que transite entre o sertão e o litoral – mais neste que naquele – em consequência da sua estrutura narrativa, *Barro Blanco* está assentado numa região muito específica do Nordeste brasileiro, cuja economia concentra-se em torno da extração do sal: a cidade de Macau. Em razão disto, atende àquelas premissas básicas apontadas por José Maurício Gomes de Almeida como condição para o surgimento do regionalismo: “um complexo cultural bem definido [...] provocado por condições geográficas muito peculiares e impositivas [...] ou por ter sido a região dominada, durante largo tempo, por uma atividade econômica fortemente hegemônica” (1999, p. 253).<sup>13</sup>

Diante disto, inicia-se a constatação de que *Barro Blanco* filia-se àquela tendência regionalista nordestina, quer seja pelas condições geográficas particulares que apresenta (o sertão ressequido ou as salinas do litoral), mantendo assim a constância da temática espacial, do meio; quer seja por haver ali a predominância de uma atividade econômica muito específica, mantendo também a focalização sobre um conteúdo sociológico bastante determinado.

---

<sup>13</sup> O argumento é desenvolvido a partir da constatação de pontos em comum, observados pelo autor, em alguns romances regionalistas nordestinos de 30. Assim, parece-nos lícita a utilização dos argumentos usados para aplicação na obra em estudo.

Igualmente observam-se na composição da obra os recursos estilísticos tão caros aos romancistas regionalistas nordestinos de 30. Nesse sentido, Virgínius da Gama e Melo (1963), em comunicação apresentada ao *Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, elenca uma série de características<sup>14</sup> comuns aos romances nordestinos de 30: a decadência do nordeste face ao desenvolvimento do sul, a afirmação social e linguística, a renovação na língua literária, as palavras catalisadoras, o impressionismo, as sinestésias, o cromatismo, as hipérboles, o nomadismo do homem do campo, a repetição e os silêncios estilísticos, dentre outros. Observe-se que, embora seja mais incisivo, o inventário de Melo converge nas considerações já feitas neste estudo quanto às características mais marcantes do regionalismo nordestino de 30.

A afirmação de que “os grandes períodos romanescos são os de crise, os de decadência, os de clima angustiante” (MELO, 1963, p. 501) reflete a realidade brasileira das três primeiras décadas do século XX, e sua melhor representação é o romance nordestino de 30. Ora, os anos que se seguiram àquelas décadas também foram de dificuldades e não houve superação – as mudanças só começariam a vir à tona no fim da década de 50. Assim, *Barro Blanco* também retrata um período de decadência associado com aquelas mesmas mazelas dos anos 30: a “decadência econômico-social do Nordeste, com o desequilíbrio provocado pela Usina, pelas secas constantes a conservarem em suspenso toda uma organização econômica e agro-pastoril.” (MELO, 1963, p. 502). Recorde-se que o recrutamento de mão de obra nas salinas valia-se justamente dessa conjuntura.

---

<sup>14</sup> O autor analisa o romance nordestino entre 1928 e 1961, interpretando e comparando as primeiras obras regionalistas nordestinas a alguns romances escritos entre 1955 e 1961. Os apontamentos encontram lugar no escopo deste trabalho não só por *Barro Blanco* estar compreendido no período estudado por Melo, mas também por iluminar aquelas mesmas características na obra em estudo.

Além da afirmação social, que ultrapassa os limites da simples descrição do processo de extração do sal, passando pelas perversas condições de trabalho a que eram submetidos os salineiros e apontando para a espoliação e reificação do homem, conforme veremos mais adiante, em *Barro Blanco* também se observa uma operação no plano da afirmação linguística. E apesar das reproduções literais da fala – por exemplo, *cô* por *cor*, *querê* por *querer*, *pr'ocê* por *para você* (BB, p. 33) – o léxico em *Barro Blanco* segue o modelo da língua literária nordestina. Vigoram ali os arcaísmos de uso corrente na região, além de diversos neologismos, já descritos no capítulo terceiro. (Ver p. 88). Atente-se para o fato de que José Mauro de Vasconcelos aproxima-se dos escritores que o antecedem, não incorrendo com frequência em solecismos exagerados, observando-se na maioria das vezes desvios de concordância verbal e omissão da marca de infinitivo dos verbos nas reproduções da fala das personagens mais humildes: “E *nóis vai chegá* bem na hora.” (BB, p. 35, grifo nosso).

Ainda na questão da afirmação linguística, Melo (1963) faz referência às palavras catalisadoras, abundantes nos escritores nordestinos da geração de 30, cujo emprego adquire relevante funcionalidade estilística. Com base nisso, é possível observar a ocorrência das palavras catalisadoras em *Barro Blanco*: *perder* (40), *rachar* (60), *morrer* e derivações (80) e *seca* e suas variações que aparecem quase duas centenas de vezes. Em sua totalidade, essas palavras destacam-se pelo sentido negativo que evocam, haja vista a predominância da decadência e da espoliação do homem na economia da obra.

Em que pese o conjunto desses procedimentos para a construção de uma língua literária nacional (o que de fato foi proporcionado pelo regionalismo nordestino de 30), cabe aqui destacar que em *Barro Blanco* observa-se mais uma

transplantação da técnica – de ordem mais espiritual que geográfica –, que uma inovação estilística propriamente dita. E apesar deste procedimento limitar a capacidade de (re)criar uma linguagem literária significativa, ele não é determinante no afastamento de *Barro Blanco* dos fatores que motivam o regionalismo nordestino.

O impressionismo também é uma característica percebida em *Barro Blanco*, tal qual apontado por Virginius da Gama e Melo nos romancistas nordestinos de 30, “especialmente em sua tendência para a materialização do inconcreto, no dar animismo às coisas e objetos, além dos fenômenos naturais.” (1963, p. 508). Assim, encontram-se na obra de José Mauro de Vasconcelos trechos carregados daquele mesmo recurso estilístico: “As águas do Rio Açu agora estavam se enchendo de prazer [...]” (BB, p. 16); “E a sêca tostando, arrasando, matando, dizimando.” (BB, p. 124); “O sol estaria mais calmo...”, “A luminosidade destruía as coisas e as cores.” (BB, p. 165); “A seca devorando o sertão. A tristeza comendo a alma dos sertanejos.” (BB, p. 176); “O sol tinha morrido.” (BB, p. 18).

Quanto às sinestésias, Melo (1963, p. 508) afirma que “encontram-se também indistintas e sem predomínio [...]” nos romances nordestinos de 30, citando exemplos de sua ocorrência nas obras *Banguê*, de José Lins do Rêgo, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz e *Vidas Sêcas*, de Graciliano Ramos. Em *Barro Blanco*, assim como nas obras que a precedem, raras vezes encontra-se este expediente, registrando-se apenas algumas poucas ocorrências: “A bôca sem dentes se abria e da garganta ressecada surgia uma voz quente [...]” (BB, p. 36); “Suas mãos ondulavam no espaço com a moleza de uma cobra sinuosa.” (BB, p. 98); “Agora os sons da música, dentro da noite, chegavam quase apagados [...]” (BB, p. 100).

No romance regionalista nordestino, o uso das cores é parco e está subordinado à vivência, “sem indicar a busca de uma valorização cromática

artística.” (MELO, 1963, p. 509). A escassez das cores, em geral restritas ao verde, ao cinza e ao vermelho, aponta para a dualidade existente no sertão: ora verdejante, ora ressequido pela ação do sol. Daí encontrar-se naqueles romances “a insistência adjetivante e caracterizante da côr, *que era uma dominante no início da língua literária nordestina, brasileira* quer dizer.” (MELO, 1963, p. 510, grifo nosso). Nesse quesito também *Barro Blanco* se aproxima dos seus antecessores. O uso adjetivante das cores é intenso, mas em geral restrito àquele mesmo uso anterior. A intensa presença do verde e seus derivados, sempre fazendo referência aos períodos férteis, positivos, associados à vida; o vermelho ligado à seca, ao calor que calcina a terra, sempre negativo e associado à morte:

– É, Chicão. Faz três anos. *E a terra não morreu. A sêca foi embora. O sertão agora começa a voltar, a ser verde de novo.* O vale do Seridó se revigora de umidade. O Apodi se enche d'água. O sol é muito mais frio. Porque a chuva esfriou o sol. *E os homens voltam também. Os que não ficaram estendidos à beira das estradas de poeira vermelha, estão voltando. A vida renasce por lá. Logo o sertão será mais verde do que as águas do mar...* Chicão a terra não morreu. Foi o seu coração que secou. (BB, p. 73, grifos nossos).

*O verde foi ficando avermelhado*, em qualquer canto que se espiasse. Não havia barreiras que detivessem o avanço impiedoso da sêca. O céu se modificava em duas tonalidades apenas: *Do vermelho côr de fogo ao vermelho pesadamente côr de chumbo derretido.* (BB, p. 114, grifos nossos).

