

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

DOUGLAS LEMOS DE QUADROS

**A CATEGORIA DO ESPAÇO E O CONTEXTO DE PRODUÇÃO NA OBRA
XARQUEADA DE PEDRO WAYNE**

**BAGÉ
2015**

DOUGLAS LEMOS DE QUADROS

**A CATEGORIA DO ESPAÇO E O CONTEXTO DE PRODUÇÃO NA OBRA
XARQUEADA DE PEDRO WAYNE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciatura em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo

**BAGÉ
2015**

DOUGLAS LEMOS DE QUADROS

**A CATEGORIA DO ESPAÇO E O CONTEXTO DE PRODUÇÃO NA OBRA
XARQUEADA, DE PEDRO WAYNE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: dia, mês e ano.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo
Orientador
UNIPAMPA

Prof. Dr. Alessandro Carvalho Bica
UNIPAMPA

Prof. Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros
UNIPAMPA

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, mulher que venceu na vida por mérito próprio. Trabalhou duro e conseguiu se formar em Direito. Com o conhecimento lutou por anos pelas causas do menos favorecidos. Atuando como coordenadora da Coordenadoria da Mulher, pode lutar pelos direitos das mulheres vítimas de violência física e simbólica da região da campanha.

Ao meu pai, exemplo de cidadão e pai. Pensador que, formado na escola da vida venceu sem mazelas e tramóias o dia-a-dia cruel e hoje representa para mim um exemplo a ser seguido. Homem de princípios, é junto com a minha mãe o responsável pela minha formação moral e intelectual. Figura da qual muitos deveriam ter a oportunidade de conhecer e aprender.

A minha avó Zenaides, que com carinho, amor e muito trabalho cuidou e ainda cuida de filhos, netos e familiares.

Aos meus tios, tias, padrinhos e madrinhas que sempre apoiaram minhas escolhas com muito orgulho.

A todos os meus amigos e amigas de Bagé, Pelotas, Porto Alegre, Santa Maria, Santana do Livramento, Canoas, Gravataí, Curitiba, Montevideo e tantas outras cidades, com os quais aprendo a cada dia. Esses são responsáveis por manter minha saúde mental, emocional e intelectual.

Aos meus amigos (Barões) da Postmortem, que me acolhem sempre com carinho, alegria e muito Death Metal de qualidade. Pessoas cuja a generosidade e amizade são impagáveis.

Aos meus amigos da Machinaria pela amizade, companheirismo, pelas festas, pelos festivais e pelo Trash Metal de qualidade.

À minha irmã, pelo carinho a paciência.

À Helgair Kretschmer Aguirre, pelo carinho e amor. Pelas revisões, pela paciência e calma em aguentar minhas reclamações, stress e frustrações.

À minha família uruguaia Janett, Alfonso e Diego pelo carinho, paciência e respeito. Presentes internacionais.

Às minhas irmãs de vida Gabriela Spricigo e Vanessa Regert pela amizade e carinho que sobrevive às décadas.

À minha orientadora pela atenção, compreensão e paciência.

Aos moradores do bairro São Domingos que me acolheram com carinho nos longos finais de semana de produção acadêmica. Em especial a Valmir e Neivaldo.

A todos aqueles que esqueci por exaustão e cansaço, minhas sinceras desculpas e meu muito obrigado.

Em memória de:

Maria Madalena Borba Garcia, mãe, avó e amiga, que o carinho o tempo jamais apagará. Minhas palavras jamais poderão descrever tamanha saudade e gratidão.

Valdenir Machado Goulart, pai, amigo e tutor, pessoa que muitos não terão o prazer de conhecer.

Tio Hermogênio, uruguaio abraileirado, tio, amigo, pessoa ímpar, exemplo de cidadão e pai, eterno contador de histórias e parábolas.

José Leite Pacheco, um tio-avô, avô, um amigo, que com carinho deixou uma lacuna jamais preenchida.

"Mesmo com o protesto dos astros
a condenação foi lavrada
para os pensamentos dos santos
para a limpidez dos poetas.
Apaguem-se os nomes dos mártires,
destrua-se o túmulo de Cristo
e que não mais restem os exemplos
de tamanhos desperdícios
O mundo é invenção rendosa.
Os homens querem dinheiro,
os homens querem louvores".

Pedro Wayne - Canção Amarga

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a categoria de espaço e o contexto de produção dentro do romance *Xarqueada* (1937) de Pedro Wayne. A obra a ser analisada tem como temática a vida dos trabalhadores das charqueadas gaúchas na primeira década do século XX. Para isso, o autor constrói uma narrativa realista e bruta que em tom denunciante nos mostra as condições insalubres nas quais esses charqueadores eram forçados a trabalhar. O discurso ideologicamente marcado permeia toda a obra suscitando-nos a analisá-la dentro da produção literária do Romance de 30 e sob uma ótica política concebendo-a como Romance Proletário, tendo em vista que *Xarqueada* tem como grande tema a luta de classes e as injustiças sociais. Concluimos desta forma que o romance de Pedro Wayne se mostra significativo tanto pelo seu valor histórico quanto literário constituindo uma obra coerente com sua proposta e com o movimento na qual ela pertence.

Palavras-chave: Pedro Wayne. *Xarqueada*. Espaço.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the space and context of production of Pedro Wayne's novel *Xarqueada* (1937). This literary work has as subject the workers' life in the charqueadas of Rio Grande do Sul during the first decade of the 20th century. In order to do that, the author builds a realistic and rough narrative that through a denouncing tone shows the unhealthy conditions in which these jerked beef makers were forced to work under. The ideologically marked discourse permeates the entire book, allowing us to analyze it within the literary production of the 30's Novels and under a political view conceiving it as a Proletarian Novel, having in mind that *Xarqueada*'s main subject is the class struggle and the social injustices. Thus, we reached the conclusion that Pedro Wayne's novel in question shows itself meaningful due to its historical and literary values and also constituting a literary work coherent to its proposal and the movement it belongs to.

Keywords: Pedro Wayne. *Xarqueada*. Space.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	O CONTEXTO NACIONAL E SEUS REFLEXOS NO ROMANCE DE 30.....	14
2.1	O Contexto político-econômico nacional.....	14
2.2	A passos lentos nascia uma identidade.....	20
2.3	O Romance de 30.....	24
3	ANÁLISE DA OBRA EM DIÁLOGO COM O ROMANCE DE 30 (ESPECIALMENTE COM O ROMANCE PROLETÁRIO).....	31
3.1	O autor.....	31
3.2	O contexto regional: histórias e memórias de um passado local.....	34
3.3	As charqueadas e a região da campanha.....	39
4	A OBRA: XARQUEADA.....	44
4.1	A Xarqueada narrada.....	44
4.2	Santa Margarida e seu espaço degradante.....	56
5	CONCLUSÃO.....	64
	REFERÊNCIAS.....	68

1. INTRODUÇÃO

O romance *Xarqueada* (1937), de Pedro Wayne, versa sobre os problemas enfrentados pelos trabalhadores da indústria do charque nos idos 1930. Ambientado numa fictícia charqueada no interior do estado do Rio Grande do Sul, o autor constrói uma obra que mistura em sua linguagem o documental com o ficcional, criando um narrador que reproduz em tom denunciante e de forma realista o espaço insalubre e precário no qual os charqueadores eram forçados a trabalhar. Escritor de prosa e verso, Wayne transitou por vários movimentos, permanecendo com mais afinco no campo estético modernista, sendo um importante representante da Geração de 30 em âmbito estadual e nacional. Tendo em vista que o espaço, tanto na Literatura Regionalista quanto no Romance de 30, constitui um elemento importante, este Trabalho de Conclusão de Curso propõe-se a discutir o espaço no romance de Wayne, bem como sua relação com o contexto de produção no qual a obra está inserida. Desta forma, objetivamos analisar o contexto de produção regional e nacional e sua influência sobre a obra, avaliando em que medida ela dá continuidade à ficção regionalista de sua época.

A literatura descrita como regionalista passou por diversas transformações de campo temático e estético, desde os primeiros escritores, que pintavam a figura do gaúcho idealizado, até os modernistas e seus predecessores, que descreveram um gaúcho “a pé” (vítima das mazelas da vida, sofrido pelas crises econômicas e embebido de conflitos urbanos), antes pouco presentes nas obras do século XIX e primeira década de XX. O espaço modificou-se, os conflitos não mais se passavam apenas na região do pampa, mas agora se estendiam para as cidades e mostravam um gaúcho vítima do progresso brasileiro e das políticas agrárias. Os escritores dessa nova fase trazem em sua narrativa um forte traço crítico, embebido em posições político-partidárias bastante claras. Dessa forma, utilizaremos para embasar os estudos sobre a literatura no Rio Grande do Sul os livros de Regina Zilberman, *A literatura no Rio Grande do Sul e Literatura Gaúcha: Temas e Figuras da Ficção e da Poesia do Rio Grande do Sul*. Para traçar um panorama histórico sobre a literatura sul-rio-grandense, recorreremos aos livros *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, de Guilhermino Cesar, e *História Literária do Rio Grande do Sul*, de João Pinto da Silva. Ambas as obras traçam um panorama histórico sobre a produção literária produzida no estado, de modo que a primeira abrange o período de 1737 a 1902, e a segunda, de 1627 a 1920, traça um paralelo histórico que descreve e analisa a literatura com base nos movimentos literários que ocorreriam fora do país, com as contribuições e marcas que os imigrantes trouxeram para a literatura gaúcha.

Utilizaremos, também, o livro *Literatura Gaúcha* de Luís Augusto Fischer, por se tratar de uma publicação mais recente, que proporciona um olhar atual sobre essa literatura. No campo dos estudos literários muito pouco se produziu a respeito da obra de Pedro Wayne nas últimas décadas, o que pode ser reduzido a poucas análises realmente relevantes e profundas, bem como outras poucas menções da obra em livros de história da literatura gaúcha. O mais recente é o livro *Literatura Gaúcha*, de Luís Augusto Fischer, do ano de 2004. Neste livro, o autor menciona, de forma superficial, o romance de Wayne dentro do capítulo 10, reservado ao romance de 30, intitulado *A Era Erico*. Fischer (2004) comenta:

Ao contrário desses autores, que se ocuparam da vida urbana, aparece um grupo de narradores que vai tentar o desenho da situação no campo, especialmente do mundo rural tradicional, aquele que se desenvolveu a figura do gaúcho (estamos, salvo a exceção de um Ernani Fornari ou um Viana Moog, ainda longe do tempo em que os imigrantes alemães e italianos aparecerão nas páginas da literatura). Um caso é o de Pedro Wayne (1904-1951), que publicou *Charqueada*, em 1937, romance de intenções realistas no desenho da vida dos de baixo, naquele mundo rural (p.86).

Dentre as pesquisas, cabe salientar, também, uma publicação de extrema relevância na revista eletrônica *Letras de Hoje*, v. 42, de junho de 2007, intitulado *Charqueadas e Xarqueada: a vida saladeril na província gaúcha*, de Maria Eunice Moreira. No artigo, a autora analisa diversos olhares sobre as charqueadas do início do século XX, dando foco especial ao relato de Pedro Wayne e à desconstrução das representações da época em diálogo com o contexto de produção. Em 2009, Cristina Maria Rosa lança o livro *Um alfabeto à parte: biobibliografia de Pedro Rubens de Freitas Wayne, o Pedro Wayne*, composto de obras conhecidas e inéditas, com uma análise cuidadosa, mesclando depoimento, pesquisa e teoria. Além de um apanhado histórico e de manuscritos, a autora reserva um trecho do livro em que comenta a obra *Xarqueada*, fazendo uma breve análise e crítica pessoal, bem como um relato da obra que a fez apaixonar-se pela escrita do autor.

Um dos estudos mais completos sobre a obra *Xarqueada*, de Wayne, é de Léa Masina, intitulado *Xarqueada de Pedro Wayne: um paradigma do romance gaúcho 30*, artigo que está presente no livro *A Geração de 30 do Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas* (2000), organizado por Léa Masina e Myrna Bier Apple. No artigo, Masina traça um panorama histórico da literatura sul-rio-grandense e as mudanças pelas quais passou. A autora coloca em paralelo o momento histórico e suas implicações no Romance de 30. Discute, ainda, como as

correntes ideológicas da época influenciaram a estética regionalista, quando muitos autores priorizaram uma literatura regional e documental com forte carga ideológica denunciativa. Em *A literatura no Rio Grande do Sul; aspectos temáticos e estéticos* (1985), Luiz Marobin faz uma análise estruturalista das categorias da narrativa *Xarqueada* (tempo, unidade de ação e temática), com o olhar focado no declínio do herói e na constituição das personagens em relação ao espaço da obra.

Regina Zilberman, por sua vez, no livro *A literatura no Rio Grande do Sul*, de 1980, faz vagas menções sobre Wayne e sua representação enquanto escritor modernista, não aprofundando suas obras mais específicas. Do romance *Xarqueada*, Zilberman reserva um espaço em uma tabela cronológica sobre a história da literatura do Rio Grande do Sul, presente nas últimas páginas do livro. A autora também menciona a obra, dessa vez com um olhar um pouco mais apurado, em seu livro *Literatura Gaúcha: Temas e Figuras da Ficção e da Poesia do Rio Grande do Sul*, de 1985. No capítulo 2, intitulado *A visão do Gaúcho*, Zilberman discorre sobre as transformações que a literatura regionalista sofreu, em diálogo com o contexto de produção, e aponta:

Pedro Wayne, em *Xarqueada* (1937), denuncia a exploração dos empregados das charqueadas e sua resistência através de um movimento grevista. (...) Porém altera-se o enfoque com que o mundo rural é analisado: o centro de interesse passa a recair sobre o reideiro ou o peão encarado agora na sua condição de trabalhador (assalariado) rural. *Xarqueada* exemplifica a tendência, ao expor a relação entre patrão e o trabalhador enquanto fundada num conflito de classe (p.32).