Considerando-se, entretanto, o trânsito do espaço da narrativa entre o sertão (ressequido ou verdejante) e as salinas, outra adjetivação cromática se sobressai na narrativa, crescendo em *Barro Blanco* o predomínio de uma outra cor: o branco. Nas salinas de Macau, é o monocromatismo que impera em “*todos os cantos do dia branco, excessivamente branco, de Macau*” (BB, p. 36, grifo nosso). A intensidade da luz do sol sobre as salinas torna tudo excessivamente branco naquela cidade, coloração que revela a nulidade e desimportância das coisas e das pessoas: “[...] *vidas brancas, inexpressivamente brancas, de homens* que, no entanto, tinham na

pele a cor que o sol bronzeou...” (BB, p. 38, grifo nosso).

As hipérboles: “Seus olhos tinham crescido como maré de lua cheia de janeiro.” (BB, p. 174); as repetições e os silêncios estilísticos: “Todos os reinos da natureza se transfusionando nas entranhas da sêca. A sêca. A sêca... A sêca...” (BB, p. 125) também são recursos fáceis de serem encontrados em *Barro Blanco*, tal qual são encontrados nos romances nordestinos de 30 (MELO, 1963).

Ainda discorrendo sobre os recursos estilísticos do romance regionalista nordestino de 30, Virgínius da Gama e Melo afirma que:

Todo o processo estilístico [...] é justamente a oposição com base ora telúrica, ora social. Telúrica pelo contraste entre o “verde” da época invernal e o deserto mais ou menos “cinza” criado pela seca. Social, pela situação de prosperidade em certas classes e regiões diante de outras classes e regiões. (1963, p. 510).

Assim, o nomadismo do homem do campo apontado pelo autor não tem sua origem somente na questão climática da seca, também é econômico, de modo que a migração, uma constante nos romances regionalistas nordestinos, aponta para o contraste entre o rural e o citadino, para o desenvolvimento desigual promovido pelo capitalismo e para a questão da posse da terra. E as personagens do romance nordestino, se já não pertencem ao campo, em razão das condições que as fazem deixar a lide com a terra para trás, tampouco pertencem à cidade, visto que ali vivem apartadas daquela nova organização social. “Há uma *consciência de desajustamento*, de não fixação na terra em todo o romance nordestino. Todas as personagens como se sentem estrangeiras.” (MELO, 1963, p. 511, grifo do autor).

Em *Barro Blanco*, a questão do nomadismo, da migração, do não pertencimento a determinado espaço, assim como o jogo de oposições – que se dá entre o verde e a seca, o sertão e o litoral, o ofício de salineiro e de marítimo, todos eles partes da questão econômica – também permeiam a construção da narrativa. A

própria saga de Chicão Boi é migratória, envolvida sobretudo pelo pano de fundo social (econômico): “[...] lembrou-se de que ouvira falar das salinas de Macau. Lá, os homens não morriam de fome. A subsistência era garantida. [...] Caminharia para Macau. [...] E foi assim que Chicão deixou para trás as terras do Município de São Tomé.” (BB, p. 126).

A obra não é, entretanto, a representação do destino de um único indivíduo. Vários trechos apontam que os fluxos migratórios em razão da seca e do que ela representa objetivamente (o latifúndio, a expropriação, a espoliação humana) tinham alcance e extensão muito mais largos:

A miséria humana se desenvolveu tremendamente [...], a ponto de expelir a gente que nascera ali, para outras partes. Os homens ressequidos, as mulheres cadavéricas, as crianças barrigudas e amarelas, invadiam as cidades. (BB, p. 104).

Todo mundo caminhava. As levas se sucediam às levas. Caminhavam em todas as direções. Flagelados procurando todas as estradas que os livrassem da sêca. Andavam sem noção alguma de orientação. (BB, p. 129).

Assim como o nomadismo, aquela “consciência de desajustamento” a que se refere Melo também é verificada em *Barro Blanco*. E se ela é latente no ato migratório, assume contornos manifestos em algumas passagens da obra, denotando o sentimento de não pertencimento ao novo *habitat*:

Quando fôsse de noite, os homens que trabalhavam nas pirâmides de sal e que, na maioria, eram gente que viera do sertão, fugindo da sêca, iam fazer a sorte do tempo. *Aquêles homens viviam ali, só com o corpo, mas as suas saudades passeavam pelos campos do sertão.* Do sertão quando era verde. Todo verde. (BB, p. 44, grifo nosso).

Esse conjunto de recursos estilísticos – que se convertem no próprio fazer artístico – opera em *Barro Blanco* de forma semelhante àquela observada nos romances regionalistas nordestinos que o antecedem, ratificando em parte a sua filiação àquela tendência. Entretanto, resta buscar na obra aquele importante caráter

que vem sendo constantemente apontado neste trabalho como um dos pontos fortes do regionalismo nordestino e que, a um só tempo, converte a matéria literária em documento histórico e denúncia social. Isto se comprova com a afirmação de que “uma das características desse romance brasileiro [...], é precisamente a de concentrar-se em torno de todas as exigências literárias sem perder a constante documentária.” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 12), e que “para compreender o Romance de 1930, cumpre atentar para o fato de que a obra literária, como emanção de seu tempo e de seu espaço, guarda fidelidade a esse espaço e a esse tempo – como testemunha e como denúncia.” (MONTELLO, 1983, p. 28).

A propósito disto, as comprovações para que *Barro Blanco* seja considerado um romance regionalista de cunho documental e histórico, vinculado à denúncia social, têm origem no próprio universo diegético do texto, o qual está alicerçado na história de uma região do Rio Grande do Norte, num determinado estágio de seu desenvolvimento econômico: o auge da extração artesanal do sal, na região salineira potiguar, no primeiro quartel do século XX. Não só as condições de trabalho nas salinas de Macau como também o êxodo causado pela seca é captado pela narrativa. Assim, a obra transforma-se em documento e revela uma condição histórica muito peculiar de uma região, descrevendo seu espaço físico-geográfico, assim como o homem que nela habita e que ali opera transformações.

Os registros documentais em *Barro Blanco* vão desde o sofrimento suportado pelas levas de migrantes que deixam o sertão, passando pela descrição do processo de extração do sal marinho pelos homens que, em sua maioria, são oriundos do sertão, e chegando à degradante condição de trabalho a que são submetidos nas salinas, assim como a luta desigual entre pequenos proprietários de salinas e as grandes indústrias que, valendo-se de mecanismos espúrios,

apropriam-se das pequenas salinas. Observe-se também que o sal é o eixo em torno do qual gravita toda a obra, a particularidade que faz a mediação entre o singular e o universal.

A descrição do processo migratório dos sertanejos não se dá no sentido de representar os percursos e as distâncias vencidas – muito embora as longas distâncias se apresentem por meio de outros referenciais – ou o fenômeno climático da seca que, não sendo determinante, em muito agrava a situação das massas que deixam o campo. O que se destaca especialmente é o abandono a que eram submetidas aquelas pessoas, a indiferença para com elas, como se não só elas, mas a própria região fosse uma desgraça que devesse ser esquecida – e durante muito tempo foi.

Assim, é possível perceber a partir da própria narrativa o que a referência à seca carrega em sua carga semântica: a disparidade entre a certeza da miséria no campo e a esperança de vida na cidade; a barreira que separa o rural do urbano, conforme o seguinte trecho: “Os homens ressequidos, as mulheres cadavéricas, as crianças barrigudas e amarelas, *invadiam as cidades.*”(BB, p. 104, grifo nosso). Note-se que o uso do verbo *invadir* é revelador nesse sentido, dada sua significação semântica mais imediata: adentrar à força, ocupar de forma abusiva, usurpar; assim como remete àquela “consciência de desajustamento” já referida anteriormente. A passagem a seguir ilumina mais essa constatação, estabelecendo uma clara diferenciação entre os flagelados da seca e os cidadãos:

Outros homens, pensava Pedro Azevedo, teriam mais fôrças ou talvez mais sorte, e *chegariam até as cidades do agreste*. Êle mesmo já tinha visto, na feira do Alecrim, em Natal, homens que chegavam do sertão.

HOMENS! Chamar aquilo de homens! Aquêles sêres que se fartavam de água. Depois, saindo à procura de comida pelo amor de Deus!

A comida que a água bebida, ensinava o estômago a reclamar.

E eram muitos os homens estendendo as mãos para a caridade.  
*Formando uma paisagem podre que faria doer a vista do cidadão.*

*Aqueles sêres, para o higiênico, limpo e sadio homem da cidade, não podiam ser semelhantes seus, por mais que a religião de Cristo propagasse que sim. (BB, p. 109, grifos nossos).*

Desse modo, a narrativa de *Barro Blanco* mostra, mais uma vez, a face do abandono a que são submetidos milhões de brasileiros, abandono que os transforma em cacos espúrios da seca. E, a exemplo da tradição a que se filia, a obra converte-se em veículo para o documento e este, por seu turno, mais uma vez converte-se em denúncia social, levando-se em conta, evidentemente, o caráter imanente da obra e que a ordem das coisas, nesse documento, é modificada pela intervenção artística do autor a fim de conferi-lhe maior expressividade. Tal procedimento, que segundo Antonio Candido é uma “traição metódica” para incutir no leitor um “sentimento de verdade”, constitui-se como o “cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo” (2006b, p. 22).

O caráter documental também se sobressai na descrição dos processos de produção, colheita e transporte do sal, em que são mostradas suas diversas etapas, como a captação das águas do mar que, após a evaporação, a cristalização, a adição de outros produtos (envenenamento) e o refugo da água agora apodrecida, *transformava-se* em sal. Iniciava-se então a colheita, realizada por um elevado número de trabalhadores que, munidos de pás, alavancas e picaretas, quebravam as crostas de sal, trabalho este que consumia muitas horas por dia. Terminada esta etapa, o sal era transportado aos aterros para o período de cura e, tempos depois, para estocagem, beneficiamento, ensacamento e carregamento de barcaças e iates. Todo esse processo, desconhecido e ignorado até então, era realizado artesanalmente e perdurou até meados do século XX.

Afora o registro da produção salineira, a obra denuncia as brutais condições de trabalho a que eram submetidos os salineiros: jornada extenuante, peso

excessivo, falta de equipamentos adequados, alimentação modesta, além das consequências advindas do trabalho, como o “maxixe” (feridas causadas nos pés, provocada pela exposição ao sal), a cegueira (em consequência da excessiva luminosidade nas salinas), os problemas de coluna (provocados pelo excesso de peso) etc. Há ainda a exploração para além do trabalho: a cobrança, de formas variadas, de todas as despesas realizadas pelos trabalhadores, obrigatoriamente efetuada no “barracão”. Parece-nos, então, que do texto emerge uma perversa relação de trabalho, que aponta claramente para uma situação análoga à de escravidão: “o homem do sertão, preso às salinas, preso à escravidão do corpo, essa escravidão diferente da vida livre e incerta do sertão” (BB, p. 44).

Diante destas constatações documentais, que assumem claramente um caráter de denúncia – posto que alheio ao quinhão *civilizado* do país – tem-se então explicitada aquela explicação que inicia a obra: “*Este romance é a história dessa ilha, da seca, do sal e de outras grandes misérias do Rio Grande do Norte.*” (BB, p. 5), misérias estas que não se circunscreviam somente àquele Estado, mas a toda região Nordeste. Eis o que *Barro Blanco* documenta e denuncia, posto que o documental lhe é imanente, inclusive estruturando a obra (em conjunto com outros elementos).

Em suma, verificou-se então que a adoção desse conjunto de recursos estilísticos, tão próximos àqueles empregados pelos romancistas regionalistas nordestinos de 30, autoriza a filiação de *Barro Blanco* àquela tendência literária. Some-se a isso o fato de que a década de 40 (*Barro Blanco* é de 1945) foi um período de estagnação das estruturas econômicas, históricas e sociais, ainda muito vinculadas à década anterior, daí estar igualmente vinculada ao espírito daquela época e mais próximo do Romance regionalista nordestino de 30.

## 4.2 A exploração (do homem) do sal: trabalho e reificação

Em fins da primeira metade do século XX, havia esperança de que o surto modernizador que se instalara especialmente no sudeste do Brasil se espalhasse e diminuísse as diferenças sociais e regionais. O romance de 30, “integrante, produto e reflexo dos primórdios do Brasil moderno, que se superpunha ao Brasil arcaico/agrário da costa e de suas imediações” (DACANAL, 2001, p. 22) mostra-nos que não foi o que aconteceu no país, tampouco no Nordeste. Seguindo o exemplo dos romancistas do regionalismo nordestino de 30, José Mauro mostra que a modernização não atingiu as salinas de Macau, onde os homens “estavam sendo charqueados. Charqueados, impiedosamente, até à alma. Comprados, vendidos e deteriorados nos charqueadores das salinas.” (BB, p. 164).

José Mauro revela em *Barro Branco* um pedaço da história através de um ângulo muito particular e específico, mas que encontrava eco em diversos setores produtivos no Nordeste brasileiro. Os dramas da seca, que têm o sertão como pano de fundo para a representação do homem reificado, são deslocados para as salinas do litoral potiguar. E esse horizonte social onde a trama se desenvolve traz disfarçado em seu bojo o tempo da história do Brasil – um dos muitos matizes da condição de nação periférica, cuja modernização não foi completada – onde o autor desvela a condição do homem em sua relação com o trabalho. Mas a organização narrativa de José Mauro vai para além da seca e das salinas de Macau, assumindo posição de denúncia das torturantes e brutais condições de trabalho, cuja finalidade última é a exploração do homem para a acumulação do capital empresarial. Sua escrita, que polvilha a ficção com elementos reais, revela uma incrível capacidade em detectar o homem assujeitado pelo trabalho – reificado – demonstrando

aspectos humanos universais e estabelecendo uma relação dialética entre o particular e o universal, entre a realidade e a invenção.

Cumpra esclarecer que estas relações de assujeitamento pelo trabalho emergem do próprio texto narrativo – mas em consonância com a organização histórico-social que vigorava naquele momento – e que os salineiros e as salinas não são invenções de José Mauro de Vasconcelos, mas personagens e lugares reais, produtos da História. Portanto, a forma como são representados em *Barro Blanco* é fruto das reais condições de produção material existentes naquele tempo/lugar (mas que emergem do próprio texto) e não uma reprodução mecânica da realidade; integram o mesmo processo histórico que forma a sociedade. Ou seja, o texto literário capta as condições objetivas e as representa dialeticamente.

Assim, surgem as “outras misérias” a que se refere o autor: em princípio, a descrição do processo de extração do sal revela os processos de expropriação das pequenas salinas pelos donos do capital. Isto fica mais evidente no capítulo *Charque Humano*, ponto a partir do qual são representadas as contradições reais que se fundam naquele processo produtivo. O trecho é longo mas convém citá-lo:

[...] aquelas vidas devastadas não tinham importância alguma para o sal. Eram vidas necessárias aos donos das salinas. Para o sal, era indiferente enterrar uma ou cem vidas. E longe, muito longe, os donos daquela miséria magra se enriqueciam com o sangue daqueles homens perdidos. Seus cofres se enchendo com a luz da vista de muitas vidas sem esperança.

Dom Miguel conhecia a lei errada do mundo. Uns se sacrificando pelos outros. Sendo devorados, para que os outros sobreexistissem com comodidade. E no rol do mundo civilizado e inconsciente, as estatísticas apareceriam assim, como ele já vira:

‘São detentoras de excelentes salinas, as firmas Wilson Sons e Cia., IRFM Matarazzo, Henrique Lage, Tertuliano Fernandes, Alfredo Fernandes...’

Gente que talvez nem soubesse de perto o que era uma salina. Gente que sugava a seiva de outros homens, para enriquecer. Ali devia ser o último trabalho de escravidão humana: As salinas.

Dom Miguel acompanhava a vida das salinas há muitos anos. Recordava-se das tragédias das salinas menores. Os pequenos salineiros sufocados pelas crises que se repetiam continuamente, eram obrigados a transferir as suas salinas para os grandes. Os pequenos proprietários, ao relento, sem proteção, oscilando à mercê da sorte. Vítimas da instabilidade

do mercado. Impotentes ante a queda rápida e a valorização do produto. E essa valorização, êsse estrangulamento, eram provocados, pelos grandes salineiros que nunca tinham sentido de perto o cheiro podre de uma salina. Que não conheciam o desintegrar de corpos humanos, de sonhos humanos, de fôrças humanas, atolados até o pescoço, enterrados vivos, boiando em marés fedorentas de suor, dentro das pilhas de sal...

Vinham as crises bruscas, forçadas, premeditadas, obrigando os pequenos proprietários a se afastarem da concorrência dos grandes. E eles assistiam à transferência coonestada pelas leis: suas salinas que custaram anos de lutas, de suor, de esperanças, passavam para as mãos dos senhores do capital, que, por qualquer preço irrisório, se apossavam de tudo. Aquela luta desigual, onde só os protegidos podiam levar o apoio da justiça e da lei, a situação naturalmente vantajosa. (BB, p. 154-155).

De início, percebe-se que os mesmos aparatos ideológicos que serviam as classes dominantes na década de 30 do século XX continuavam operando a todo o vapor: “a lei errada do mundo. Uns se sacrificando pelos outros.” Estes, as classes mais abastadas, “os senhores do capital” usando do jogo de mercado, “da justiça e da lei” para apropriar-se das pequenas empresas – o que confirma aquela advertência de Marx e Engels de que “o governo moderno não é senão um comitê para gerir os negócios comuns de toda a classe burguesa.” (apud CARDOSO, 2001, p. 35); aqueles, os trabalhadores, explorados, espoliados e assujeitados. E embora o trecho destaque somente a questão da propriedade, é na verdade um preâmbulo à exploração do trabalho (e da sua mais-valia) que se praticava nas salinas.

Mas o que está em relevo, sobretudo, é o sujeito virando objeto e o objeto virando sujeito: “vidas que não tinham importância nenhuma para o sal.” É o sal que se torna sujeito da ação, o sal que não se importa, o sal que enterra vidas. Ao mesmo tempo verifica-se o assujeitamento do homem, que não tem importância para o sal, que é enterrado pelo sal. A inversão sintática dá o tom: a coisa produzida é o sujeito e as vidas fanadas na extração do sal são o objeto. Vidas que alimentam a indústria salineira.