Ainda na década de 80, o filho de Pedro Wayne, Ernesto Wayne, lança, no ano de 1989, *Pedro Wayne por Ernesto Wayne*, livro que analisa todas as obras publicadas pelo escritor, além de alguns poemas. Nesta obra, encontra-se um dos estudos mais minuciosos do romance *Xarqueada* feito até os dias de hoje. Ernesto analisa, de uma perspectiva mais estruturalista e acadêmica, os personagens, o espaço, e dialoga com notas da época e críticas de outros estudiosos da obra. *Xarqueada* suscita muitas pesquisas que contemplam não apenas os campos teórico e literário, mas também um passeio pela historiografia sul-riograndense. No romance, o autor corporifica um pouco do dia a dia dos trabalhadores da indústria saladeril, tecendo fortes críticas à oligarquia do estado, representada pelos produtores rurais, e ao direcionamento político-econômico da época. Assim, iniciaremos esta pesquisa abordando o contexto histórico do estado do Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XX e o contexto econômico industrial. Como aporte teórico para

fundamentar o contexto histórico da época, utilizaremos o livro *História do Rio Grande do Sul (1626-1930)*, de Mario Osorio de Magalhães (2002). O livro em questão servirá para contextualizar o que o autor chama de “Período Republicano”, que abarca a história desde a ascensão do PRR (Partido Republicano Rio-grandense), passando pela revolução de 23 até as políticas econômicas de industrialização do governo de Getúlio Vargas – políticas estas que, vale dizer, afetaram diretamente a economia do estado gaúcho –. Para traçar o contexto político-econômico-social da cidade de Bagé e da região, utilizaremos a tese de doutorado *A organização da educação pública municipal no governo de Carlos Cavalcanti Mangabeira (1925-1929) no município de Bagé/RS*, de Alessandro Carvalho Bica, estudo que servirá, também, para descrever o contexto cultural do município.

Parece-nos impossível traçar um panorama local sem mencionar o que estava sendo pensado e produzido no resto do país e – por que não – no mundo. Além disso, tratando-se de Pedro Wayne, tal reconstrução é essencial, pois, apesar de viver boa parte de sua vida no interior, o autor sempre esteve atento às produções nacionais e internacionais. A obra *Xarqueada* é um retrato da produção da literatura regionalista que era produzida no centro e norte do país por autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado – este último é um autor ao qual Wayne dedica seu romance, juntamente com o conterrâneo, Érico Veríssimo –. Outro artista, agora local, é seu amigo e artista plástico do famoso “Grupo de Bagé”, Danúbio Gonçalves, que pintou o cotidiano dos charqueadores mostrando a cancha de carnear, processo que foi esquecido por Jean Baptiste Debret. Este, por sua vez, apesar de pintar e escrever sobre o procedimento de produção da carne seca, não representou as canchas de carnear por se localizarem no interior insalubre e fétido dos galpões. Como referencial histórico, para explanar as representações das charqueadas vistas por artistas brasileiros e estrangeiros, utilizaremos o livro *Xarqueadas. De Danúbio Gonçalves um resgate para a história*, do historiador José Antonio Mazza Leite. No livro, apesar de o autor focar na pesquisa e produção de Danúbio Gonçalves, no primeiro capítulo é feita a historiografia sobre as charqueadas, em que se traça um panorama sobre sua história. Como estudo histórico específico da região da campanha, utilizaremos a dissertação de mestrado *Santa Thereza: um estudo sobre as charqueadas da fronteira do Brasil – Uruguai*, de Fernanda Codevilla Soares. Em sua dissertação, a autora analisa as charqueadas rio-grandenses do final do século XIX e início do século XX e seu caráter fronteiriço, bem como sua relação com as charqueadas uruguaias, com um enfoque especial na charqueada de Santa Thereza.

No que tange aos campos teórico-metodológicos, utilizaremos a definição de espaço em sentido *lato*, não fazendo a distinção entre espaço e ambiente, proposta por Gancho (2009), na qual o primeiro seria o local em que a ação se passa, e o segundo, o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem os personagens. Tomamos por definição o espaço enquanto um universo de representações espaciais, sociais, psicológicas e econômicas, que, carregado de subjetividade poética, estética e histórica, compõe um todo narrativo, ou seja, espaço e ambiente são nesse trabalho tomados pela mesma significação.

Para tratar do espaço e de suas funções dentro do romance, recorreremos aos teóricos Osman Lins (1976) e Bourneuf e Ouellet (1976), os quais discutem a descrição do espaço enquanto categoria narrativa, bem como suas diversas funções e intenções, do ponto de vista da personagem e do autor. Dessa forma, tanto as personagens quanto o autor nos fornecem impressões sobre o espaço; logo, tanto as impressões de Wayne quando as do protagonista da obra em análise, Luís, nos interessam.

2. O CONTEXTO NACIONAL E SEUS REFLEXOS NO ROMANCE DE 30

2.1 Contexto político-econômico nacional

As primeiras décadas do século XX ficaram marcadas por inúmeras revoltas, levantes armados, tentativas de golpe, golpes de estado e crises, além de duas grandes guerras. O Brasil, uma república ainda jovem, lutava para se desvencilhar das velhas oligarquias dos barões do café e da industrialização tardia na qual se encontrava durante as primeiras décadas. O país, ainda pouco industrializado, estava sujeito às políticas regionalistas-oligárquicas da liberal-elitista República Velha. Segundo Caldeira (1997), em 1920 cerca de 60% da população brasileira ainda vivia no campo, logo, a população do país vivia em condições precárias de subsistência, sem saneamento básico, saúde e ensino. O ano de 1922 ficou marcado por grandes acontecimentos, como a criação do PCB (Partido Comunista do Brasil), em 25 de março, já demonstrando a preocupação da classe trabalhadora por melhorias políticas e sociais. De acordo com Fausto (1995), o PCB constituiu, até 1930, um quadro partidário predominantemente operário que esteve sempre orientado para as causas comunistas, fomentadas a partir da Revolução Russa de Outubro de 1917. A década de 1920 ficaria marcada por greves e movimentos sindicais, muitos deles fomentados pelas novas correntes ideológicas vindas da Europa, tais como Anarquismo, Socialismo e Comunismo.

No terreno sindical, os comunistas opõem-se aos anarquistas ao tratarem de criar uma organização centralizada, com poderes concentrados nas mãos dos dirigentes. Além disso, os anarquistas negam a existência de uma questão nacional, pois o objetivo a ser alcançado seria igual em todas as partes: a fraternidade dos trabalhadores sem pátria nem patrões. O reconhecimento de uma questão nacional por parte dos comunistas levou-os à introdução de novas reivindicações nos países do Terceiro Mundo, como por exemplo a reforma agrária e a luta contra o imperialismo (FAUSTO, 1995, p.304).

A partir desta época, revoltas militares tornariam-se mais comuns no país, como, por exemplo, o motim do Forte Copacabana¹ em julho do mesmo ano. Ainda em 1922, ao tomar a posse da presidência, Artur Bernardes assinaria leis repressivas à imprensa e alteraria a Constituição para reforçar a autoridade do poder central, este sob o comando das oligarquias

¹ “A primeira revolta tenentista teve início em 5 de julho de 1922, no Forte de Copacabana, contando com uma tropa de aproximadamente 300 homens. Liderados por 18 tenentes, os revoltosos do forte decidiram impedir a posse do presidente Artur Bernardes. Tropas fiéis ao governo imediatamente cercaram o Forte e isolaram os rebeldes, que não tiveram condições de resistir. “ (COTRIM, 2007, p.478).

da época. No ano de 1923, Artur Bernardes dedicou-se a perseguir seus adversários, gerando uma insatisfação ainda maior, sobretudo entre os militares.

No mesmo ano, ocorreu a Revolução de 1923, como foi chamada no Rio Grande do Sul, fruto de uma insatisfação política relativa à eleição de Borges de Medeiros para governador do estado (KÜHN, 2002). A revolta armada, liderada por Assis Brasil, candidato pela então Aliança Libertadora, denunciava supostas fraudes na eleição de Borges de Medeiros. No ano seguinte, em 1924, seria a vez de São Paulo ser invadida pelos revolucionários militares que, em 1925, se juntariam com os sobreviventes do movimento de 1923, formando a Coluna Prestes, fruto da união dos grupos de São Paulo e do Rio Grande do Sul, os quais percorreriam os estados de Mato Grosso, Goiás, Maranhão, Bahia e Pernambuco, combatendo as tropas do então presidente Arthur Bernardes. As tropas se dissiparam em 3 de fevereiro de 1927, com 620 sobreviventes exilando-se na Bolívia. As políticas econômicas do Brasil durante a República Velha continuavam privilegiando os lucros das atividades agrícolas; apesar do crescimento da indústria na última década, os industriais continuavam sendo prejudicados pelas altas taxas cobradas pelo governo que, até então, estivera sobre o comando dos grandes fazendeiros (CALDEIRA, 1997).

Em 29 de outubro de 1929, estoura a Grande Crise² nos Estados Unidos, e esta, conseqüentemente, se espalha pelo mundo, chegando ao Brasil, que, na época, como já foi dito, ainda se constituía como um país agrário e tinha sua economia dependente quase exclusivamente de um único produto de exportação, o café. Sua exportação chegou a representar mais de 50% da economia do país durante boa parte do período da primeira república. Com a crise, os preços das sacas de café despencaram mais de 50%, entre 1929 e 1930. A crise de exportações e a falência dos cafeicultores acabaram por gerar uma onda de falências por todo o país. Conforme se observa no fragmento a seguir,

(...) o café que move o sistema de transportes, que implanta as estradas, ferrovias e portos, essencialmente para servi-lo. É também com capitais oriundos do café que se fazem indústrias, que se urbanizam cidades e que se moderniza a vida social. Assim a crise da economia agroexportadora cafeeira afeta (...) do lavrador

² “A crise de 1929 foi caracterizada pela superprodução. As indústrias haviam produzido mercadorias acima da capacidade de absorção do mercado. Paralelamente, gerou-se grande especulação nas bolsas de valores. O valor das ações passou a não corresponder ao capital das empresas. Depois de um tempo de euforia, as ações das grandes companhias começaram a baixar até não valerem quase nada. No dia 24 de outubro de 1929, a Bolsa de Valores de Nova York quebrou, isto é, ninguém conseguiu vender suas ações, pois não valiam nada. A quebra da Bolsa levou muitos bancos à falência. O preço dos produtos agrícolas foi baixando cada vez mais, arruinando granjeiros e fazendeiros” (TOTA; BASTOS, 1994, P.152).

enxadeiro ao operário fabril, do financista portuário ao banqueiro e ao empresário fabril (RIBEIRO, [s.d.], p.624 apud COTRIM, 2007, p. 483).

As indústrias falidas recorriam a empréstimos de bancos internacionais que, com a quebra da bolsa, adotaram políticas de restrição de crédito. O ano de 1929 termina com uma queda brutal nas exportações brasileiras e com a falência de inúmeras indústrias, o que acarretou o fato de que milhares de pessoas ficaram desempregadas e promoveu uma insatisfação em massa contra o governo da época.

Nesse sentido, a década de 30 iniciara de forma conturbada, com tensões políticas, crises e insatisfações populares que culminariam na Revolução de 30. O descontentamento ecoava em boa parte da população urbana que, com seu crescimento acentuado na última década, representou uma importante voz na luta por mudanças no âmbito nacional. Dentre os grupos que a formavam, estava a classe operária, que ainda em 1930 formou o BOC³ (Bloco Operário Camponês), organismo que lutava pela melhoria das suas condições de vida e trabalho, com reivindicações por habitação operária, extensão e obrigatoriedade do ensino primário, voto secreto e obrigatório, entre outros.

(...) ávidos de reproduzir no Brasil a linha de ação da Internacional Comunista da "aliança operário-camponesa", o PCB impulsionou, em 1927, uma frente eleitoral nomeada Bloco Operário e Camponês (BOC). Dado aos "interesses antagônicos que opunham proletariado e burguesia, "as classes laboriosas e sacrificadas" não queriam mais votar no "candidato-patrão", mas desejavam eleger "gente sua" para o Parlamento (SILVA, 2006, p.33).

No mesmo ano, o BOC lançaria a candidatura do primeiro operário à presidência do Brasil, o marmorista Minervino de Oliveira (CALDEIRA, 1997). O enfraquecimento do poder econômico nacional acarretou o enfraquecimento das políticas de base do governo da República Velha, que culminou no rompimento do acordo "Café com leite"⁴ entre os partidos PRP (Partido Republicano Paulista), que apoiava a candidatura à presidência de Júlio Prestes,

³ "A concepção do Bloco Operário Camponês - BOC (originalmente Bloco Operário, criado em fins de 1926 e cuja carta aberta foi publicada em A Nação de 5 de janeiro de 1927. Em agosto desse mesmo ano transformou-se em BOC), embora fosse uma extensão no Brasil de uma composição de forças característica da ação dos comunistas do resto do mundo, não deixava de ser também um sintoma de abertura em relação à necessidade de interferir com mais densidade e autoridade na vida política nacional. Num de seus primeiros números, A Nação veiculou os 13 pontos do partido a respeito do BOC. O objetivo imediato era a eleição proporcional prevista para o mês de fevereiro de 1928. Dentro desses objetivos se encontravam (...) a elaboração de uma legislação social que atendesse aos reclamos dos trabalhadores, além de reformas que concorressem para a diminuição da carestia, da extensão do sufrágio eleitoral e da expansão do ensino público." (PENA, 2005, p.27).

⁴ O arranjo político que vigorou no período da Primeira República (mais conhecida pelo nome de República Velha), envolvendo as oligarquias de São Paulo, Minas Gerais e o governo central ficou conhecido como "política do café-com-leite" (CALDEIRA, 1997).

e PRM (Partido Republicano Mineiro), ligado à candidatura de Carlos Ribeiro de Andrade. Desta instabilidade político-partidária nasceu a Aliança Liberal, fruto da união das oposições políticas oriundas do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, que indicaria para a presidência da república o governador gaúcho, Getúlio Vargas, e João Pessoa, governador da Paraíba, como seu vice. A Aliança Liberal apresentava como propostas a instituição do voto secreto, a criação de leis trabalhistas e o incentivo à produção industrial. Getúlio Vargas acabaria por perder a eleição presidencial para Júlio Prestes, e essa eleição se deu cercada de insatisfações por parte dos opositores da Aliança Liberal, que afirmavam haver fraude. O clima de insatisfação aumentou, espalhando-se por várias regiões do país e atingindo diversos grupos sociais, de operários a militares e profissionais liberais. A revolta ganhou força quando o candidato à vice-presidência na chapa de Vargas, João Pessoa, foi assassinado por João Dantas, em 26 de Julho, no Recife. No dia 3 de outubro de 1930, a luta armada teve início no Rio Grande do Sul, espalhando-se por Minas Gerais, Paraíba e Pernambuco. Essa luta tinha por objetivo impedir a posse de Júlio Prestes à presidência da república. Com pouco mais de duas semanas de luta, os militares do Rio de Janeiro, reconhecendo o avanço da guerra civil, depuseram o presidente Washington Luís, entregando o poder a Getúlio Vargas no dia 3 de novembro de 1930.