Os homens nas salinas eram instrumentos dos grandes proprietários do sal: “gente que talvez nem soubesse de perto o que era uma salina. Gente que sugava a

seiva de outros homens...”. Essa redução a meros instrumentos subtraía-lhes a possibilidade de serem sujeitos, muito embora fosse por suas mãos que se dava a lavra do sal. No jogo textual de que se vale o autor percebe-se o arranjo das formas a fim de apreender a realidade, não por meio de mera reprodução do real, mas reordenando o real no texto. Essa descrição revela também a naturalização dos modos de produção – fruto da ideologia que trabalha pela perpetuação das estruturas de poder vigente – levando os homens a acreditar que aquele assujeitamento de que trata a obra é a única e possível forma de existência.

Contudo, o trecho citado é uma espécie de introdução ao desvelamento das mazelas que atingem as salinas. E elas começam a ficar mais evidentes quando Chicão inicia o trabalho na safra do sal e “seus pés começam a arder terrivelmente. É o cloreto se infiltrando na carne...” (BB, p. 158). A ação do sal na pele era corrosiva e com o tempo causava rachaduras, mas conforme os trabalhadores mais antigos, logo se acostumava com os ferimentos: “Aquêles pés nunca cicatrizavam e no entanto, como êles diziam, não apodreciam mais, *nem incomodavam*. O próprio sal não deixava que eles apodrecessem mais do que aquilo. *E eram pés humanos. Monstruosamente deformados.*” (BB, p. 158, grifos nossos). Nesse ponto já se percebe a *naturalização* da degradação do trabalhador da salina. Nos vários trechos que se seguem é possível perceber que o salineiro introjeta o apodrecimento da própria carne como algo normal: “os homens sorriam daquilo. E aquilo nada significava. [...] *Tinham se acostumado.*” (BB, p. 158, grifo nosso). Esse primeiro padecimento ao sal favorece a tomada de consciência por parte de Chicão – que é também um princípio de recusa – sobre aquela humilhante situação, que não afetava somente a ele, mas a todos os trabalhadores nas salinas

*Tinha também que se acostumar e rir daquilo tudo. Igual aos outros. Ou então desistir de tudo. Fugir. Caminhar para longe. E no entanto, era o*

seu primeiro dia na salina. Poucas horas tinham se passado. E já o desânimo se manifestava em seu íntimo com os primeiros matizes do desespero. *Aquilo não era serviço para seres humanos e sim para béstas. Béstas, que pudessem rir ao olhar a deformação monstruosa de um pé. Não ele.* (BB, 159, grifos nossos).

O inconformismo com aquela situação – e a contestação dela – torna-se mais explícito no diálogo que Chicão estabelece com outro salineiro, ao passo que este, inversamente, torna mais explícita sua resignação, que também é coletiva:

- O que não me conformo – disse Chicão – é cum o que acontece cum os pés da gente!
- No princípio, a gente estranha um pôco. Adepois... percisando de véver... *qu'importa se os pés da gente num fique cumo era?*
- Mas a gente divia tê uns sapato pra protegê...
- Num diana, não. O sal cumia êles em menos de uma semana. Eu tinha um par de botina de côro vivo [...]. Ponhei nessa disgracêra e foi simbora num instante... (BB, p. 161, grifo nosso).

A contínua exposição ao sal e os ferimentos nos pés também favoreciam o surgimento do que os salineiros chamavam de “maxixe”, a “lepra do sal”, uma infecção que surgia entre os dedos e se espalhava pelos outros se não se isolasse. Isto era feito colocando-se uma chupeta no dedo afetado. Esse quadro, somado àquele anterior da falta de equipamentos de proteção, também é significativo, pois demonstra as condições de insalubridade a que eram submetidos os salineiros.

Os trechos finais do capítulo retomam a questão do processo de desumanização que sofrem os trabalhadores das salinas, além de reforçar a tomada de consciência (de Chicão) em relação àquela situação cruel:

*[...] ficou pensando nos estragos que aquele sal tão branco, tão inofensivo, causava nos corpos dos homens. [...] O homem, rei da criação, apodrecendo de propósito.* Apodrecendo como o charque que se deteriora, quando nos charqueadores se consuma o sal verde. (BB, p.164, grifo nosso).

E ainda assim “ninguém reclamava. Tinham se acostumado.” (BB, p. 164). A insistência no recurso estilístico da repetição – reitera-se – chama a atenção para o

fato de que aquela condição de trabalho estava perfeitamente naturalizada pelos salineiros.

Paradoxalmente, Chicão – que demonstra insatisfação a todo o tempo – tende a ir aceitando a inevitabilidade daquela situação: “Os *gemidos ficavam abafados dentro dêle*. A dor exasperava-o. Mas não se queixaria. *Os outros também eram seres humanos e não davam sinal de fraqueza.*” (BB, p. 172, grifos nossos); “Passados os primeiros dias, *a dor foi minorando*. Os beijos das chagas começaram a endurecer, *e já não ardiam tanto quando os seus pés voltavam a se infiltrar na água dos cristalizadores.*” (BB, p. 173, grifos nossos).

O sofrimento e o condicionamento de Chicão continuariam, revelando-lhe que as salinas eram capazes de produzir outras deformações no corpo:

Agora, Chicão já conhecia todos os ramos da salina. Seus ombros sabiam o que era transportar o sal dos aterros para os depósitos.

Conheceu aquêlo pêso. O pêso das cestas fabricadas de cipós e enfiadas num pau grosso, que chamavam de “calão”. Calão, porque produzia um grande calo sobre o ombro onde era sustentado. [...].

Até ali, o sal o deformara, rachando-lhe os pés, daquela maneira nojenta.

Agora, o calão deformava os seus ombros, para sempre.

[...]

Chicão começou a criar também o calo nas costas. (BB, p. 176-177)

A partir desses trechos, percebe-se como o salineiro lidou com o trabalho de extração artesanal do sal. Em última instância, todo sacrifício era justificado em nome da sobrevivência. Conforme afirma Sousa – e remetendo ao que já foi referenciado no capítulo terceiro – submetiam-se àquela situação, pois

[...] o pagamento auferido pelo salineiro tinha, para o trabalhador oriundo do campo, significativo valor: representava uma fonte de sobrevivência muitas vezes inexistente em suas paragens de origem. Daí o elevado número de trabalhadores sazonais que acorriam a Macau no período da colheita do sal. Lá, conheceriam uma árdua realidade; mas, paralelamente a todas as mazelas do trabalho nas salinas, encontrariam o sustento da família. Isso tornava plausível a migração daqueles homens, que sonhavam com o verde do campo para além do mundo das brancas e reluzentes pirâmides de sal. (2007, p. 84-85).

Essa focalização permite verificar a asserção de que o trabalho é objetivado pelo homem diante de condições concretas de existência, assim como a partir daquela mesma objetivação, ele define o seu ser e estar no mundo, uma vez que no trabalho está contida a totalidade das relações sociais e históricas. Assim, é pelo trabalho que os salineiros reproduzem e evidenciam não só as reais condições a que são submetidos, mas também a concretude das relações historicamente estabelecidas pelo homem consigo mesmo e com a natureza.

Dessa maneira, José Mauro de Vasconcelos transfigura a descrição das condições de trabalho nas salinas na mais fiel demonstração do assujeitamento do homem, que se resume em força de trabalho. Conseqüentemente, por não se reconhecer mais enquanto produtor e tampouco no que produziu, o homem torna-se alienado de seu lugar no mundo, torna-se coisa, reificado. Conforme Peter Berger e Thomas Luckman a reificação

[...] é a apreensão dos produtos da atividade humana *como se fossem* algo diferente de produtos humanos, como se fossem fatos da natureza, resultados de leis cósmicas ou manifestações da vontade divina. A reificação implica que o homem é capaz de esquecer sua própria autoria do mundo humano, e mais, que a dialética entre o homem, o produtor, e seus produtos é perdida de vista pela consciência. O mundo reificado é por definição um mundo desumanizado (1999, p. 122-123, grifo dos autores).

Contribui para esse processo de reificação do salineiro a divisão do trabalho, que também é bem marcada em *Barro Blanco*:

*Havia sempre um conferente espionando tudo. Nas salinas se dava a mesma coisa, sempre um fiscal, um capataz, um feitor, de pé, bem abrigado, observando o serviço. A safra estava ali madura e poderia haver ainda duas colheitas. O serviço não podia cochilar, porque o inverno poderia aparecer o mais breve possível. [...].*

O serviço que agora se realizava, seria repetido ainda duas vezes. Tinha que haver nova colheita, *nem que os homens rebentassem*. (BB, p. 177, grifos nossos).

A presença ou a necessidade de “supervisão” na produção do sal por si já aponta para condições objetivas de produção, pensando em termos de indústria moderna. E em *Barro Blanco*, a interpretação que o próprio texto sugere é a de concitação por parte do “feitor” ou “capataz”, termos que se ligam semanticamente à oração “o serviço não podia cochilar”. Ora, quem garantia o ritmo da produção e a certeza de que ela não pararia era o capataz, ainda que para isso “os homens rebentassem”. Isto ratifica a afirmação de Sousa, de que os salineiros eram constantemente submetidos “aos desmandos perpetrados pelos feitores” (2007, p. 73). Sousa complementa ainda que “os feitores ocupavam lugar privilegiado. Eram os representantes dos proprietários e tinham, ao contrário dos operários, vínculos trabalhistas efetivos com as empresas salineiras.” (2007, p. 74), além de uma organizada cadeia hierárquica, cujo objetivo era manter o acelerado ritmo de produção.

Ressalte-se que a divisão do trabalho não implica somente em uma divisão de tarefas; ela é “a manifestação de algo fundamental na existência histórica: a existência de diferentes formas da propriedade [...]” (CHAUÍ, 1994, p. 61), o que se manifesta com bastante clareza nas salinas de *Barro Blanco*. A divisão do trabalho também concorre para tornar “as condições e os poderes da vida independentes do homem [...]”. (MESZÁROS, 2006, p. 132). Tal afirmação encontra eco em *Barro Blanco*, uma vez que as condições criadas pela divisão do trabalho produziam tamanho estranhamento (alienação) entre o salineiro e as salinas que as condições reais de existência ali presentes não eram reconhecidas como produzidas pelos homens; pelo contrário, os homens eram produto daquelas condições, cuja origem era ignorada, conforme evidenciado anteriormente na naturalização das condições de trabalho nas salinas. Dessa forma, a divisão do trabalho também concorre para a

reificação, cujo mais importante aspecto “é que o trabalhador é transformado numa *mercadoria*.” (MÉSZÁROS, 2006, p. 133, grifo do autor). E enquanto mercadoria, o salineiro, além de não se reconhecer no produto de seu trabalho, significava menos que aquele produto. O sal, que numa perspectiva histórica alimenta a história, a economia e os costumes de diversos povos há milhares de anos. Era conhecido no Egito, na Babilônia e na China. Até a Idade Média – quando se desenvolve a sua mineração – só era acessível nas regiões costeiras. Em razão da sua escassez, era vendido a preço de ouro. Seu uso como moeda na China foi registrado por Marco Polo e os romanos o usavam para pagar os soldados, derivando deste fato a palavra salário. Sua produção, distribuição e taxaço foi motivo de guerras e rebeliões em vários momentos históricos.

O sal também teve impacto considerável na história da civilização, em razão da sua capacidade de conservar os alimentos, o que possibilitou a mobilidade e a sobrevivência das populações. No século XVII, essa prática é descrita por Taunay no artigo *A Bahia Colonial*: “Salgam as carnes, cortam-na em pedaços bastante largos, mas pouco espessos [...]. Quando estão bem salgadas, tiram-nas sem lavar, pondo-as a secar ao sol; quando bem secas, podem conservar-se por muito tempo.” (NORSAL). O sal chegou ao Brasil por meio dos portugueses e seu emprego como conservante foi determinante para a ocupação do território brasileiro, visto que a carne seca foi a base da alimentação dos homens que desbravaram o interior do país.

Nos rituais religiosos, o sal está presente desde a antiguidade, tendo recebido maior destaque pela tradição judaico-cristã. É frequentemente mencionado no *Antigo Testamento*, como por exemplo, a *aliança de sal*, ato de fidelidade solene e inviolável:

“Tudo o que é tomado das coisas santas que os israelitas oferecem ao Senhor, dou-o a ti, a teus filhos e a tuas filhas em virtude de uma lei perpétua. Esta é uma *aliança de sal*, que vale perpetuamente diante do Senhor, para ti e para toda a tua posteridade contigo.” (BÍBLIA, Números, 18:19, grifo nosso).

Também no *Novo Testamento*, a propriedade conservante do sal é retomada, agora em sentido metafórico, durante o Sermão da Montanha: “*Vós sois o sal da terra. Se o sal perde o sabor, com que lhe será restituído o sabor? Para nada mais serve senão para ser lançado fora e calçado pelos homens*” (BÍBLIA, Mateus, 5:13, grifo nosso). O sal alimenta ainda crenças populares, como é o caso do banho de sal grosso muito comum no Brasil para afastar o mau olhado, dentre outras.

No final do século XIX, além de ser usado como condimento e produto medicinal, tornou-se um produto essencial para as indústrias química e têxtil, passando a figurar entre uma das matérias primas de mais diversa aplicação na indústria (do vidro, de drogas, do sabão, do papel, de cerâmica, de plástico, metalúrgica, do petróleo, de curtumes, de corantes, etc.) a partir do segundo quartel do século XX.

Apesar de tudo isso, o sal é apresentado como algo desimportante, que se oferta milagrosamente para o consumo, e para a grande maioria das pessoas continuaria sendo um produto muito simples, que dispensaria maiores reflexões, assim como o seu produtor, o salineiro:

E o sal seria distribuído pelo mundo. Dividido para sacos menores. Devorado por bôcas. Vendido por preço mais caro. Utilizado, comercializado. Caminharia até a beira das pias batismais. E todo aquê movimento executado, realizado com o simples sal, seria tomado com a maior naturalidade possível. Porque ninguém se interessava ou se preocupava em conhecer de perto o processo moroso da existência do sal. Que importava aos olhos da humanidade saber de onde vinha aquilo? O sal não era uma ostentação. Simplesmente uma dose necessária para a coloração dos paladares. E não devia ser adicionado demais. E nem podia faltar um pouco. Havia de ser uma quantidade certa e bem medida. A história trágica e triste das vidas que se perderam, dos ideais que se confundiram com a palidez mórbida e branca do sal, nunca interessaria a ninguém. (BB, p 178-179).

O sal não era, de fato, um produto para ser ostentado. Diferentemente de outras mercadorias que suscitam fascínio, o sal é banal, simples, mas tão fetichizado quanto qualquer outra mercadoria. E é essa simplicidade atribuída ao sal que camufla as formas concretas implicadas em sua produção e tenta apagar as relações que o transformam em mercadoria. Para que o sal fosse extraído, era necessária a intervenção (trabalho) humana. Entretanto, conforme já mencionado anteriormente, o salineiro não se reconhecia no produto do seu trabalho, atribuindo-lhe uma aura sobrenatural, encantada, fetichizada. Ora, “é na forma-mercadoria que o fantasma do sagrado ancora, produzindo os fenômenos da reificação, do objeto fetichizado [...], da impossibilidade do humano.” (CORRÊA; HESS, 2011, p. 161). A propósito disto, é interessante observar um trecho de *Barro Blanco* em que figuram a inversão, a ilusão e a admiração desses fenômenos:

— Tá vêno uma salina, cum umas casa de telhado vermeio e uns coqueiro?  
 Chicão acompanhava com a vista o que o dedo do outro lhe indicava.  
 — *Mas tá tudo de cabeça pra baixo!*  
 — *Tá e num tá. Aquela água que reflete tudo num é água, não. Nem tamem aquelas casa é casa. Aquilo é "mirage".*  
 — *Mirage? que é isso?*  
 — *Uai! É isso que ocê tá vêno. Uma coisa que num existe. Aquele ar que treme na vista da gente é que fáis aquilo. Fáis nasce a casa e os coqueiro. Bunito, não?*  
 — *Mirage! Como é bunito mesmo!* (BB, p. 162, grifos nossos).

Nas salinas, além das coisas estarem invertidas, “de cabeça pra baixo”, elas são e não são. Tudo é uma miragem, “uma coisa que num existe”. E ainda assim, a aura mágica de tudo aquilo é fascinante e admirável: “Como é bunito mesmo!”. De tudo isso, depreende-se que as salinas são também – e a um só tempo – espaços reificados e reificadores, visto que elas não são somente um amontoado de sal, mas tudo o que ali se conforma (e se transforma): sal, trabalhadores, feitores, exploração, ilusão, propriedade, dinheiro.

A propósito do desvelamento que a “ficcionalização” das relações de produção do sal promove em *Barro Blanco*, cabe aqui rememorar a afirmação de Graciliano Ramos em *O fator econômico no romance brasileiro*, para quem os romances brasileiros quase sempre dão a impressão de estarem incompletos, faltando-lhes “a observação cuidadosa dos fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte” (1986, p. 253). E que fatos são esses? São os fatores econômicos. Os fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte certamente não devem ser aqueles que estão no nível dos fenômenos, mas sim aqueles que constituem a essência da realidade social, pois a arte pode revelar as condições reais de existência. Ora, a norma que impera na sociedade moderna é a do capital, portanto de caráter estritamente econômico.

Eis então a figuração do salineiro, das salinas e do sal no “mundo civilizado e inconsciente” que é o mundo do capital, o mundo de quem manda, de quem dá as cartas. Uma pintura não só da indústria salineira, mas do sistema econômico liberal-capitalista que começara a vigor anos antes (ou séculos, se admitirmos que a colonização é parte da empresa capitalista) e que estendia seus efeitos sobre a indústria salineira do Rio Grande do Norte. No momento em que aquele surto modernizador – aludido anteriormente – invadia o Brasil, com a industrialização de São Paulo, havia a esperança de que essa modernização se espalhasse, podendo diminuir as diferenças sociais. Não foi o que aconteceu no país, não foi o que aconteceu no Nordeste e tampouco nas salinas de Macau. Nesse ponto, a obra mostra uma das intenções (ideologia) da promessa modernizadora: sacrificar as massas em nome do acúmulo escorchante de capital. Vê-se aí que as ideologias das classes dominantes (modernizadoras) intencionalmente apagam as relações

materiais, configurando-as ao seu modo (de acordo com as regras do seu modo de produção) e deformando o real social para a manutenção de seus interesses.