Esse período ficaria conhecido como a Era Vargas ou período getulista, que durou 15 anos e foi dividido em três fases: governo provisório (1930 a 1934), governo constitucional (1934 a 1937) e governo ditatorial (1937 a 1945). Ao assumir o governo, Vargas tomou certas medidas a fim de assumir o controle do país. Dentre elas, estavam:

a suspensão da Constituição de 1891, o fechamento dos órgãos do Poder Legislativo (Congresso Nacional, Assembléias Legislativas e Câmaras Municipais) e indicação de interventores militares ligados ao Tenentismo para chefiar os governos estaduais. Entregando o governo dos estados aos interventores, Getúlio pretendia desmontar estrutura política da Primeira República, baseada no poder dos coronéis-fazendeiros (COTRIM, 2007, p.484).

O governo de Vargas, ao contrário do que se esperava, mostrou-se centralizador e ditatorial, visto que, ao chegar ao poder, sancionou leis que no decorrer dos 15 anos de governo iriam restringir não apenas a democracia, mas a liberdade de imprensa e o controle da cultura (FAUSTO, 1995).

O segundo ano de mandato de Getúlio Vargas já começara conturbado, mas foi no ano de 1932, em São Paulo, que o governo presenciaria de perto as conseqüências do golpe. Fruto da insatisfação das oposições da época, mediante as sanções restritivas do governo de Getúlio

Vargas, os líderes do Partido Republicano Paulista formaram uma frente única com os líderes do Partido Democrático, exigindo a nomeação do interventor de João Alberto Lins e Barros para governar São Paulo. A oposição, que contava com dissidentes do PRP, que apoiara Vargas na Revolução de 1930, exigia a nomeação de um interventor civil paulista, além de novas eleições e da convocação de uma assembleia constituinte, como forma das elites paulistas reaverem o poder perdido após a posse de Vargas. A repercussão popular foi tão grande entre os paulistas que, no dia 23 de maio de 1932, organizaram um ato político no centro da cidade de São Paulo. A polícia paulista coibiu os manifestantes de forma agressiva, culminando na morte de quatro jovens estudantes. O acontecimento seria o estopim do movimento constitucionalista que receberia a sigla de MMDC⁵, iniciais dos estudantes mortos em confronto com a polícia. Foi no dia 9 de julho de 1932 que teve início a chamada Revolução Constitucionalista de 1932, quando 30 mil homens de São Paulo pegaram em armas contra o governo federal. Os paulistas contaram com o apoio de tropas do Rio Grande do Sul e do Mato Grosso do Sul. A guerra civil se instaurou em São Paulo e durou três meses, deixando milhares de mortos e feridos. Houve combates, também, na região sul do Mato Grosso e Minas Gerais: a guerra que colocou povo contra povo contou com cerca de 135 mil homens e mulheres, de modo que 30 mil destes eram de São Paulo, e pegaram em armas contra o governo ao lado dos constitucionalistas. O banho de sangue promovido pelo governo se encerrou no dia 2 de outubro de 1932, entrando para a história do país como um dos maiores confrontos armados da história do século XX em território brasileiro. Esse acontecimento marcou de forma negativa o governo de Getúlio Vargas. Por outro lado, alguns historiadores, como Jorge Caldeira et al. (1997), veem na Era Vargas um período também de grande crescimento industrial e urbano:

A Revolução de 1930, ao dar impulso à industrialização, deu novos estímulos à projeção da engenharia no país. A urbanização acelerada que lhe foi concomitante produziu, entretanto, transformações econômicas e sociais de vulto em todo o território nacional, alçando as cidades a um patamar de importância jamais atingido anteriormente. O impacto se fez sentir não só sobre a rede urbana, como atingiu também a relação cidade-campo. Foi, entretanto, na organização interna das cidades, e especialmente das grandes cidades, que as mudanças foram mais rápidas e mais gritantes (p. 175).

⁵ Em homenagem aos quatro jovens estudantes mortos em confronto com a polícia, o movimento passa a chamar-se MMDC – iniciais de Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo. Com a morte dos jovens a base de apoio se amplia entre a classe média (COTRIM, 2007).

Do ponto de vista social, na década de 30 ocorreu uma grande migração de nordestinos para os centros industriais, pois, favorecidos pelas políticas de incentivo ao êxodo rural, tinham por objetivo suprir a escassez de mão de obra barata nas zonas industriais e, ao mesmo tempo, garantir a “tranquilidade social” no interior do nordeste (CALDEIRA, 1997). Em 16 de julho de 1934, ao promulgar a nova Constituição, Vargas promoveu uma série de mudanças que alterariam as relações de trabalho no Brasil. Por exemplo, criou o voto secreto, estendendo o direito de voto às mulheres, e criou as primeiras leis trabalhistas, como o direito ao salário mínimo, jornada de trabalho de 8h, proibição do trabalho para menores de 14 anos, férias anuais remuneradas, indenização na demissão por justa causa, entre outras. Por outro lado, Getúlio Vargas, ao criar leis trabalhistas, engessou a classe trabalhadora, centralizando todas as decisões no governo e impossibilitando o poder de articulação dos sindicatos (FAUSTO, 1995). O governo do povo e para o povo tomava os rumos da antiga república, favorecendo aos grandes industriários com políticas de nacionalismo econômico, como o controle de câmbio, a desvalorização da moeda e a restrição às importações, protegendo, assim, a indústria nacional com a criação de novos mercados, e acelerando a recuperação de todo o setor. O crescimento da produção industrial, já em 1933, superava o da produção agrícola, resultado dos novos rumos econômicos adotados pelo governo Vargas, que priorizava a produção industrial, prejudicando muitas vezes os produtores rurais. Segundo Caldeira (1997), essas mudanças fizeram da política industrial uma parte importante do governo, que “precisou redefinir o perfil das importações: os industriais eram sempre ouvidos sobre o que se deveria importar, ganhando os favores possíveis no momento – que funcionava também como forma de proteção contra a concorrência” (p.273).

No ano de 1935, diante da repressão imposta pelo Governo Vargas, os comunistas da Aliança Nacional Libertadora planejaram a revolta militar contra o governo, fato que ficou conhecido como a Intentona Comunista. Em novembro de 1935, uma série de rebeliões ocorreram nos batalhões do Rio Grande do Norte, de Pernambuco e do Rio de Janeiro. Tais acontecimentos serviram de justificativa para uma série de eventos, que culminaram no cerco militar de 10 de novembro de 1937, no qual Vargas impôs o fechamento do Legislativo e outorgou uma nova Constituição para o país, substituindo a de 1934. Iniciava-se o período que ficou conhecido como o Estado Novo, em que foi instaurado no país o “estado de emergência”, autorizando o governo a invadir casas, prender pessoas, julgá-las e condená-las. Os estados brasileiros perderam sua autonomia política, os partidos políticos foram extintos e as eleições democráticas suspensas, instaurando-se, assim, um governo ditatorial que duraria

até 29 de outubro de 1945, quando Vargas fora obrigado a renunciar após o cerco ao Palácio do Cadete, sede do governo naquela época. Ele voltaria à presidência ainda em 1950 eleito com cerca de 48,7% dos votos e seu mandato duraria de 1951 até 1954, quando fora encontrado morto no dia 24 de agosto no Palácio do Cadete⁶. Todas essas informações são referentes ao contexto político-econômico das primeiras décadas do século XX, na qual a obra de Wayne se reporta. A seguir, abordaremos a produção literária deste período.

2.2 A passos lentos nasce uma identidade

O modernismo nasceu em Paris. Ninguém confundirá com o chamado “modernismo” hispano-americano (e depois espanhol) (...) nem com o modernismo brasileiro de 1922, que, sendo uma das alas nacionais do “grande” modernismo, contudo tem outras raízes, francesas e italianas (CARPEAUX, 2010, p.2469).

De acordo com Otto Maria Carpeaux (2010), o Modernismo Europeu nasce das vanguardas boêmias de Paris, Berlim, Florença e Nova Iorque, dentro de um contexto de modificações políticas e sociais, como a Primeira Grande Guerra (1914-1918), que, segundo o autor, estaria no centro dos acontecimentos, juntamente com as crises marroquina e balcânica, com a Revolução Russa e a revolta do fascismo italiano. Outros fatores históricos, levantados por Carpeaux (2010), apontam para reorganizações ocorridas nos núcleos sociais produtores da nova arte. Conforme as palavras do autor, estão entre estes fatores:

(...) a destruição, embora não completa, das classes médias; explica-se assim a segregação da classe literária (que faz parte, em 1910, das classes médias); nasce uma nova boêmia, afastada das realidades econômicas; é mais uma vanguarda independente, anti-tradicionista, assim como nos começos do romantismo (CARPEAUX, 2010, p.2453).

O movimento Modernista, na Europa, seria resultado de um desequilíbrio econômico-social ou, nas palavras de Carpeaux (2010), nasce da “desarmonia entre os órgãos estruturais da sociedade, desordem comparável à que existe entre as atividades econômicas no momento da crise de um sistema social” (p.2454). Assim, o autor afirma que tal contexto teria criado no movimento relativa autonomia, contrapondo os cânones e imprimindo leis autônomas,

⁶ Na madrugada do dia de 25 de agosto de 1954, após tensa reunião com seus ministros, na qual ficou claro que só havia dois caminhos – a renúncia ou a deposição –, Getúlio retirou-se para seus aposentos no Palácio do Cadete, e após escrever uma carta-testamento dirigida a todos os brasileiros deu um tiro no coração (CALDEIRA, 1997, p.293).

independentemente da realidade social. A relação da literatura com a pintura será outra característica do modernismo literário já presente nas boêmias pré-modernistas de Munique.

No Brasil, o Modernismo se deu de forma adversa à dos norte-americanos e dos europeus, pois não ocorreu um pré-modernismo, mas apenas um Parnasianismo que, ao contrário do Movimento Modernista, era muito apegado ao academicismo formal ou, nas palavras de Carpeaux, “um parnasianismo acadêmico, de vida artificialmente prolongada, literatura sem raízes na vida da nação” (p.2567). Alfredo Bosi (2006) denomina de pré-modernista tudo aquilo que foi produzido nas artes das primeiras décadas do século e que problematiza a realidade social e cultural. Mas o certo é que muito pouco se produziu de arte moderna na primeira década. Influenciados, principalmente, pelas vanguardas européias da França e da Itália, a forma e o contexto em que surgiram os sopros modernistas se assemelhavam às correntes européias apenas no que diz respeito ao âmbito ideológico, entretanto, o contexto social era um pouco diferente. O Brasil, ainda agrário e nas mãos das grandes oligarquias cafeeiras, em nada se parecia com a Europa, destruída pela guerra e polarizada ideológica e economicamente. O país ainda vivenciava uma revolução industrial tardia, servindo de morada para nordestinos e imigrantes europeus que imigraram, principalmente, para o centro-sul do país.

São Paulo e Rio de Janeiro já transbordavam urbanidade na segunda década do século XX e, do seu emaranhado urbano, brotavam os antagonismos entre a nova burguesia e os oligarcas centenários. A cultura agrária não se assemelhava nem um pouco com o progresso dos centros urbanos, que viviam seu momento mais europeizado da história das cidades (SODRÉ, 1969). Neste período,

Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a música de Debussy e de Millaud. Assiste-se o teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do institucionalismo de Bérghson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo de do fascismo italiano (BOSI, 2006, p.325).

Nos centros urbanos, surgem as classes médias e operárias e, com elas, formam-se pequenos núcleos culturais. O discurso citadino vai, aos poucos, tomando forma aos ecos do velho mundo. Inspirados pelos movimentos europeus, os modernistas brasileiros vão contrapor o pré-estabelecido, o institucional, neste caso, os primeiros grupos seduzidos pelo irracionalismo, como atitude existencial e estética, opondo-se em tom agressivo aos moldes

do academicismo parnasiano através de figuras como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade (BOSI, 2006).

O movimento Modernista tornou-se conhecido após a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no Teatro Municipal, nos dias 13, 15 e 17 de 1922. Neste marco da história da literatura com características realmente brasileiras, conforme alguns autores compreendem, o grupo de artistas (escritores, historiadores, pintores, músicos, artistas plásticos) buscava, influenciado pelos movimentos modernistas europeus (cubismo, futurismo, surrealismo, expressionismo, entre outros), promover uma renovação estética na arte brasileira, na busca por uma linguagem nacional, na busca por uma arte com a cara do Brasil. Carlos Nejar (2011) sintetizou, de forma prática e poética, a passagem do movimento de 1922 pela cultura brasileira. De acordo com ele, a transição do que chamou de Parnasianismo-Simbolista não ocorreu de forma linear mas, sim, com o gradual apodrecer ético nos costumes, contaminando as artes e, conseqüentemente, a linguagem.

O processo de renovação é sempre sobre as ruínas do mundo anterior: ruínas políticas, econômicas, culturais, ruína no tratamento da palavra e a febre de ouro na idéia de uma identidade nacional, a realidade de um idioma conforme a fala e a invenção do povo brasileiro (NEJAR, 2011, p. 318).

Buscou-se, com isso, a liberdade formal, a valorização do cotidiano, do nacional e do regional. A Semana de 22 foi apenas um acontecimento formal, de fadiga dos artistas por uma identidade artística realmente nacional, por uma quebra nas regras pré-estabelecidas pelo academicismo simbólico, parnasiano e colonizador (CARPEAUX, 2010; NEJAR, 2011; SODRÉ, 1969). Menotti Del Picchia, orador do grupo, sintetizou o sentimento dos artistas brasileiros na segunda noite da Semana de Arte Moderna:

Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é para nós um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga o seu ‘front’ em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade (SALGADO; PICCHIA, 1927, p 17 - 29 apud BOSI, 2006, p. 361).

O discurso de Del Picchia, bastante transgressor para sua época, traduz um pouco da busca dos novos artistas brasileiros por identidades, no plural, pois, apesar do acontecimento ter ocorrido em São Paulo, movimentou artistas de todas as partes do país, fazendo-os desenvolver uma arte brasileira, moderna e plural em suas regionalidades. O Modernismo seria como um réquiem para as futuras literaturas brasileiras, abrindo os caminhos para o

desenvolvimento de uma literatura carregada de características regionais, livres das amarras européias. A arte moderna surge num contexto de expansões técnicas e ideológicas. Do mesmo modo, Revolução Industrial trouxe consigo novos paradigmas e a esperança de um futuro promissor impulsionado pelas máquinas. Tal impacto fora tão forte que afetou diretamente as artes como pode ser visto no trecho abaixo:

Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. E que o ruído de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena (SALGADO; PICCHIA, 1927, p 17 - 29 apud BOSI, 2006, p. 361-362).