Nesse mesmo diapasão, Raymundo Faoro em *A república inacabada* ensina que “a *modernização*, pelo seu toque voluntário, se não voluntarista, chega à sociedade por meio de um grupo condutor que, privilegiando-se, privilegia os setores dominantes.” (2007, p. 125, grifo do autor). Prossegue nos dizendo que “na modernização [...] se procura moldar, sobre o país, pela ideologia ou pela coação, uma certa política de mudança. [...] uma ação fundamentalmente política, *mas economicamente orientada*” (2007, p. 125, grifo nosso). Claro está que não interessava às elites estender a modernização ao extremo norte do país; as coisas como estavam iam de vento em popa, não aumentavam os custos e geravam, certamente, muitos lucros. Por fim, Faoro sentencia: “A *modernização*, quer se chame ocidentalização, europeização, industrialização [...], ela é *uma só, com um vulto histórico, com muitas máscaras, tantas quantas as das diferentes situações históricas.*” (2007, p. 125-126, grifos nossos).

Assim, a fictícia história da produção do sal traz em si a marca até então imutável (e real) da exploração mantida em nome do capital, conservada na mesma e permanente ladainha da velha Sóia: “Comprá Juá, Jucá, Quina-quina...”. Aquela era a definição das salinas, que não mudaria nunca, assim como a voz da velha, “sempre com as mesmas modulações”. Nessa redução fictícia aparece a história de todo um povo apagado, cuja miséria é o reverso da ganância das classes dominantes; ou nas palavras de Manoel Bomfim, um “povo esgotado, pois que a vida lhe tem sido *o perpétuo labor de paria, a nutrir a renascente infecção.* [...]. Pobres gentes, essencialmente boas, para aceitar a *secular espoliação que as avilta.*” (1998, p. 635-636, grifos nossos).

Não por acaso, o capítulo final de *Barro Blanco*, de igual título, mantém a coerência das afirmações feitas até aqui, salientando o caráter negativo das salinas – símbolo que possibilita essa visão totalizante da exploração promovida pelo capital – e ratificando a estagnação daquele espaço, mais uma vez, na contínua cantilena da velha Sóia:

*O sol continuaria refletindo-se para sempre no sal branco. E aquilo não era sal. Aquilo era um túmulo de barro blanco. Aquilo era um túmulo sorvendo vidas.*

De repente, no comêço da rua, a voz da Sóia começou a girar esganiçada, estridente:

– Comprá  
Juá  
Jucá...  
Quina quina  
Angélica  
Mutamba...

*Aquela voz ia se perdendo dentro da luz intensa do dia. Aquêlé dia que nunca mudaria. A cidade de sal, eternamente branca... (BB, p. 231-232, grifos nossos).*

Eis então as salinas (e sua história) como metáfora de contradições reais: o sal que ao tempo em que conserva a prática da exploração do trabalho de milhares de homens em nome do acúmulo de capital também corrói a menor possibilidade de vida daqueles mesmos trabalhadores, homens que eram “comprados, vendidos e deteriorados nos charqueadores das salinas” (BB, p. 164). Mas para além desta relação de exploração específica do capitalismo (capital *versus* trabalho), ela aponta, acima de tudo, para a contradição principal instalada por esta relação que é entre os proprietários e os não-proprietários; ou seja, uns poucos que se apropriam dos meios de produção e outros, em sua maioria, não, transformando essa contradição em sua lógica.

Apresentada assim, a história do sal (que também compreende as salinas, a indústria do sal, os salineiros, a cidade de Macau e outras misérias do Rio Grande

do Norte) não incorre no equívoco de substituir as relações reais por uma falsa simbolização, que nas palavras de Nelson Werneck Sodré “traduz, nas letras, o desejo de criar um mundo despojado da experiência social, esvaziado de suas contradições.” (1965, p. 108). Dessa forma, a história do sal, que é uma história de contradições, é focalizada pelo prisma do distanciamento, aqui entendido a partir da proposição de Brecht:

‘Distanciar’ um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar dêsse fato ou dêsse caráter tudo o que êle tem de natural, ‘conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade’. (...) ‘Distanciar’ é, pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens históricos [...]. (apud SODRE, 1968, p. 151).

Nesse sentido, *Barro Blanco* apresenta uma narrativa que também é humanizadora, porque ao denunciar os processos que subjagam o homem (aqui representado pelo trabalhador das salinas), afasta a aura da ilusão permitindo a reflexão e apreensão do mundo. E embora esse aspecto combativo (de denúncia) surja do texto, não deve significar que o caráter ideológico deva prevalecer sobre o estético. A denúncia e o documento, como já dito, são imanentes, estruturais, emergem do próprio texto. Este capta seus elementos constituintes na realidade concreta e em determinado momento histórico, e em *Barro Blanco*, eram aqueles elementos – a acumulação do capital como resultado da exploração do homem – que a realidade poderia oferecer.

### **4.3 O resgate do regionalismo pela acumulação literária**

É difícil – se não impossível – imaginar qualquer tipo de produção artística sem compreender seus desdobramentos anteriores. Sendo assim, não é possível

conceber uma literatura que prescindia da tradição literária que lhe antecede. Seja para dar-lhe seguimento, seja para romper com a sua continuidade, o estabelecimento de um diálogo com a anterioridade será sempre um caminho necessário. É nesse sentido que Fritz Teixeira de Salles afirma que um estilo “não nasce do nada. Ele é a projeção de outros que o antecederam no tempo e principalmente – que o *autorizaram*.” (1973, p. 6, grifo do autor).

E não haveria de ser diferente com a tradição literária brasileira que – conforme já visto – prezou por manter um constante diálogo consigo mesma, e seus escritores cada vez mais foram se formando “nas coisas essenciais, a partir de antecessores brasileiros.” (CANDIDO, 2002, pp. 117-118). E essa característica pode ser observada com maior agudeza no romance regionalista, sobretudo em seu viés nordestino. Adonias Filho ratifica esse posicionamento ao afirmar que “o romance brasileiro [...] em seus caminhos mais largos, suas linhas mais flagrantes, suas tendências mais ostensivas –, não se opõe à tradição e a essa tradição continua sobretudo no círculo dos movimentos temáticos.” (1965, p. 33). Adonias Filho faz ainda referência ao caráter documental da literatura como uma constante na literatura brasileira, característica esta que, se historicamente considerada, “*aproxima os romancistas na continuidade que responde pela tradição do romance brasileiro*” (1969, p. 13, grifo nosso).

Deve-se ainda considerar a implicação de outros fatores na conformação dessa tradição regionalista brasileira, que além da temática e do caráter documental, pautou-se pela formação de uma linguagem literária, pela denúncia social e pelo historicismo das questões extraliterárias estruturantes da criação artística. Disto provém a afirmação de Afrânio Coutinho, de que a cultura brasileira contemporânea responde, em sua essência, “a certas impulsões sócio-históricas das raízes da sua

civilização.” (1968, p. 185). Mas não só isso: para Coutinho o resultado dessa intensificação das forças intelectuais culmina no

estabelecimento de uma tradição brasileira (tradição afortunada), criada e consolidada através de numerosas gerações de escritores, *os quais se caracterizam pela fidelidade a certo número de temas, critérios e estilos de composição semelhantes*. Essa tradição é válida [...] porque ela traduz as experiências, idéias e aspirações da sociedade que a gerou [...]. (1968, p. 185, grifo nosso).

Note-se mais uma vez nas afirmações de Coutinho que, no estabelecimento dessa tradição, não só os critérios artístico-literários são levados em consideração, estes são antes fruto do que surge no seio da sociedade; donde se infere que no processo de composição o autor inspira-se num direcionamento que já é historicamente estabelecido. Em suma, esse movimento que leva à continuidade<sup>15</sup> da tradição se dá por um resgate que não é só literário, mas também histórico.

Entretanto, essa continuidade na tradição não deve ser entendida como algo linear e contínuo, noção contestada pelas observações do formalista russo Yuri Tynianov, para quem “a obra literária se constrói como uma rede de ‘relações diferenciais’ firmadas com os textos literários que a antecedem [...]” (CARVALHAL, 2003, p. 47). Nesse mesmo caminho segue Mikhail Bakhtin, que vê o texto como um mosaico (CARVALHAL, 2003, p. 48), uma construção polifônica onde as várias vozes (textos) se confrontam para formar um todo orgânico. Essas proposições incidem diretamente sobre o conceito de tradição, que antes se sustentava numa visão mecânica do processo de evolução da literatura e de formação de um sistema literário (CARVALHAL, 2003, p. 49), e a partir de então passa a ser visto como uma relação contínua (e dialética) entre o que se escreve e o que foi escrito.

---

<sup>15</sup> *Continuidade* deve ser aqui entendida como a persistência das características inerentes a um determinado contexto (mas que se deslocam para além desse contexto – no caso a própria história, tanto a da literatura quanto a do homem e/ou da sociedade que a produziu) ou a constância de procedimentos que são semelhantes nos diversos momentos de uma determinada tradição, neste caso, no regionalismo nordestino.