A modernidade chegara ao Brasil e, na sua bagagem, novos conceitos, formas e ciências. Passada a febre naturalista, simbolista e parnasiana, a modernidade trouxe um arcabouço de teorias, de modo que algumas foram re-visitadas e re-significadas, como o Positivismo de Comte, o Evolucionismo de Charles Darwin, o Realismo Romântico de Flaubert, o Naturalismo de Zola, o Realismo regionalista de Simões Lopes Neto, entre outros. Tudo isso, misturado aos substratos ideológicos das novas ciências, como o Existencialismo de Sören Kierkegaard e Martin Heidegger, o intuicionismo de Henri Bérgeon, o niilismo e a liberação da vontade com Friedrich Nietzsche (CARPEAUX, 2010; D’ONOFRIO 1990). As correntes modernistas (surrealismo, futurismo, expressionismo, etc.) não existiriam sem a psicanálise de Sigmund Freud, com sua descoberta da psique humana, do inconsciente, subconsciente, além do seu aclamado livro *A interpretação dos sonhos* (1899) e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. No Brasil, chegaram as teorias socialistas de Karl Marx, os ecos da Revolução Comunista soviética e a crise do capitalismo. É correto afirmar que, sem este intercâmbio cultural, promovido pelos modernistas, a literatura brasileira não teria se desenvolvido e seus desdobramentos não seriam sentidos até hoje.

2.3 O Romance de 30

Curto em duração – entre o ano do centenário, 1922, quando ocorre a Semana de Arte Moderna, em S. Paulo e o ano da revolução, 1930, quando tem início o pós-modernismo (...) No que correspondeu ao que havia de profundo no desenvolvimento literário brasileiro, anunciando uma renovação que se concretizaria em seguida, seu papel foi de indiscutível relevo. (...) A agitação de grupos, levado à “antropofagia”, ao “arco e flecha”, ao “borrão vende e amarelo”, denuncia apenas a superfície das coisas, o aspecto transitório e escandaloso. O que veio depois é que comprovou o sentido nacional predominante no movimento, o seu conteúdo, a sua busca da originalidade, o seu

aprofundamento no Brasil, a sua ânsia em traduzir o peculiar, o vivo, o característico (SODRÉ, 1969, p. 525-526).

A Primeira Guerra Mundial deixou como sintoma a falência do liberalismo, o que polarizou ideologicamente o mundo em direita e esquerda, como afirma Camargo (2001). No Brasil, a situação poderia não se parecer com a da Europa, porém, ainda assim, a população sentia o peso do governo de Getúlio Vargas, uma ditadura que conservava relações estreitas com os Estados Unidos e apresentou, no passado, simpatias pelo fascismo de Mussolini. Nas décadas anteriores, os movimentos sociais já manifestavam suas posições ideológicas, principalmente nos grandes centros urbanos, apresentando ecos, também, nos trabalhadores rurais. Se, por um lado, a arte produzida pelo Grupo de 22⁷ revolucionava esteticamente, por outro, carecia de posicionamento político, imperando a máxima da “arte pela arte”.

A partir da década de 30, os artistas já começavam a manifestar suas posições frente às questões políticas que circulavam pelos meios intelectuais da época. Os escritores, agora influenciados pelos novos pensadores e pelas ciências modernas, focavam suas temáticas em questões contemporâneas às suas produções, como a degradação do urbano, as péssimas condições de trabalho às quais a massa urbana e rural era submetida, a crítica ao capitalismo imperialista norte-americano, dentre outras.

(...) coube a João Luiz Lafetá estabelecer o modelo que vê o romance de 30 como parte integrante do movimento modernista. Ele conseguiu criar uma forma de pensar que, de certa forma, harmoniza as diferenças entre os dois momentos. Seu ponto de partida é o de que todo movimento estético tem um projeto estético e um projeto ideológico. No caso do modernismo brasileiro teria ocorrido uma ênfase maior no projeto estético durante a fase heróica e, nos anos 30, a ênfase estaria no projeto ideológico (CAMARGO, 2001, p.47).

Muitos dos expoentes optaram por corporificar suas obras utilizando-se de um realismo re-significado ou, ainda, segundo Bosi (2012), os escritores expoentes do Romance de 30 utilizavam “uma prosa de ficção encaminhada para o realismo bruto” (p.411). Conforme o autor, as décadas de 1930 e 1940 ficaram lembradas como “a era do romance brasileiro”, da produção da ficção regionalista, da prosa cosmopolita, psicológica e moral. Alguns autores, ainda, propõem a triagem em torno de tipos de romance divididos em social-regional e psicológico. Tal distinção pode parecer reducionista e, para Bosi (2012) e Camargo (2001), resumir a produção a partir de 30 em pequenos grupos deixa de fora muitas outras

⁷ Refere-se aos artistas que participaram da Semana de Arte Moderna no ano de 1922.

obras que exploraram tantas outras linhas e temáticas no gênero. De acordo com Bosi (2012), a classificação por tipos abarca as obras produzidas somente nos primeiros anos de produção da década. Os autores do pós 1930 quebraram paradigmas: em suas páginas transbordavam personagens cujos perfis poderiam ser objeto da psicanálise freudiana, tipos urbanos degenerados e sofridos, miseráveis, vítimas das mazelas de sua época.

(...) os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia (BOSI, 2012, p.415).

Os escritores de 1930 transpiravam suas ideologias, e criaram, assim, uma literatura de personagens politicamente engajados, socialistas, capitalistas, conservadores. Falavam sobre a inflação, sobre a crise do modelo capitalista e seus personagens discursavam sobre a revolução proletária advinda das classes operárias. Narravam a vida do homem comum e suas dificuldades, ainda que pelo olhar das classes mais abastadas. Consequentemente, em suas narrativas vigoravam as ideologias da época. O patrão era sempre o vilão que escravizava o empregado e este, por sua vez, era sempre explorado e miserável. Os escritores enunciaram em suas obras os princípios de Karl Marx e Friedrich Engels. Ruminavam os ecos da Revolução Russa e dividiam o mundo em exploradores e explorados.

Mas, sendo o *realismo absoluto* antes um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética de arte que uma norma efetiva da criação literária, também esse romance novo precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens. Assim, ao realismo “científico” e “impessoal” do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais* (BOSI, 2012, p.415).

De acordo com Camargo (2001), os intelectuais da Geração de 1930 sentiam a necessidade de afirmar suas posições político-ideológicas e viam na arte a alternativa de reconstrução de um novo mundo, com novos ideais, isto é, sentiam a necessidade de refazer as bases para a construção de um novo mundo, justo e livre da barbárie, apesar desse ideal estar condicionado à polarização de esquerda/direita.

(...) a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio de Faria, por exemplo, já que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é um intelectual que, antes de publicar qualquer romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista. Não importa muito se, quando tomamos seus romances em mãos, notemos procedimentos muito semelhantes, já que a intenção de cada um aparece por trás de certas atitudes do narrador ou concretizada em várias cenas, cujo sentido se encontra mais no que a obra quer dizer do que propriamente no desenvolvimento de seu enredo. O que se questiona aqui é o quanto a assumida divisão em dois

grupos tem ajudado ou atrapalhado a compreensão do impacto do romance de 30 sobre a história da literatura brasileira neste século (CAMARGO, 2001, p.35-36).

O fato é que toda essa preocupação com a mensagem política fez com que muitos dos autores fizessem de sua obra a propaganda de uma causa. Jorge Amado é um bom exemplo de engajamento político-ideológico esquerdista. Em seus romances, a ideologia socialista estava sempre presente, fosse de forma implícita ou explícita. Nascia, na década de 1930, a tipologia que ficaria conhecida, segundo Camargo (2001), como *romance proletário*. E fora Jorge Amado o primeiro autor a trazer, numa pequena nota de abertura no romance *Cacau* (1933), a discussão acerca dessa tipologia: “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 2000, p.9). O romance de Jorge Amado fora censurado pela polícia e, pouco depois, liberado, fato que, segundo o autor, teria contribuído ainda mais para que o romance se tornasse seu primeiro grande sucesso (CAMARGO, 2001). O crítico Alberto Passos Guimarães, em um texto sobre o romance *Cacau*, discute o que caracterizaria a obra como romance proletário:

Em volta do Sergipano, emigrado da burguesia, circula Cacau. Não há, nessa figura, os traços fortes do revolucionário, nem o seu rosto mostra as depressões fundas dos homens que sentem fome. Será isto no livro um defeito? Parece que não. Para muita gente o revolucionário é o homem espadaúdo, carranca fechada, na mão uma bomba e nos olhos uma vontade doida de enganar. Por esse figurino não se orientou o autor. Sergipano é o atormentado pela decomposição de sua classe, fisionomia como a de tantos homens que não resistem ao clima moral do mundo de hoje. Tem vacilações (...) Mas mesmo assim, mesmo balançando dum canto para o outro sua linha de ação (o que, até certo ponto, sua ignorância justifica), Sergipano leva até o fim a firmeza de seu ideal: "Eu partia para luta de coração limpo e feliz" (...). Por Cacau tem-se bem a paisagem dos nossos campos semi-bárbaros. das nossas fazendas, onde a ruindade dos feudos se conserva com o mesmo ardor. Todo o livro é uma reprodução muito exata da vida de bichos, que, por este Brasil afora, mais de três quartos da nossa população leva penosamente, com a dolorosa paciência de cegos. (GUIMARÃES, [s.d.], p.127 apud CAMARGO, 2001, p.204).

Nas palavras de Camargo (2001), sobre a crítica de Alberto Passos Guimarães acerca da obra de Jorge Amado, o romance proletário deveria ter os seguintes elementos: “valorização da massa, rebeldia e descrição veraz da vida proletária”.

A posição do intelectual nesses anos será, aliás, tratada pela literatura de ficção, constituindo-se num dos grandes temas do romance de 30. Mas o que interessa por enquanto é o fato de que, metidos até o pescoço no debate ideológico, os intelectuais brasileiros naquele momento viam a literatura pela ótica da luta política e fechavam os olhos para aquilo que não dizia respeito a ela (CAMARGO, 2001, p.17).

A concepção de obra literária para os escritores desse período, conforme esclarece Camargo (2001), é, muitas vezes, mal compreendida pelos historiadores da literatura, pois os

mesmos se atêm a categorias clássicas do romance e apontam como fatores negativos das obras a superficialidade dos personagens e a construção psicológica muito pobre, como, por exemplo, tipos estereotipados – como o capitalista sempre gordo –, ou, ainda, linguagem pouco trabalhada, além de caráter documental exagerado, propagandista e panfletário que muitas obras alcançam. Entretanto, cabe ressaltar que as obras produzidas nesse período tinham como intenção a propaganda, ou seja, seu objetivo era, na maioria das vezes, o convencimento, a venda de uma ideologia, a doutrinação e a propagação do ideal proposto pelo próprio autor. Os autores que compuseram obras cujo objetivo era disseminar uma ideologia e mexer com as camadas mais abastadas da sociedade, utilizavam-se do realismo documental, da linguagem direta e da crueza das situações como ferramentas estéticas para causar determinada reação nos interlocutores.

(...) propaganda é discurso de convencimento, seu objetivo é atingir diretamente aquele que se expõe a ela. Nesse sentido, a lógica do romance pensado como propaganda passa muito mais pela retórica do que propriamente pela verossimilhança em seu sentido mais estrito, de possibilidades semelhantes às da realidade factual. Dizendo de outro jeito, um romance como *Cacau*, uma vez que construído sob a égide da propaganda, instaura uma rede específica de causalidades, estabelece uma outra verossimilhança, de validade puramente interna. (...) Trata-se de propaganda. Na luta de classes só há dois lados, o do capital e o do trabalho. Se se está de um lado, não se pode estar do outro. Nada mais natural, então, para tornar mais exemplares e claras as situações, que o contraste seja forte e que não haja qualquer forma de matização. Até mesmo o repisar de certas características é importante, pois dá ênfase ao claro-escuro (CAMARGO, 2001, p.232-233)

Outro traço apontado por vários críticos e historiadores sobre o referido período é a falta de verossimilhança entre os diálogos, que se contradizem tanto no diálogo entre as personagens quanto no contexto em que é enunciado. Ao mesmo tempo em que a crítica literária da época criticava a linguagem “popular” que os escritores de 30 utilizavam em suas obras, para outros, a opção estética dos escritores de criarem uma linguagem mais próxima da fala contribuiu para uma proximidade da literatura com o grande público da época (CAMARGO, 2001). Uma dessas obras foi *Corumbas* (1933), de Amando Fontes, que dividiu a crítica da época e ganhou o gosto do povo, emplacando como um best-seller da época, porém, muito desvalorizado entre os críticos literários.

Se em algum momento é possível dizer que nasce um público para a literatura brasileira, esse momento é a década de 30, e isso era perceptível já à época, como testemunhou Jorge Amado: "começa a haver essa coisa absurda no Brasil: um público que compra o livro e lê". O papel de *Os Corumbas* nisso, fazendo a ponte privilegiada entre o gosto do público, que o comprou aos milhares, e os críticos, que só encontraram para ele palavras de elogio, não foi nada pequeno. Nos quatro anos seguintes, com os resultados mais variados que é possível imaginar, surgiram romancistas de todas as partes do Brasil, encorajados pelo sucesso desses romances de 1933 (CAMARGO, 2001, p. 250).

O Romance de 1930 mostrou, de forma muito clara, como o contexto de produção pode influenciar o artista e, conseqüentemente, a sua obra. As críticas dirigidas aos autores que se colocavam como produtores de um Romance Proletário não levam em conta o contexto histórico em que o mundo se encontrava. Cabe justamente à arte retratar os acontecimentos de sua época, como podemos notar nas obras de alguns pintores, a saber: *Os pilares da Sociedade* (1936), de George Grosz, em que o artista critica os rumos que a política alemã estava tomando nas primeiras décadas do século XX; *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, que tece forte crítica à barbárie da época, assim como o contexto político em que a Espanha se encontrava; *Criança Geopolítica Assistindo ao Nascimento do Novo Homem* (1943), de Salvador Dali, na qual o autor exprime o pessimismo em que o mundo se encontrava no período pós-guerra, e apresenta, também, esse mundo dividido, apesar de grande parte da obra do autor surrealista não conter engajamento político. O que é pertinente atentar é que a arte do novo século vai se mostrar engajada em uma causa, e seu engajamento vai acabar implicando em transformações no gênero. No Romance Proletário, Camargo (2001) evidencia a transformação da figura do herói no romance da época, que ora será substituído pela figura do anti-herói, ora pela figura de um herói, que representa a luta de uma causa coletiva ou, ainda, a subtração da figura do herói em prol do movimento coletivo.

(...) se o problema do homem contemporâneo tem origens sociais, o romancista de um tempo de engajamento do artista precisa encontrar uma forma de dar conta dos problemas sociais e olhar muito mais para a sociedade do que para os indivíduos. Daí a importância dada pelos autores de esquerda ao movimento coletivo. (...) Jorge Amado irá insistir na necessidade de subtrair do romance o herói, colocando em seu lugar o movimento de massas (CAMARGO, 2001 p.257).

O romance de 30, tendo seu herói substituído por um grupo ou por uma condição, volta sua estética para um caráter mais documental, ideológico e direto, que contrapõe toda construção do arquétipo do gaúcho descrito por boa parte da literatura regionalista sul-rio-grandense. O gaúcho de 30, a pé e urbanizado, destituído do pampa idílico e fértil, sofre os efeitos colaterais da crise do liberalismo, do desenvolvimento tardio da região e da transição que o país passara após o Golpe Militar de 1930. O Romance da década de 1930, cuja tipologia é tida como Romance Proletário, apresenta poucas características estéticas e temáticas relacionadas aos seus antecessores, entendidos como escritores regionalistas. Zilberman (1980) aponta para algumas características da literatura regionalista produzida no Rio Grande do Sul. De acordo com a autora, apesar da tendência conhecida como gaúcho a pé ter desconstruído, em parte, a figura idealizada do gaúcho centauro dos pampas, algumas características permaneceram na literatura sul-rio-grandense. Dentre elas, estão o re-

aparecimento das qualidades atribuídas aos homens do sul, tais como a honestidade, os valores morais, a lealdade e a garra, que o colocam sempre na posição idealizada como herói os pampas, que, apesar das adversidades, não envereda para caminhos errados.

A narrativa de 30 se diferencia, por isso, radicalmente da produção que lhe antecedeu. Se retorna à vertente localista, como ocorrerá no pré-modernismo, procede a isto com outros olhos, querendo rasgar o véu protetor que lhe lançou o ufanismo remanescente do romantismo (ZILBERMAN, 1980, p.67).

Ainda que os espaços diegéticos sejam as planícies do Rio Grande do Sul, a proposta estética pensada pelos autores distingue-se bastante. Nos romances regionalistas anteriores aos de 1930, as relações de trabalho são postas de forma ingênua, sempre colocando a figura do peão ou empregado numa posição servil e assujeitado ao patrão. Já o patrão destoa da figura oligarca-capitalista descrita pela geração de 30, sendo muitas vezes glamourizado e representado como benfeitor. Cria-se um apagamento das relações de trabalho em que colocam o patrão e o empregado em um mesmo patamar.

O desdobramento das narrativas comprova o privilégio dado ao espaço enquanto elemento configurador da conciliação social. Reaparecem as qualidades relativas ao homem do Sul, que o fazem herói, independentemente do estrato da sociedade a que pertence ou de sua procedência racial. A lealdade é o valor que avulta de imediato, enobrecendo a alma do gaúcho. (...) É esta qualidade que garante a aliança social referido referida acima; e a confiança é a resposta à demonstração deste atributo, colocando a relação patrão-peão no plano individual e não em seu nível propriamente social (ZILBERMAN, 1980, p.63).

A paisagem é representada de forma idílica, beirando o ufanismo, ao contrário do Romance Proletário, que descreve um ambiente degradante e miserável, determinista na constituição das relações sociais e excludente aos mais pobres. O pampa próspero e igualitário, pintado pelos antecessores de 30, difere muito do miserável e infértil pampa descrito pela geração de 30. O gaúcho desse período sobrevive tanto no campo quanto na cidade em condições precárias: perdeu suas virtudes para a fome e adquiriu a malandragem carioca e a urbanidade européia. Os oligarcas da carne encontram-se tão quebrados quanto os seus vizinhos do café com leite. A crise chegou a todos os lugares e pessoas, juntamente com os ideais libertários e a modernidade. No Rio Grande do Sul, a taxa de alfabetização em 1920 era de apenas 8,9%: tal dado já mostra uma breve noção do público leitor da época aponta Lemos (2010). Além disso, as primeiras editoras gaúchas foram aparecer somente a partir do final do século XIX, muitas delas trabalhando na clandestinidade, sem pagar direitos autorais e pirateando edições lançadas em outros estados, conforme afirma Lemos (2010). Outro indicativo de um mercado literário bastante incipiente são os dados apresentados por Torresini

(1999), sobre a situação e produção do mercado editorial brasileiro e gaúcho na década de 1930.

São Paulo possui, em 1931, 31 editoras; o Rio de Janeiro, 29 e Porto Alegre 16. De 1931 a 1937, em São Paulo, são editados 1724 livros e no Rio de Janeiro, 782 de 1920 a 1937, num total de 2.506 publicações. A Globo, por seu turno, de 1931 a 1937, lança 840 títulos, praticamente a metade da produção das editoras de São Paulo (p. 76).

De acordo com Moreira (2007), a fundação da Sociedade Parthenon Literário, em Porto Alegre, no ano de 1868, marca o nascimento do que a autora denomina ciclo da literatura regionalista, que através da revista Parthenon Literário inicia suas atividades no estado. A revista circulou por dez anos e não vinculava apenas material literário, mas também constituía-se como um importante meio de discussão intelectual, que abordava temas como política, filosofia, história, entre outros.

Com exceção da do Parthenon, nenhuma revista desempenhou, também, aqui papel relevante, nas letras. De 1900 a 1910, surgiram algumas excelentes publicações literárias, porém todas de vida efêmera. Eram em regra, órgãos de grupos acadêmicos. Entre estes figuravam nomes que depois se firmaram na literatura (SILVA, 1930, p.196).

Sobretudo, é pertinente mencionar, como afirma Silva (1930), o papel da imprensa no Rio Grande do Sul enquanto veículo de divulgação literária durante o século XIX, como, por exemplo, o Correio do Povo, Mercantil e O Diário, Jornal da Manhã e Jornal do Comércio. Nenhum desses jornais citados anteriormente se dedicava apenas à publicação literária, mas disponibilizavam espaços em suas páginas para a divulgação de poemas, contos, novelas e críticas literárias. Somente em 1901 foi fundada em Porto Alegre a Academia Rio-Grandense de Letras, que cumpriu um papel importante na formação da literatura sul-rio-grandense.

3. ANÁLISE DA OBRA EM DIÁLOGO COM O ROMANCE DE 30 (ESPECIALMENTE COM O ROMANCE PROLETÁRIO)

3.1 O autor

A vida de Pedro Weyne⁸ pode ser conhecida através das palavras de seu filho, Ernesto. Segundo este (1989), Pedro Rubens de Freitas Weyne nasceu em Salvador, Bahia, em 26 de fevereiro de 1904, filho de Rubens de Freitas Wayne e Maria Ester de Freitas Wayne. Em 1906, a família mudou-se para Pelotas, cidade em que Wayne passaria sua infância e adolescência. Em 1923, Wayne é enviado ao Rio de Janeiro por seu pai, que o impede de pegar em armas a favor do movimento maragato. Em 1927, transfere-se para Bagé como funcionário do extinto Banco Pelotense, exercendo a função de escriturário, de 22 de abril a 29 de maio de 1929. Em 1928, casa-se com Leopoldina Almeida Calo. Em 1930 eclode a revolução e Wayne pega em armas na qualidade de tenente provisório. Já em 1932, Wayne envolve-se em contrabando de armas e, para não ser preso, refugia-se no interior do município de Bagé, na charqueada do sogro. Ainda no mesmo ano transfere-se para a charqueada São Miguel, trabalhando na função de guarda-livros. Com a falência do Banco Pelotense, em 1934, Pedro, desempregado, passa a ganhar a vida como motorista de caminhão, vendedor ambulante e, mais tarde, jornalista, contador e juiz substituto. Pedro Wayne publica, em 1935, seu primeiro livro de poemas, *Dina*, e em 1937, seu primeiro romance, *Xarqueada*. Publicou outras obras, tais como o romance *Almas Penadas* (1937), o ensaio *Absoluta Animadora* (1943), o livro de poemas *Tropel das Aflições* (1947) e o livro de contos *Lagoa da música* (1955), além de matérias, artigos em jornais e revistas e muitas outras obras que não foram publicadas, como a peça de teatro *O boêmio triste*. Faleceu no dia 13 de outubro de 1951, deixando um legado que transborda a sua obra e espaço.

Cyro Martins, Pedro Wayne, Aureliano de Figueiredo Pinto e Ivan Pedro de Martins ilustram a produção regionalista deste período, levando-a à categoria de denúncia das condições sociais predominantes na campanha. Recuperam pois, os aspectos característicos do regionalismo, porém despem-no de seu ufanismo gauchesco, sepultando a índole festiva em troca da expressão da desigualdade social. A cronologia de suas obras indica que foi entre 1935 e 1945, isto é, durante a plenitude da administração de Vargas no país (concomitantemente, na época da derrocada da dinastia castilhistas no Estado), que se assistiu à eclosão desta prosa de inclinação

⁸ Conforme fonte primária o nome teria sido registrado de forma errada quando a família Wayne migrou para o Brasil; o mesmo foi modificado posteriormente para a grafia original "Wayne".

mais realista e voltada ao aproveitamento dos recursos ficcionais da novela e não mais do conto (Zilberman, 1980, p. 68-69).

O realismo de Wayne era proposital e o toque provocativo era marca da sua personalidade. Conforme relatam cartas enviadas a amigos, demonstrava-se preocupado com os menos favorecidos e munido de grande conhecimento literário e filosófico. Nesse sentido, Pedro era o centro de abastecimento intelectual de muitos artistas baixeenses nas décadas 1930 e 1940, conforme relata seu filho, Ernesto Wayne (1989), em livro dedicado ao estudo das obras do pai. Pedro Wayne era conhecido em Bagé pelo seu vasto conhecimento de literatura e arte, além da vasta biblioteca e pela amizade mantida com grandes intelectuais da época, como Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo, entre outros.

Wayne exerceu função ímpar na formação cultural e intelectual da cidade de Bagé. Próximo do famoso "Grupo de Bagé"⁹, ocupou o posto de amigo e, naquele momento, dadas as circunstâncias, exerceu o papel de mentor intelectual dos artistas que ganhariam o mundo. De acordo com Bianchetti apud Rosa (2009), Wayne chegou a pagar o aluguel do atelier do grupo e figurava como uma enciclopédia para Glauco Rodrigues¹⁰, Danúbio Gonçalves¹¹ e

⁹ Foi um movimento de artistas, escritores, pintores e poetas da cidade de Bagé, que na década de 40 começaram a se juntar com o objetivo de garantir aos artistas da região a oportunidade de investigação de técnicas artísticas, atualizações sobre a arte produzida na época dentre outros. Com o tempo o grupo passou a produzir sua própria arte orientada para um discurso social e com forte carga político-ideológica. Os novos artistas tinham por objetivo produzir uma arte que retratasse a realidade das classes mais pobres, seus costumes e meios de produção (JUEVES, 2012).

¹⁰ Glauco Otávio Castilhos Rodrigues (Bagé RS 1929 - Rio de Janeiro RJ 2004). Pintor, desenhista, gravador, ilustrador, cenógrafo. Começa a pintar, como autodidata, em 1945. Em 1949, recebe bolsa de estudos da Prefeitura de Bagé e frequenta, por três meses, a Escola Nacional de Belas Artes - Enba, no Rio de Janeiro. Fixa-se em Porto Alegre e participa do Clube de Gravura de Porto Alegre, fundado por Carlos Scliar (1920 - 2001) e Vasco Prado (1914 - 1998). Em 1958, muda-se para o Rio de Janeiro e integra a primeira equipe da revista Senhor. Reside em Roma entre 1962 e 1965. Ao retornar ao Brasil, participa de importantes exposições, como Opinião 66, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. No fim da década de 1950, sua produção se aproxima da abstração. Volta à figuração no início dos anos 1960, e produz obras sob o impacto da arte pop, tratando, com humor, de temas nacionais como a imagem do índio, o carnaval, o futebol, a natureza tropical e a história do Brasil. Na década de 1980, recebe o Prêmio Golfinho de Ouro Artes Plásticas do Governo do Estado do Rio de Janeiro e publica o livro Glauco Rodrigues, que reúne toda sua obra. Em 1999, recebe o Prêmio Ministério da Cultura Candido Portinari - Artes Plásticas (JUEVES, 2012).

¹¹ Danúbio Vilamil Gonçalves (Bagé, 30 de janeiro de 1925) é pintor, desenhista, gravador e escritor. Frequentou o ateliê de Candido Portinari (1903 - 1962) com Iberê Camargo (1914 - 1994). Estuda gravura e desenho na Fundação Getúlio Vargas - FGV do Rio de Janeiro, com Carlos Oswald (1882 - 1971) e Axl Leskoschek (1889 - 1975), na década de 1940. Viaja para Paris, e entre 1949 e 1951 frequenta a Académie Julian. No período entre 1969 e 1971, leciona gravura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - IA/UFRGS. Publica os livros Do Conteúdo à Pós-Vanguarda, editado pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, em 1995, e a obra Processos Básicos da Pintura, pela editora AGE, em 1996. Em 2000, é realizada exposição retrospectiva de sua produção no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - Margs, e é publicado o livro Danúbio Gonçalves: Caminhos e Vivências, pela editora Fumproarte, com textos de Paulo Gomes e Stori (1946) (JUEVES, 2012).

Glênio Bianchetti¹², atualizando-os sobre as novidades do mundo da cultura e das artes de vanguarda européia. Sua aproximação aos modernistas Oswald e Mário de Andrade funcionava como um intercâmbio cultural, visto que os referidos escritores supriam-no com materiais do mundo das letras e das artes, e ele generosamente dividia-os com os jovens artistas locais.

Nós tínhamos vontade, mas o Pedro dizia que era preciso informação. Pedro era um sujeito com muita paciência com a gente. Ficava aflito de nossa desorganização e desinformação. Ele tirava informações de artistas plásticos amigos para nos repassar e a formação dele era de escritor. (...) A verdade é que tínhamos consciência que não encontraríamos essas informações aqui. Era preciso ir embora. O nosso desespero quando éramos jovens é que naquela época não tinha nada. O único acontecimento cultural era a exposição agropecuária (BIANCHETTI, 2007, p. 87 apud ROSA, 2009, p.60).