Vimos no final do segundo capítulo, ainda que de passagem e de forma bastante generalizada, que as obras compostas por alguns autores apresentavam traços comuns, e que ao conjunto dessas obras convencionou-se chamar regionalismo nordestino de 30. E embora estes escritores – de alguma forma – tenham rompido com a tradição literária brasileira, também escreveram como beneficiários do acúmulo que essa mesma tradição lhes proporcionou, dando-lhe, portanto, continuidade.

É partindo então desta perspectiva de acúmulo – ligada à organicidade do sistema literário – que este estudo aproxima *Barro Blanco* do regionalismo nordestino de 30. Ainda que na década de 1940 tenha havido uma ruptura com a *práxis* literária então em vigor nos anos 30 (conforme visto no segundo capítulo), *Barro Blanco* traz em sua composição procedimentos peculiares àquela prática anterior. Entretanto, resta apontar o que possibilita a utilização daqueles procedimentos de maneira que eles não sejam entendidos como simples reprodução de técnicas e/ou temáticas anteriores, mas como elementos representativos (recortes) de uma tradição que evolui dialeticamente.

Conforme sugerem as análises realizadas até aqui, depreende-se que José Mauro de Vasconcelos produziu *Barro Blanco* buscando, nas experiências literárias anteriores, elementos capazes de trazer em si o mesmo grau de representatividade de outrora; ou seja, orientando-se por um agudo *sentido histórico*<sup>16</sup>, juízo crítico a partir do qual é possível não só perceber o passado, mas também a sua atualidade

---

<sup>16</sup> O conceito é aqui usado a partir das considerações de T. S. Eliot em seus estudos sobre a tradição na literatura, onde afirma que o conceito de tradição “envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, [...] e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.” (1989, pp. 38-39)

no presente. Bastos e Brunacci levam adiante esse mesmo raciocínio conceitual ao afirmarem que “o passado se faz sempre presente outra vez e sempre como um *conjunto de resíduos que insistem em se manter vivos e atuais* e que podem ser reativados a qualquer momento graças a novos fatos do presente.” (2005, p. 121, grifo nosso). A ideia de resíduo (ou residual) como algo formado no passado e que subsiste não só como um elemento deste passado, mas como um elemento que efetivamente pertence ao presente (WILLIAMS, 1979, p. 125) é importante para o entendimento de continuidade da tradição postulada nesta análise.

É partindo então dessa perspectiva historiográfica que se verifica a permanência de elementos predominantes (resíduos) em momentos anteriores (neste caso, no regionalismo nordestino de 30) na composição de *Barro Blanco*. Visto que a obra é separada daquelas que a precedem por pouco mais de dez anos, não há que se falar na presença de elementos arcaicos pois nesse intervalo de tempo não há mudanças significativas nas condições objetivas que estimulavam a criação literária: as estruturas sociais mantinham-se as mesmas de antes, os mecanismos de exploração do trabalho para a acumulação do capital repetiam-se nos diversos setores produtivos e a modernidade era um engodo que não alcançava a região Nordeste.

Por outro lado, o uso da temática e/ou das técnicas vigentes à época do regionalismo nordestino de 30 já se encontravam em declínio nos anos de 1940, de maneira que a não permanência destes procedimentos só se justificaria se as mudanças estruturais tivessem sido muito significativas, causando interferência direta na forma literária. Da mesma maneira, a manutenção da temática regional enquanto algo exótico ou pitoresco, ou a referência às condições climáticas como determinantes do destino do homem do campo também seriam arcaísmos. Se assim

tivesse sido, usar em *Barro Blanco* procedimentos que fazem emergir do texto a crítica ao atraso nas relações de trabalho, por exemplo, configuraria a presença de elementos arcaicos, visto que já seria um problema superado.

Ocorre que, embora o arcaico seja “totalmente reconhecido como um elemento do passado” (WILLIAMS, 1979, p. 125) – o que o difere do residual – em *Barro Blanco* não há esse reconhecimento. Práticas que se pensavam extintas, como a escravidão, o latifúndio, o patriarcalismo e a sociedade de classes, por exemplo, são elementos de pronunciada presença na obra, porém em seu estado residual, por que se apresenta na contemporaneidade. É nesse sentido que a obra literária deve estar “atenta à essência que permanece através das variações históricas.” (MOISÉS, 1967, p. 285), a fim de tornar-se eficaz para revelá-las. É justamente esse resgate dialético que torna possível o uso de técnicas e/ou temáticas empregadas em momentos anteriores sem incorrer em reprodução.

É partindo então dessa visada que *Barro Blanco* expõe e questiona, de forma semelhante, os mesmos problemas de sempre e que, embora formados no passado, lhe são contemporâneos. O que está em relevo (enquanto resíduo) na obra de José Mauro de Vasconcelos são as mesmas estruturas em que se apoia a exploração humana, as mesmas impossibilidades de vida plena, a mesma privação de direitos ora mascarados pela seca, no regionalismo nordestino de 30, ora pelas salinas e suas águas, em *Barro Blanco*. O trecho a seguir é revelador nesse sentido porque deixa escapar, a partir da comparação de elementos da narrativa, a semelhança residual (que se dá pela comparação terra seca *versus* água-sal) na composição do texto: “[Chicão] Pensou na semelhança que existia entre a esterilidade da terra sêca do sertão e a amargura úmida e destruidora da água-sal.” (BB, p. 182). Eis o resíduo (formado no passado) trazido literariamente para a obra

(porque ainda se constitui como um elemento do presente) e que deve ser entendido enquanto uma singularidade que aproxima *Barro Blanco* do regionalismo nordestino de 30 e, conseqüentemente, da tradição literária brasileira até então formada.

Isto posto, vê-se então que *Barro Blanco*, embora escrito numa época posterior aos seus “modelos”, encontra lugar junto ao romance de 30 que “é assim chamado [...] porque nele se fez uma abordagem das estruturas econômicas, históricas, sociais – portanto também existenciais que definem um tipo de homem, um tipo de sociedade, enfim, uma época.” (APPEL, 1983, p. 19).

Sendo assim, a partir da aceção qualitativa que Sandra Nitrini (2000) faz de influência, é possível reconhecer na obra de José Mauro de Vasconcelos os indícios de contato com as obras e autores que lhe antecedem, mas sem negar-lhe o resultado autônomo, a mesma independência e “os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor [...]” (NITRINI, 2000, p. 127).

Portanto, esse voltar-se para a tradição não é só resgate daquilo que é resultado da acumulação literária, é também parte de um esforço constante e consciente de se manter vivo e dinâmico o sistema literário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

O presente trabalho procurou mostrar em que medida as ideologias vigentes à época do regionalismo nordestino de 30 influenciaram no processo de composição da obra *Barro Blanco*, de José Mauro de Vasconcelos, tornando-o não só tributário daquela geração, permitindo que sua obra seja inserida naquela tradição literária, mas também mostrando que ela se constitui numa possibilidade de interpretação do Brasil e de manutenção da tradição literária regionalista e brasileira.

Nessa tarefa, a recomposição do percurso formativo do regionalismo – desde a sua fase mais embrionária no Romantismo até o formato que assumiu no romance de 30 – foi inevitável, pois quem se propõe a estudar questões que envolvem o regionalismo não pode evitar a reflexão sobre tudo que gravita em torno do que o próprio conceito de regional sugere, seja na literatura ou em outras áreas do conhecimento. A partir disto, procurou-se elaborar uma noção de regionalismo nordestino, ou mais especificamente, de uma ideologia do regionalismo nordestino que fosse não só flexível (haja vista a intenção aqui não ter sido a de estabelecer um conceito que abarque toda a complexidade que envolve a temática regionalista), mas também consistente o suficiente para balizar a análise proposta neste estudo. Desta avaliação crítica destacou-se, além de elementos estéticos (a renovação na linguagem e a temática regional), o documento e a denúncia social como elementos estruturantes da matéria literária.

Explicitados os pressupostos teóricos que apontaram a direção que o estudo seguiria, as análises realizadas não consideraram apenas os aspectos literários da obra, mas também os elementos extraliterários historicizados que se relacionam diretamente com o *corpus* analisado. Nessa perspectiva, o trabalho crítico transpõe

a própria obra, mostrando também os diversos fatores que mediaram a sua produção. Desta análise foi possível identificar não só uso de uma técnica narrativa muito próxima daquela empregada em algumas obras do regionalismo nordestino de 30, como também os contatos, por vezes direto, que a obra de José Mauro de Vasconcelos estabelece com a tradição literária brasileira, muito embora a proposta aqui estabelecida não tenha tido um viés comparatista.

De fato, as características apontadas atraem *Barro Blanco* para o projeto estético e ideológico do Romance de 30, confirmando que alguns escritores – José Mauro de Vasconcelos, neste caso – ainda mantenham fortes vínculos com as obras produzidas naquele momento anterior. Portanto, é nessa perspectiva – que não teve a intenção de encerrar a discussão sobre a obra – que se pretendeu aproximar *Barro Blanco* dos pressupostos do Romance de 30, particularmente do Romance do Nordeste, que “é o romance de acusação aberta” (MONTELLO, 1983, p. 29), salientando que a tônica é o questionamento a um capitalismo violento, agressivo e voraz, sobretudo no que diz respeito às relações de trabalho que permeiam a sociedade brasileira e à exploração das forças de produção.