A cena artística na cidade de Bagé era praticamente inexistente, e a figura do artista era vista de forma pejorativa pela sociedade provinciana da época. O tradicionalismo presente na cultura local priorizava a pecuária em detrimento da cultura. Nessa cidade Pedro ousou, seja com seus textos publicados nos jornais locais ou com suas produções artísticas, que provocavam sobre os valores e as desigualdades sociais. Foi assim com a produção do texto dramático *O boêmio triste*, escrito para o extinto grupo Teatro em Família. Conforme relato do amigo Mário Nogueira Lopes, a história foi baseada em fato real que abalou a classe alta da cidade. O texto versa sobre o envolvimento amoroso de uma jovem da elite bajeense com um boêmio, relação mal vista pela sociedade tradicional devido à visão preconceituosa que esta mantinha pela (da) figura do boêmio. Crítico ferrenho das mazelas sociais, Wayne não perdia oportunidade de expor seu incômodo frente à crescente desigualdade, e foi assim que, por ocasião de mais uma edição da *Revista da Exposição*¹³, Wayne, do mesmo modo como em *Xarqueada* (1937), teceu críticas às oligarquias da indústria da carne, conforme relata seu amigo Poty Reis:

O Pedro, um belo dia, teve uma ideia: fazer um álbum onde constassem os maiores fazendeiros de Bagé, descrevendo a fazenda, a qualidade do gado etc. Ele começou a levantar os dados... Quando o álbum estava pronto, na introdução o Pedro lascou o

¹² Nascido em Bagé (RS) em 1928, Glênio Bianchetti iniciou os estudos artísticos na década de 1940 sob orientação de José Moraes. Em 1949, ingressou no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde foi aluno de Iberê Camargo. Três anos depois, fundou o Clube de Gravura de Bagé, ao lado de Glauco Rodrigues e Danúbio Gonçalves. O grupo defendia a popularização da arte por meio da abordagem de temas sociais e regionais em estilo figurativo realista com traços expressionistas. Gravador, pintor, ilustrador e professor da Universidade de Brasília (UnB), Bianchetti era considerado um dos artistas brasileiros mais completos da atualidade (JUEVES, 2012).

¹³ Álbum da Associação Rural que tinha como objetivo divulgar anualmente a feira agropecuária da cidade de Bagé (ROSA, 2009).

seguinte: Esse touro de alta qualidade, duma raça extraordinária, é muitíssimo bem tratado, mora bem, é bem alimentado, tem até calefação. Os operários nem chegam a ser parecidos com a casa que está morando o touro... enquanto os operários das fazendas moram num rancho fétido, os touros moram numa casa de alvenaria. Os fazendeiros recuaram, acabou com o álbum! É coisa do Pedro, essa é uma do Pedro (REIS, 2008 apud ROSA, 2009, p.67).

As contribuições de Wayne para o desenvolvimento de uma arte autônoma e crítica foram muitas: como pensador, atuou nos mais variados âmbitos, dialogou e manteve amizade com os grandes nomes de sua época, e com a mesma generosidade de um pensador antigo compartilhou esse conhecimento, apadrinhando escritores e artistas plásticos locais, os quais sem sua tutela sofreriam o apagamento que o distanciamento cultural e geográfico causa. Nesse sentido, Pedro Rubens de Freitas Wayne contribuiu massivamente para o cenário cultural da cidade, propagando o nome de Bagé em âmbito internacional. Atualmente, na cidade, seu nome permanece imortalizado na Casa de Cultura, que, no ano de 2006, foi totalmente restaurada e reinaugurada como "Casa de Cultura Pedro Wayne¹⁴", estabelecimento que serve de morada para as artes, espaço de discussão e difusão de saberes.

3.2 O contexto regional: histórias e memórias de um passado local

A fundação do município de Bagé se confunde com a formação do estado do Rio Grande do Sul. Batizada como "Rainha da Fronteira" devido à proximidade geográfica com o Uruguai, a cidade foi palco de acontecimentos políticos que entraram para a história. Os primeiros contatos do homem europeu com o município deram-se apenas na segunda metade do século XVII, com a chegada dos primeiros padres jesuítas, advindos da região dos Sete Povos das Missões. Os jesuítas fundaram, em 1683, a Redução Santo André dos Guenoas, com o intuito de catequizar os índios da região. A empreitada dos padres jesuítas falhou, provocando uma revolta entre os índios da região, que culminou na expulsão dos colonizadores. Conforme o excerto abaixo,

No caso específico da região da Campanha, no qual se localiza o município de Bagé, a ocupação tem sua gênese através das estâncias estabelecidas pelos jesuítas espanhóis e imigrantes lusitanos no transcorrer do século XVII e XVIII. Estas regiões formam a chamada "fronteira seca" do Estado do Rio Grande do Sul, devido à existência de linhas demarcatórias imaginárias (BICA, 2013, p.39).

¹⁴ A Casa de Cultura Pedro Wayne encontra-se localizada na Avenida Sete de Setembro, 1001. O prédio no passado foi sede do extinto Banco do Comércio. O local foi adquirido pela prefeitura municipal de Bagé na década de 90, que o transformou num centro cultural.

Em 1750, Portugal e Espanha assinaram o Tratado de Madri e, conforme o documento, os portugueses abririam mão da região de Colônia do Sacramento em troca do território da região dos Sete Povos das Missões. Esse tratado foi responsável pela demarcação da fronteira e pelo desenho geográfico do estado do Rio Grande do Sul. Conforme Bica (2013), a execução do tratado com o avanço das tropas portuguesas até a região dos Sete Povos das Missões gerou a revolta que ficou conhecida como a "Guerra Guaranítica", um dos primeiros confrontos em solo gaúcho. Em 1752, os exércitos de Portugal e Espanha chegaram aos campos de Santa Tecla, com o objetivo de demarcar as fronteiras. As forças espanholas e portuguesas incumbidas dessa missão, foram detidas pelo índio Sepé Tiaraju ao atingirem a Fazenda de São Miguel (hoje, Município de Bagé) e os europeus foram repelidos por cerca de 600 índios charruas. Na defesa de São Miguel, encontrava-se o índio Ibagé. Três anos mais tarde, as tribos indígenas seriam aniquiladas pelos exércitos espanhol e português.

Em janeiro de 1774, a coroa espanhola constrói o Forte Santa Tecla nas proximidades do município de Bagé; a edificação fazia parte de uma série de construções que visava conter o avanço português. De acordo com Bica (2013),

(...) a construção do Forte de Santa Tecla está intimamente ligada à história das expansões castelhanas em território sul-rio-grandense, as guerras fronteiriças e as disputas bélicas pelo espaço geográfico do Estado do Rio Grande do Sul, bem como, ao início da ocupação do território que originará o município de Bagé, no limiar do século XIX (BICA, 2013, p.40).

Em 1801, os espanhóis abandonaram todos os postos, incluindo o forte, que foi demolido. A partir de então, o território passa aos domínios portugueses de forma definitiva, de modo que as terras foram ocupadas por sismeiros ou arrendadas a pessoas que se destacaram nos combates ali travados. De acordo com Vaz (2010), "em 1801, o governo português passou a fazer doações de sesmarias para fazendas de criação de gado, o que representou a conquista econômica da região" (p.21). Esse dado é importante, pois já aponta para a principal economia do município, a pecuária, produto que vai vigorar como fator preponderante para o crescimento econômico da região até as primeiras décadas do século XX, com a implementação da agricultura. Segundo Bica (2013), as guerras ocorridas no território fronteiriço durante o século XIX modificaram geográfica, econômica e culturalmente as cidades fronteiriças e, por conseguinte, modificaram a cidade de Bagé, que teve sua organização e seu desenvolvimento urbano, durante o século XIX, afetado diretamente pelos conflitos.

Em 1811, o Marechal Dom Diogo de Souza, temendo a ação dos recém-separados espanhóis, ordena a concentração do exército português nas fronteiras. A instalação dos acampamentos portugueses, nesse período, próxima aos cerros, marca a fundação da cidade de Bagé, mas é somente em 1859 que Bagé seria elevada à categoria de cidade do estado do Rio Grande do Sul (BICA, 2013). Até essa data, a cidade sofrera com diversos ataques, como os ocorridos em 1827, quando o exército uruguaio-argentino, liderado pelo General argentino Carlos Maria de Alvear, invadiu a cidade com suas tropas, saqueando, queimando e destruindo a cidade, conforme relato:

Por ocasião da guerra Cisplatina, Bajé (sic.) viveu dias de verdadeiro pavor quando da invasão do exército uruguaio-argentino, sob o comando do Gal. Carlos Maria de Alvear. As maiores infâmias foram cometidas, desde o sangue vergonhoso, o assassinio covarde, até a violação dos lares, a torpeza do desrespeito às famílias (TABORDA, 1955, p.12 apud BICA, 2014, p. 46-47).

Em 20 de setembro de 1835 foi a vez dos gaúchos pegarem em armas contra o governo imperial, e Bagé, mais uma vez, sofreria as consequências desse conflito. O evento colocou gaúchos republicanos contra o governo imperial e ficaria conhecido como "Revolução Farroupilha" ou "Guerra dos Farrapos", que durou de 1835 a 1845. Fomentada pelo descontentamento político-econômico adotado pelo governo imperial, a revolta reivindicava por uma maior autonomia das províncias, menores taxas para a indústria do couro e do charque, dentre outros fatores. É pertinente para este estudo ressaltar, também, a importância da pecuária para o estado no século XIX, pois constituiu um fator preponderante para o apogeu da revolução. A Revolução Farroupilha tinha como financiadores e fomentadores oligarcas da pecuária, que lutavam por condições mais favoráveis para a comercialização dos principais produtos da região – o couro e o charque. Em meio a este conflito, encontrava-se Bagé, uma cidade estrategicamente bem localizada, militarizada e fronteira. A cidade, mais uma vez, sofreria os efeitos de uma guerra travada em suas terras, e foi em suas imediações que ocorreu o confronto conhecido como "A batalha de Seival"¹⁵, fato de importância ímpar para o desfecho da revolução.

(...) o outro grande momento da revolução ocorreu na grande batalha do Seival em 10 de setembro desse mesmo ano, quando liderados pelo General Netto, os farroupilhas combateram as tropas imperiais de Silva Tavares. O entusiasmo foi tão grande diante dessa avassaladora vitória que, na manhã seguinte, em 11 de

¹⁵ Em 10 de setembro no Seival, a beira da estrada que liga Bagé a Pelotas, o coronel Antonio de Souza Neto com 430 homens derrota o imperial Silva Tavares com 500 homens, em uma difícil carga de cavalaria coxilha acima (HARTMANN, 2002, p.65).

setembro, Antonio de Souza Netto proclama a República Rio-Grandense, declarando separado o Rio Grande do Sul do Império do Brasil (ALVES et. al, 2003,p.7).

Vale ressaltar que o conflito tinha a pecuária como um dos fatores preponderantes para seu desfecho, que denunciava os altos impostos cobrados pelo governo na comercialização do charque. Já no ano de 1893, as constantes disputas políticas entre federalistas e republicanos culminou no conflito que ficou conhecido como a "Revolução Federalista", que durou de 1893 a 1895 e deixou mais de 10 mil mortos, devastando a cidade de Bagé. O município funcionava como ponto estratégico e acabou se tornando um grande alvo, tanto para republicanos quanto para os federalistas. Durante 47 dias, Bagé sofreu com os confrontos entre republicanos e federalistas travados em seu território, e mais de 20 mil pessoas assustadas deixaram a cidade. Nesses 47 dias, morreram 34 soldados e outros 91 foram feridos, além disso, houve arrombamentos, saques e incêndios que abalaram a estrutura da cidade (TABORDA, 1959). O conflito, que recebeu, também, o nome de "A revolução das degolas", teve, de acordo com Magalhães (2012), mais de mil degolados, 300 deles nas imediações da cidade de Bagé. A paz foi assinada na cidade de Pelotas, em 23 de agosto de 1895, e o evento ficou marcado na história como uma das batalhas mais sangrentas ocorridas em território nacional.

Após incontáveis conflitos, a cidade começa, lentamente, a se reestruturar e, no final do século XIX, consegue ocupar uma posição de extrema importância no mercado de exportação de charque e couro. "Terminada a revolução de 1893, contados os mortos e curados os feridos Bagé experimentou uma vigorosa fase de modernização que colocou Bagé entre as primeiras cidades do Estado" (LEMIIESEK, 1997 apud SOARES, 2006, p.55). O desenvolvimento da região deu-se, do mesmo modo, pela proximidade aos países platinos: o charque que saía de Bagé e da região era exportado para Montevidéu e para Buenos Aires pelos trilhos, e para Europa pelo porto de Rio Grande. A indústria saladeril, nessa época, torna-se, também, a principal responsável pelo desenvolvimento econômico, social e cultural da região, além da modernização urbana, conforme afirma Soares (2006). Segundo a autora:

nesse contexto espacial torna-se necessário destacar o papel de Bagé no cenário charqueador gaúcho de fins do século XIX, tendo em vista a importância deste município para a atividade charqueadora gaúcha (...) O tronco ferroviário que ligou Rio Grande Bagé em 1844 é um elemento indispensável na nova dinâmica econômica que as fronteiras adquirem. (...) vale lembrar que sem trilhos seria impossível a instalação das charqueadas no interior do Estado. Nessa época, Bagé absorve rebanhos da fronteira e do planalto que se destinavam, anteriormente, para Pelotas ou para Montevidéu. Em Bagé, como nos demais municípios da fronteira, as charqueadas acompanharam e promoveram a modernização que a região passou na segunda metade do século XIX. (SOARES, 2006, p.55).

A incorporação da indústria do charque no século XIX impulsionou mudanças significativas na vida política e cultural de toda a região fronteiriça, tendo em vista que esta ficou esquecida pelas políticas econômicas. Essa região se desenvolveu graças às iniciativas da indústria saladeril e pela força política dos oligarcas da pecuária. O desenvolvimento cultural das cidades da região sul do Estado está relacionado diretamente com o apogeu econômico das charqueadas. Cidades como Pelotas, por exemplo, vivenciaram sua "era de ouro", impulsionadas economicamente por esse comércio.

O apogeu político e econômico de Pelotas no século XIX deu-se pela prosperidade de seus fundadores e, principalmente, pelo desenvolvimento da indústria saladeril nas últimas décadas do século XVIII. (...) “À sombra das charqueadas, Pelotas transformou-se, de incipiente povoação, na cidade que será, durante todo o século XIX, uma das mais ricas e adiantadas da província, rivalizando com Porto Alegre.” É nesse contexto de riqueza econômica (e justamente por isso) que a cidade desenvolveu tradições culturais e intelectuais tão prósperas e particulares (MAGALHÃES, 1999, p.20 apud STAEL; PINTO, 2007, p.2).

O período de crescimento econômico das charqueadas da região sul do estado não trouxe apenas o desenvolvimento econômico e cultural da região, mas desenvolveu melhoras urbanísticas e arquitetônicas nas cidades. Conforme Santos et al. (2009), as cidades de Rio Grande, Pelotas, Jaguarão, Bagé, Livramento e Santa Vitória despontaram frente a outras cidades do estado, recebendo melhorias no setor urbano, como a canalização de água e redes de esgoto, iluminação pública e privada, pavimentação de ruas e avenidas, assim como a implementação dos novos meios de comunicação da época, como o telégrafo e o telefone.

Equipadas com os melhoramentos urbanos importados, higienizadas, arborizadas e enfeitadas pelos invólucros murais ornamentados dos edifícios ecléticos, as urbes da fronteira meridional do Brasil se fizeram modernas e materializaram a nova mentalidade da sociedade burguesa européia transposta ao Novo Mundo, respondendo aos interesses das classes dominantes que construíram e viveram – entre os anos de 1870 e 1931 – em Rio Grande, Pelotas, Jaguarão, Bagé, Santana do Livramento e Santa Vitória do Palmar (SANTOS et al, 2009, p. 2906).