Ainda nesta tarefa de aproximação, apontar como se deu em *Barro Blanco* o resgate de técnicas e/ou temáticas que vigoraram em momentos anteriores foi importante não só por trazer para a discussão literária (ainda que de forma breve) os importantes conceitos de acumulação e de resíduo, mas também porque é esse aporte conceitual que possibilita verificar como um mesmo problema se insere em diferentes obras literárias, além de confirmar a inserção da obra de José Mauro de Vasconcelos na tradição literária sem a pecha de epígono.

Apropriando-se de partes de uma afirmação de Tânia Franco Carvalhal, é possível dizer que o presente estudo não é movido por uma ar de aparência entre

uma obra e seus antecessores, antes busca “interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Por isto a necessidade de articular a investigação [...] com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.” (2003, p. 86).

O contexto de *Barro Blanco* só pode ser entendido levando-se em conta a totalidade em que se desenvolve, visto que quando a obra historiciza determinado problema, permite apreender a visão de mundo então em vigor. Entretanto, não se deve enxergar *Barro Blanco* como um documento simplesmente, posto que ele se configura, na verdade, enquanto uma *redução estrutural* dos elementos históricos que fazem das salinas *mímesis* da exploração do homem pelo capital e da desigualdade social.

E se da seca e do que ela carrega consigo emerge tanta desumanidade, com o trabalho nas salinas não é diferente: eis OS CACOS DA SECA – os homens aos pedaços que conseguiam se livrar do sofrimento no campo e dar continuidade à vida –; e OS RESTOS DO SAL – o que sobrava de homens que, já aos pedaços, se arruinavam nas salinas na contínua luta por uma depauperada sobrevivência.

Por trás do discurso ficcional de José Mauro, que em primeira instância é a história de mais um personagem brasileiro, existe a intenção de desvelar, pela repetição dos fatos históricos e pelo acúmulo da tradição literária de então, um Brasil outro cuja existência se desconhecia – tal qual aquela do sertão brasileiro – e um mesmo Brasil cuja construção foi e tem sido balizada pela espoliação renitente do homem e pela acumulação desenfreada do capital.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

ADONIAS FILHO. Renovação no regionalismo. In: *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. p. 53-59.

\_\_\_\_\_. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. (Coleção Pesquisa).

ALMEIDA, Nelly Alves. *Estudos sobre quatro regionalistas*. Goiânia: U.F.G., 1968.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ANDRADE, Mario. O Movimento Modernista. In: FREYRE, Gilberto et al. *Temas brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1967. p. 33-61.

APPEL, Carlos Jorge et al. *O romance de 30*. Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura; Movimento, 1983. (Coleção Ensaios, 25).

ARAÚJO, Adriana de F. B. *Migrantes nordestinos na literatura brasileira*. 2006. 182f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ARAÚJO, Hermenegildo H. Regionalismo e sistema literário brasileiro. In: *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, 2007. v. 1. p. 1-7.

ARROYO, Leonardo. Citação em contracapa. In: VASCONCELOS, José Mauro de. *Meu pé de laranja lima*. 24. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

ASSIS, Geisa Melo Silva de. *A história do Centro de Educação Integrada Monsenhor Honório: surgimento e contribuições*. 2009. 114f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

BASTOS, Hermenegildo José de M.; BRUNACCI, Isabel. História literária entre acumulação e resíduo: o eixo Graciliano-Rulfo. In: *Terceira margem: revista do*

*Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*. Rio de Janeiro. Ano IX, n. 12, p. 117-129, jan.-jun. 2005.

BERGER, Peter L.; LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 17. ed. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1999.

BÍBLIA. A. T. Números. Português. *Bíblia sagrada*. 66. ed. São Paulo: Ave Maria, 2007. Cap. 18, vers. 19.

\_\_\_\_\_. N. T. Mateus. Português. *Bíblia sagrada*. 66. ed. São Paulo: Ave Maria, 2007. Cap. 5, vers. 13.

BOMFIM, Manoel. *O Brasil nação*. Rio de Janeiro: Record. 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, Ubiratan. A ficção nacional que cruza fronteiras. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 03 nov. 2008. Caderno 2. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081103/not\\_imp271428,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081103/not_imp271428,0.php)>. Acesso em: 04 fev. 2009.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. Regionalismo e romance de 30. *Revista cultura crítica*, São Paulo, n. 08, 2. sem. 2008. Disponível em: <<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revistacultura-critica/41-edicao-no08/543-regionalismo-e-romance-de-30>>. Acesso em 02 set. 2009.

CAMPOS, Renato Carneiro. GILBERTO Freyre aos 70. *Diário da Noite*. Recife, 1970. Disponível em: <[http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/vida/entrevistas/aos\\_70.html](http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/vida/entrevistas/aos_70.html)>. Acesso em: 19 ago. 2007.

CANDIDO, Antonio. *Notas de crítica literária – Dois romances de estréia*. Diário de S. Paulo, a. 18, n. 5706. São Paulo, 21 nov. 1946, p. 4.

\_\_\_\_\_. *Textos de intervenção; seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates,1). p. 51-80.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CARMO JÚNIOR, João Batista. *Geografia da dominação: um estudo sobre a organização espacial da terra do sal (Macau-RN)*. 2006. 172f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). – Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

CARDOSO, João Batista. *Ficção, ideologia e realidade no Ciclo Literário do Cacau*. 2001. 271f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios).

CASCUDO, Luís da Câmara. Apresentação. In: VASCONCELOS, José Mauro de. *Banana Brava*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 2004. v. 1.

\_\_\_\_\_. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 2004. v. 2.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. 38. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Primeiros Passos).

CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995, p. 153-159. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>>. Acesso em: 25 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. *O foco narrativo*. 11. ed. São Paulo: Ática: 2007.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo José de M.; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 149-179.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1968. (Documentos Brasileiros, 127).

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura no Brasil*. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 3. ed. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FAORO, Raymundo. *A república inacabada*. Organização e prefácio: Fábio Konder Comparato. São Paulo: Globo, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Região, 1952. Não paginado. Disponível em: <<http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/opusculos/manifesto.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2008.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em 29 out. 2011.

GOMES, Ângela Maria de Castro. O redescobrimiento do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio Janeiro: Zahar, 1982. p. 109-150.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IVO, Lêdo. Pedra bonita de José Lins do Rego. In: SEIXAS, Heloisa (Org.). *As obras primas que poucos leram*. Rio de Janeiro: Record, 2004. Volume 1. p. 181-194.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

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

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quiron, 1976. (Coleção Logos).

LUKÁCS, György. Marx e il problema della decadenza ideológica. In: *Il marxismo e la critica letteraria*. Turim: Einaudi Editore, 1953. p. 150-217.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34; 2006.

MELO, Virgínius da Gama e. O romance nordestino de 1928 a 1961. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA, 2., 1963, Assis. *Anais do segundo congresso brasileiro de crítica e história literária*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963. p. 497-524.

MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boi Tempo, 2006.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins; EDUSP, 1981. v. 8.

\_\_\_\_\_. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins; EDUSP, 1981. v. 10.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários* 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTELLO, Josué. Revisão do romance nordestino de 30. In: PORTELLA, Eduardo et al. *O romance de 30 no nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. p. 27-30.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3. ed. Curitiba: UFPR, 2003.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NORSAL. *O sal nos costumes*. Disponível em: <[http://www.norsal.com.br/o\\_sal/costumes.html](http://www.norsal.com.br/o_sal/costumes.html)>. Acesso em: 20 jul. 2011.

NÓS SOMOS mais mágicos que lógicos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 7 jun. 1970. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/entericoverissimo.htm>>. Acesso em: 19 set. 2008.

OLIVEN, Ruben George. Nação e região na identidade brasileira. In: ZARUR, George de Cerqueira Leite (Org.). *Região e nação na América Latina*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 63-80.

PANDOLFI, Dulce Chaves. A trajetória do Norte: uma tentativa de ascenso político. In: GOMES, Angela Maria de Castro (Coord.) *Regionalismo e centralização política: partidos e constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 340-425.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *Linhas tortas*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Literatura e consciência nacional*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ofício de escritor: dialética da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. *Literatura e história no Brasil contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

SOUSA, Francisco Carlos Oliveira de. *Das salinas ao sindicato: a trajetória da utopia salineira*. Natal: CEFET-RN, 2007.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. A crítica e o romance de 30 no Nordeste. In: PORTELLA, Eduardo et al. *O romance de 30 no nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. p. 39-132.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Banana Brava*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969a.

\_\_\_\_\_. *Barro Blanco*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969b.

\_\_\_\_\_. ... *Longe da terra*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969c.

\_\_\_\_\_. *Chuva crioula*. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

\_\_\_\_\_. *Rosinha, minha canoa*. 21. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Meu pé de laranja lima*. 24. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

\_\_\_\_\_. *Coração de vidro*. 23. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.