As elites propiciaram um intercâmbio cultural que perpassou os ideais político e ideológico e se imprimiu, também, nas fachadas dos prédios e das casas de toda a região. As construções das primeiras décadas do século XX, na região, copiavam os estilos das vanguardas européias. Casas ao estilo *art nouveau*, *art déco* ainda encontram-se imponentes na região sul, lembranças de um passado próspero. Conforme Bica (2013), de 1911 a 1920, a cidade de Bagé figurou, quase sempre, em primeiro lugar na produção do charque a nível nacional, indicando o potencial econômico que a região detinha durante esse período. Apesar dessa pujança, a cidade foi gravemente afetada pelas incontáveis crises econômicas, além das

medidas econômicas adotadas pelo governo de Getúlio Vargas, que acabaram por sucatear ainda mais as charqueadas da região.

A crise da indústria do charque, que teve início em meados de 1920, deu-se por fatores econômicos e administrativos. As políticas de industrialização que converteram muitas das charqueadas em frigoríficos acabaram por sucatear, também, os estabelecimentos que não acompanharam o processo de modernização. Esse fator se agravou por conta da má gestão, por parte dos proprietários, e fez com que a crise agravasse ainda mais e contribuísse para o sucateamento da indústria saladeril da região. A crise de 1929 e as políticas de industrialização do governo de Getúlio Vargas, que priorizavam a industrialização e o desenvolvimento das regiões do litoral e da serra, também contribuíram em parte para o enfraquecimento econômico local. Em 1940, a má gestão por parte dos donos das charqueadas, somadas às políticas de industrialização, as leis sanitárias e a uma classe trabalhista com mais direitos, selaram o destino das charqueadas que ainda se mantinham ativas. O Rio Grande do Sul, em 1950, perde a liderança da produção do charque para a região central do país e as poucas charqueadas que restaram acabaram fechando até o final da década. A mesma indústria que trouxe progresso para a região foi responsável por uma estagnação econômico-social que pode ser percebida ainda nos dias de hoje.

3. 3 As charqueadas e a região da campanha

As charqueadas constituíram uma grande parte da história do Rio Grande do Sul, visto que o estado teve como principal fonte econômica a indústria pecuária, na qual esteve presente, por quase um século, a figura das charqueadas. Para analisar a obra *Xarqueada*, de Pedro Wayne, é de suma importância retomar a história da indústria saladeril, bem como os relatos e representações descritos e corporificados por artistas, ao longo dos séculos XIX e XX. Dentre esses, consta como importantes registros os relatos do viajante Saint-Hilaire, que, de acordo com Leite (2011), foi um dos primeiros a registrar o processo de salga de uma forma mais real e pormenorizada, retrato que, em alguns momentos, se aproxima muito das cenas descritas por Wayne em sua obra. O outro artista, agora local, é o seu amigo e artista plástico do famoso “Grupo de Bagé”, Danúbio Gonçalves, que pintou o cotidiano dos charqueadores mostrando a cancha de carnear, processo esquecido por Jean Baptiste Debret

que, apesar de pintar e escrever sobre o processo da produção da carne seca, não representou as canchas de carnear porque se localizava no interior dos galpões.

O processo de produção do charque era bastante rudimentar e sua técnica pouco mudou em 200 anos, segundo Leite (2010). Para tal afirmação, o autor analisou a descrição feita por Francisco Millau, oficial da marinha espanhola, que em 1751 esteve numa charqueada em Buenos Aires e descreveu o processo de produção do charque.

Faz-se o charque cortando, primeiro, as carnes em tiras de maior largura e mais finas que se coloca, sobre um grande couro estendido no solo, até preencher todo seu espaço e se joga sobre elas partículas de sal. Dispõe-se assim uma segunda camada que leva a mesma porção de sal e se prossegue deste modo com outras, fazendo uma pilha da altura que se quer e se cobre com outro couro, colocando em cima bastante peso. Mantém-se assim, algumas horas, até que toda a carne vá eliminando toda água e o sal. Estendem-se logo essas tiras, em cordas ou paus, para secar ao sol, se não é forte e se corre vento fresco, e não à sombra e somente ar. Prossegue-se esta atividade por alguns dias, tendo o cuidado de recolhê-las à noite para libertá-las do sereno a fim de preservá-los, enquanto que se pode, da umidade. Antes que sequem e quando se sabe que falta pouco, amontoa-se outra vez em pilhas comprimindo-a com algum peso, para que a gordura que podem ter, se reparta engraxando toda a carne, para que se conserve melhor, assim feito, põe-se a secar como antes. Beneficiando deste modo o charque guarda-se fazendo deles alguns rolos a maneira de terços, para levá-lo a qualquer lugar com mais comodidade. (MILLAU, 1984, p.48-50 apud LEITE, 2011, p.48).

O autor comparou essa primeira descrição com as que Louis Couty escreveu no século XIX e com as gravuras de Danúbio Gonçalves. Este, durante o verão de 1953, esteve durante três meses na charqueada de São Domingos, na cidade de Bagé, Rio Grande do Sul, desenhando e realizando uma série de estudos que culminaram na exposição de xilogravuras intitulada "Xarqueadas"¹⁶. Esse processo de produção do charque pouco mudou até sua extinção, no final da década de 1960. As condições insalubres de trabalho, adicionadas às longas horas de jornada, continuaram até que as charqueadas fossem extintas.

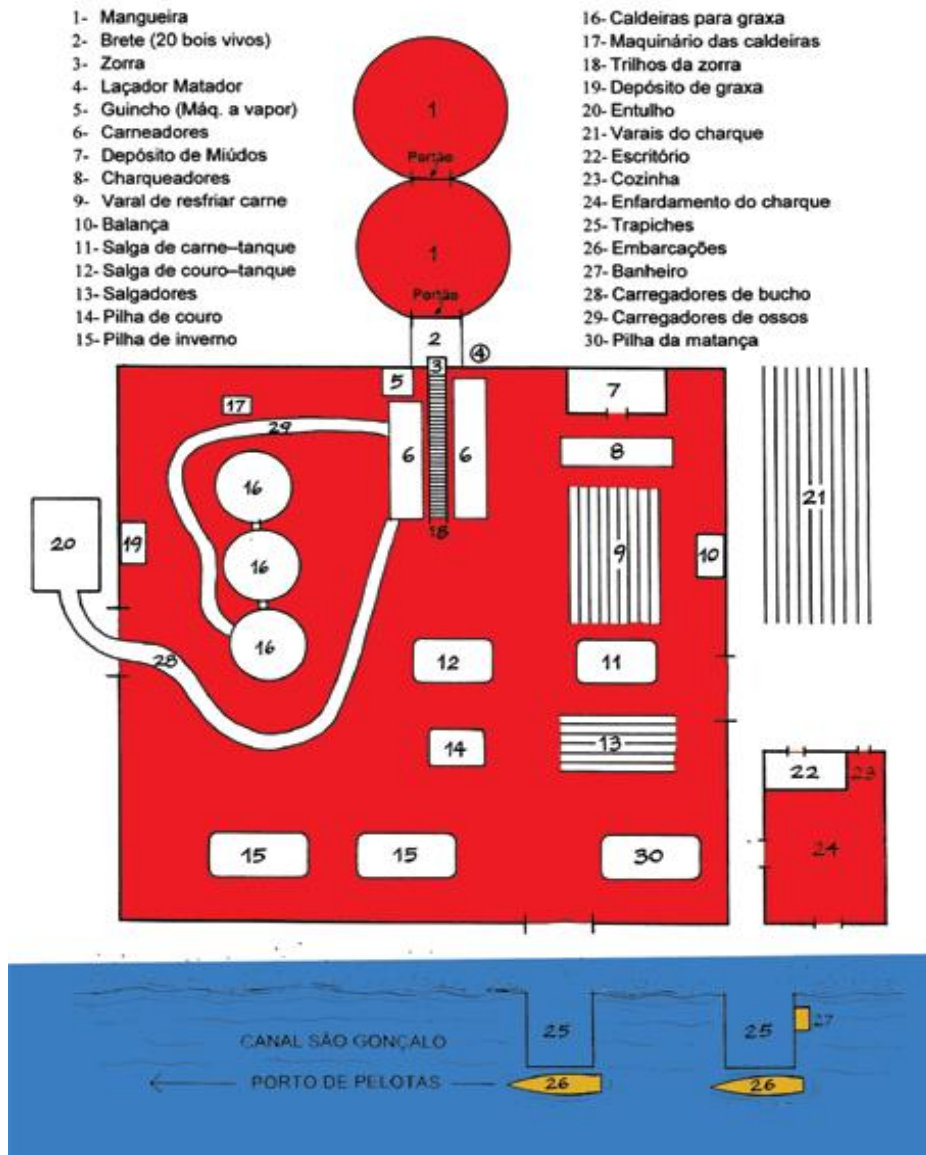
As charqueadas utilizaram mão de obra escrava quase que em sua totalidade na produção do charque, até a abolição, em 1888. Esse sistema, que se estendeu do século XVIII ao XIX, utilizava um processo de produção que ocupava os escravos durante todo ano; nos períodos de produção do charque, os cativos trabalhavam na produção, ocupando geralmente os cargos de serviços mais pesados. Já nos períodos de entressafra, os escravos trabalhavam nas olarias. Conforme o relato de Gutierrez, 2001 apus Soares (2006):

¹⁶ O nome da exposição "Xarqueadas" grafado com "x" é uma homenagem ao amigo e mentor Pedro Wayne (LEITE, 2011).

(...) esse trabalho, ao mesmo tempo que ocupou os cativos, no período de entressafra da charquia, produziu a cidade. Não só os palacetes que serviam de residência urbana aos charqueadores como uma série de casas de aluguel destinadas à moradia, ao comércio e aos serviços (GUTIERREZ, 2001, p.79 apud SOARES, 2006, p.38).

Após a abolição, as charqueadas empregaram muitos dos escravos libertos, entretanto, boa parte desses continuaram trabalhando em regime escravocrata, com longas jornadas e sobrevivendo com baixos salários e péssimas condições de moradia. De acordo com Moreira (2007), as precárias condições de trabalho estendiam-se, também, à remuneração, que era distribuída de forma desigual entre os funcionários. A autora alerta que, "pelo mesmo serviço, um homem podia ganhar mais do que o outro, chegando a um deságio de 50% entre o mais alto e o mais baixo salário" (MOREIRA, 2007, p. 170). No decorrer do século XIX, ocorreu um processo de modernização das charqueadas, que aprimorou a forma de produção com a implementação de guindastes e máquinas a vapor, como, por exemplo, as caldeiras utilizadas na salga das carnes.

Planta baixa da Charqueada, elaborada por Antenor Peixoto de Castro que, de memória, refez o fluxograma da Charqueada do Coronel Pedro Osório (Charqueada São Gonçalo).
Desenho realizado em maio de 2004.



Fonte (LEITE, 2011, p.46)

Apesar da sua modernização, o processo de produção de charque era rudimentar e utilizava mão de obra pouco qualificada. Os postos de melhor remuneração eram os chamados trabalhos de faca, os quais exigiam um conhecimento especial, com muita habilidade e traquejo com a faca. O conhecimento era puramente empírico, conforme o relato de Antenor Peixoto de Castro.

Começavam nessa espécie como aprendiz de ajudante, ganhando pouco mais que nada, ou sem remuneração nenhuma até estarem aptos. Eram os carneadores, os despostadores, os manteiros, os descarnadores de couro, os tripeiros. Os salgadores também necessitavam aptidões. Os demais, chamados caranchos, eram simples carregadores, mergulhadores, encarregados de afundar carne nos tanques, e auxiliares braçais (CASTRO, 1982, p.35 apud LEITE, 2011, p.96).

As jornadas de trabalho iniciavam entre meia noite e uma hora da madrugada, podendo estender-se por até dezoito horas, abatendo até 1200 bois. O ambiente de trabalho era altamente insalubre: os charqueadores trabalhavam em ambientes úmidos, escuros e com pouquíssima roupa. Nos invernos rigorosos, os trabalhadores enfrentavam temperaturas negativas imersos em água e sangue, com as roupas molhadas e mal alimentados. O jornalista Michael Mulhall, descreve, em 1871, sua impressão sobre uma charqueada que visitou em Pelotas. "Os peões ficam empapados de sangue, o chão transforma-se num mar vermelho, o cheiro é o que seria de se esperar nesses matadouros gigantescos, e miríades de moscas infectam o local" (MULHALL, 1974, p.137 apud LEITE, 2011, p.33).

O Rio Grande do Sul passara por uma crise no setor agrário, fruto da industrialização tardia e da concorrência desleal com os vizinhos platinos (MAGALHÃES, 2002). Em 1917, grande parte dos donos das charqueadas da região da campanha já começavam a modernizar a industrialização da carne, convertendo suas antigas charqueadas em frigoríficos. Após o término da Primeira Guerra, a Europa foi, aos poucos, reerguendo-se e, com isso, houve uma queda nas importações dos produtos brasileiros – evidentemente, o Rio Grande do Sul foi afetado diretamente com a diminuição das exportações de carnes. Com a Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, a região da campanha seria, mais uma vez, prejudicada, mas, agora, com as políticas de industrialização do governo de Getúlio, que priorizava o desenvolvimento do setor industrial, no Rio Grande do Sul, com foco no litoral, na serra e na região norte, deixando as indústrias da região da campanha sucateadas como aponta (PICCHI, 1998 apud SOUSA, 2007).

No final da década de 1950, o Rio Grande do Sul perdeu a liderança da produção de charque para a região central do Brasil, onde foram instaladas inúmeras charqueadas. O Estado de São Paulo passou a ser o maior produtor nacional, posição que mantém até os dias atuais. Dentro do período de 1933 a 1937, o Rio Grande do Sul produzia cerca de 57% do total brasileiro, caindo pra 41,9% em 1940, cabendo 56,5% da produção ao chamado Brasil Central. O mesmo percentual de produção do Rio Grande do Sul caiu para 17,8% em 1959, e elevando o percentual do Brasil Central para 76,7% cabendo a São Paulo a liderança em 1959 (PICCHI, 1998 apud SOUZA, 2007, p.15).

4. A OBRA: *Xarqueada*

4.1 A *Xarqueada* narrada

Ambientado na fictícia charqueada de Santa Margarida, em algum momento entre as décadas de 1920 e 1930, na cidade de Bagé/RS, o enredo do romance *Xarqueada* tem início com a chegada do jovem Luís, um guarda-livros que vem de longe para trabalhar na indústria, até então quase que desconhecida pela personagem: exceto pelos relatos de passageiros dos trens que, ao passarem ali, baixavam suas janelas para conter o cheiro pútrido que exalava desses espaços. Ao chegar, Luís é recepcionado por um dos peões da charqueada, que o leva para conhecer o patrão, Dionísio, e sua esposa, Vera. O patrão é quem atende a porta e o convida para entrar na belíssima casa, que fica geograficamente distante das demais regiões da charqueada. Luís percebe, aos poucos, que o ambiente do seu mais novo trabalho não é degradante apenas em aroma, mas também em tipos e condições de subsistência. As habitações são escuras, úmidas e, nos dias de chuva, alagam. O serviço é pesado e escasso: seus habitantes trabalham longas horas a finco, sem descanso, mal alimentados e mediante baixos salários que deixam ali mesmo, no armazém da charqueada.

No romance *Xarqueada*, o narrador reporta de perto, com um olhar denunciante, as péssimas condições de trabalho às quais os trabalhadores eram submetidos. O processo de produção do charque é insalubre, pois é confeccionado de forma artesanal e utilizando de pouquíssima tecnologia: os funcionários trabalham utilizando-se de suas forças como principal ferramenta. Banhados em sangue, os charqueadores desferem golpes de faca nos animais, que agonizam até a morte. Como formigas, os demais funcionários arrastam o animal morto e o desmembram, salgam e postam nos varais para secar, processo que se repete por centenas de vezes, em uma só noite. Luís, fica chocado com tamanho desrespeito para com o trabalhadores e seus direitos, toma para si a causa e, aos poucos, começa a mobilizar os trabalhadores para organizar uma greve. Com a ajuda de dois funcionários da charqueada, Luís vai, lentamente, mobilizando os trabalhadores por meio de discursos ideologicamente marcados, em que os conscientiza sobre seus direitos, abrindo-lhes os olhos para as condições precárias a que eram submetidos a trabalhar. Durante esse período, o protagonista conhece um pouco mais das redondezas e de seus habitantes. Numa dessas incursões, conhece Daniela, mulher pobre que, para sustentar a casa e o vício em jogo do marido inválido, recorre à

prostituição. O jogo, a bebida e a prostituição parecem ser as únicas formas de entretenimento dos trabalhadores da charqueada, que gastam o pouco que lhes resta em apostas nas canhas de osso, em festas, sexo e bebida. Durante esse período, Luís conhece Guriazinha, uma jovem pobre e de família humilde que sofre o estigma de ter sido desvirginada pelo antigo namorado. A relação entre Luís e Guriazinha começa a se estreitar e transforma-se em namoro.

O ambiente descrito em *Xarqueada* funciona, praticamente, como um constituidor das relações sociais, tendo em vista que os habitantes desse espaço são descritos sempre como ignorantes e de hábitos selvagens. As relações dentro do universo de charqueada ocorre da mesma forma degradante. Assim, o narrador descreve um local em que os matrimônios acontecem por interesses puramente econômicos, como o relacionamento de Dionísio e Vera, casal unido pelo dinheiro e pelo prazer de maltratar seus funcionários. O casal viera da pobreza, assim como os demais, e Dionísio ascendeu socialmente por seus próprios méritos. No passado, o patrão também fora um empregado de charqueada que, por meio de muito trabalho, conseguira juntar um dinheiro e investir no seu próprio negócio. Contudo, esquecera com a mesma rapidez o trato para com os mais pobres. Sentia prazer em explorar e maltratar os funcionários, hábito que sua esposa adquiriu facilmente. Exemplo disso é a cena em que Vera tira o leite do filho da escrava para dar ao seu cachorro. A exploração dos patrões aumenta na mesma proporção em que os trabalhadores, cansados dessa situação, vão tomando consciência dos seus direitos. Aos poucos, Luís vai ganhando a atenção dos funcionários e, a partir de tudo o que havia observado, decide tomar alguma atitude, trazendo a eles seus conhecimentos sobre as reivindicações que os trabalhadores do mundo estavam fazendo, para as melhorias trabalhistas e salariais, mostrando a real condição de abandono e exploração em que o próprio trabalhador se encontrava. Assim, eles mesmos começam a reivindicar seus direitos e optam, com a ajuda de Luís e de Januário, um trabalhador liberal, pela greve, paralisando os trabalhos na charqueada.

Por fim, o movimento grevista é um fracasso e os trabalhadores são obrigados a aceitar as condições de Dionísio e voltar ao trabalho, pois não têm outra opção fora dali. Daniela prostitui-se por qualquer quantia para os trabalhadores da charqueada, contrai sífilis e, ao passar a doença para seus clientes, é expulsa da charqueada. Seu marido torna-se um ladrão para financiar o vício no jogo, o que faz com que seja expulso dos bolichos e canchas e acabe sendo assassinado. Luís e Guriazinha casam-se e saem da charqueada. Assim Wayne

constrói, em *Xarqueada*, uma trama imbricada em problemas sociais que exemplificam a situação de vulnerabilidade dos personagens que, imersos num espaço degradante, sobrevivem com dificuldade ao dia a dia miserável de uma campanha esquecida por muitos.

O universo da charqueada Santa Margarida é habitado pelos personagens principais:

Luís e Guriazinha

O guarda-livros, rapaz instruído que chega da cidade para trabalhar com a contabilidade da charqueada, aos poucos, vai adquirindo respeito e confiança entre os funcionários e passa a figurar entre eles como mentor intelectual. O personagem Luís representa, na obra, a figura do salvador, tendo em vista que a chegada do mesmo acaba por trazer uma "luz" aos trabalhadores, no decorrer do enredo. Mediante conversas e exposições, o protagonista consegue mobilizar os trabalhadores e organizar uma greve.

Ele se chegava como um companheiro de trabalho. Um colega sem pretensões. Como um igual. Conversava procurando as palavras com que falavam para não dar a impressão de distância entre eles. Usava os termos que empregavam. Fazia-se pequeno, ignorante, para não lhes lembrar tratarem com alguém doutra categoria. Obtivera, por isso, o acolhimento franco, que dispensavam uns aos outros. Podia observar a vida que viviam em toda sua realidade. Para com Luís não se acanhavam de falar da miséria em que viviam. (...) Nunca tivera sensações que o ferissem tão profundamente. Marcariam em sua vida, pressentia uma nova fase. Transformava-se. De indiferente, passava a se interessar pela sorte de seus semelhantes, esmagados pelo que chamamos de destino, para mais comodamente nos alhearmos das verdadeiras causas (WAYNE, 1982, p. 41-42-50)

Guriazinha, personagem que não é nominada pelo autor – exceto pelo apelido –, é uma menina que desperta, num primeiro momento, em Luís, um sentimento paterno de zelo e cuidado frente às condições precárias em que se encontra. Com o desenrolar da trama, esse contato entre as personagens transforma-se num romance, que culmina no casamento, evento inverossímil, visto que a moça havia sido desvirginada e, por isso, era rejeitada pelos demais habitantes do local. Tal detalhe só reforça a tentativa de transformar Luís em herói, um sujeito diferenciado, que é representado, no texto, como o grande salvador dessas pessoas.

Guriazinha estava na idade em que a primeira camada de mulher cobre com jeitos de moça o corpo da menina, dando-lhe a graça de criança, o encanto das formas com arredondamentos pronunciando-se. Nela, os seios se fazendo já ornavam o colo de dois pequenos bojos firmes. Um vestido leve, desbotado, cobri-a, desenhando-lhe as carnes, que começavam a ser modeladas no "atelier" da puberdade. Cabelos pretos em ondulações permanentes de verdade, feitas pelas misturas de raças, até os ombros lisos, bem armados. Olhos carregados de escuro lustroso. Tipo destes em que a mulata, lavando a pelo e os cabelos em três ou quatro gerações com o sabão do cruzamentos, atingia a categoria de morena. Estava nessa idade em que, sem terem o raciocínio das pessoas grandes, sentem seus organismos a força de uma nova necessidade fisiológica, e essa desigualdade entre a compreensão e as reclamações

da natureza as arrastam a comer um ato que a sociedade injusta não perdoa (WAYNE, 1982, p.42).

Dionísio e Vera

O patrão, Dionísio, e sua esposa, Vera, representam as figuras antagonistas dos trabalhadores da charqueada, juntamente com o capataz Damião, fiel funcionário. Este é o único personagem que se mantém leal ao patrão Dionísio, durante todo o enredo. Dionísio chegara à dono de charqueada por conta de seus próprios méritos, pois trabalhou duro e poupou, foi beneficiado pelo contexto econômico e pela sorte. Juntou-se a Vera por puro interesse: sonhava com o casamento burguês, em casar-se com uma moça direita e bonita, saída das colunas de moda. Vera, por sua vez, juntou-se a Dionísio pelos mesmos motivos: nascida de família humilde, foi ensinada à procurar um bom partido para assim ascender socialmente. O casal, que conhecera de perto a miséria e a pobreza, pois é fruto dessa condição, aprendeu, rapidamente, a forma cruel e burguesa de exploração e de ódio para com os mais pobres. Dionísio e Vera, na obra, sentem prazer na dor alheia: tratam os funcionários e os demais habitantes da charqueada com o mesmo ódio e desdém que a vida os tratara.

Pela porta aberta divisa uma mulher moça, com um cãozinho felpudo no colo, embalando-se numa cadeira. Lia um livro. Não podia ver bem, mas que nos pode interessar um livro do qual uma mulher gosta? Aquela atenção tão apegada na leitura que lhe dava um alheamento, para o que mais fosse, absoluto, era a crítica mais desfavorável que podia um autor sofrer. (...) Bem diz que o dinheiro é tudo. Se não é tudo, mas pelo menos mulher é. Ora, se aquele sujeito, sem atrativo nenhum, era lá homem de quem uma mulher daquelas gostasse? Loura e leve, como se organizada, medida e pesada pelo catálogo dos tipos de fama das últimas artistas cinematográficas. Com certeza o marido vira o feitio no cinema, e depois encomendara-a a um pai, num casamento em que as ótimas qualidades do pretendente, depositadas nos bancos, desautorizavam qualquer mau juízo que surgisse a respeito. E passara a ser o dono dessa Iracema, Ceci ou Moreninha escamoteada pela maquilagem, pelos regimes para emagrecer, pelas poções e transformada instantaneamente em Jean ou Greta, como as pombas que se convertem em flores com passes mágicos em fundos falsos de cartola.³⁰ (WAYNE, 1982, p. 23)

Antônio Carocha

É um dos peões e a primeira personagem da charqueada que aparece na obra. Ele é quem recebe Luís no terminal ferroviário.

Ambrósio e Januário

Personagens de extrema importância para o desenvolvimento e para o desfecho da obra, pois são os trabalhadores que se encarregam de mobilizar os demais a aderir à greve. O narrador não gasta muitas páginas descrevendo-os, visto que são apenas peças na história, pois

funcionam como disseminadores dos ideais político-ideológicos do protagonista, no espaço da charqueada. Abaixo, segue um trecho em que o narrador descreve Januário:

Desde o encontro com o Luís, havia se transformado em um propagandista num agitador incansável da causa dos operários de Santa Margarida. Aconselhava-os que se impusessem e não cedessem, largassem o serviço. Se não fossem atendidos, oferecia "uns pares de contos de réis", economias de anos e anos de seus biscates pelas estâncias, batendo estradas pelas charqueadas e casas de negócios. Com esse recurso os manteria durante o tempo em que durasse a greve. Aproveitava-se de todas as ocasiões propícias para mostrar-lhes como estava completamente à margem dos direitos humanos. No boliche, abria os embrulhos em que o caixeiro despachava as compras, fazendo-lhes ver os gêneros deteriorados e ordinários, mal pesados, cobrados a preços exorbitantes. Era preciso chamar-lhes a atenção, pois tão habituados estavam a serem servidos assim, sem ter um a apontar os defeitos e os males, que não percebiam. Juntamente com Carocha em Ambrósio, que eram, dos trabalhadores, os únicos decididos, desde o primeiro instante, pela rebelião, frequentavam assiduamente o rancho de Luís. Com o guarda-livros, aprendiam, que em todas as partes do mundo se modificavam os salários, os horários, a assistência médica lhes era fornecida, e tratava-se da melhoria da higiene (WAYNE, 1982, p.76).

Daniela

Mulher pobre que habita os arredores da charqueada e que, após a doença do marido, agravada ainda mais devido a sua compulsão pelo jogo, acaba recorrendo à prostituição como única forma de sustento. A personagem que, de início, torna-se alvo das investidas de Dionísio, ao longo da narrativa acaba por tornar-se sua amante. Daniela, por fim, contrai sífilis de algum de seus parceiros e é excluída por todos da charqueada para morrer na miséria. Observe-se o fragmento a seguir:

Camiseta de malha puída dum azul marinho gasto, que, pelo uso constante, vai-se acinzentado, apertado no tórax estreito, desenhando, do colo ao ventre, seios flácidos, como duas aves sem vida, despenadas, dependuradas com os bicos para baixo, mangas apertadas, rotas nos cotovelos pontudos. Pele transparente, que pouco falta para mostrar, em toda a sua brancura descarnada, os ossos do esqueleto. Quando chove, molhada de tal maneira que os trapos colados lhe desnudam as formas consumidas, salpicadas de barro, os cabelos desgrehados escorrem pelo rosto esfaimado. Olhar medroso de vítima, risota dos garotos que lhe atiram pedras, e lhe pedem cousas feias, escorraçada pelas "famílias" que não lhe perdoam ter sido mulher de seus maridos; corrida dos homens "importantes e de responsabilidade", que não esquecem a doença que lhes pegou; comendo por esmola, quando lhe dão, ou ciscando alimento, como animal esfaimado, nos monturos, por lá anda aquela que seria a mais amorosa companheira, se não a enxovalha-se uma sociedade egoísta, onde só se dá direito de ter virtudes aos que têm dinheiro. Pois, nesse meio de perversão em que se explora o trabalho dos famintos e se lhes farejam as filhas e as mulheres para profaná-las, se pede pão e agasalho, o pobre - que não ganha para dar alimento, vestes, remédios aos seus, a fim de conservar honrado - precisa ter ânimo de deixá-los sucumbir de inanição, desamparados (WAYNE, 1982, p. 129-130).

Como personagens secundários, destacaríamos João Espíndola ou João das Ervas, pequeno proprietário da região que sobrevive com dificuldade nas imediações da charqueada.

O personagem sofrera no passado com a revolução, que lhe levou os gados e os cavalos. Ainda podemos mencionar Tia Antônia, o Dono do Bolicho, a Escrava e mais alguns personagens sem nome, que são descritos apenas por suas características físicas, vestimentas ou profissão. Wayne apresenta a charqueada utilizando-se, muitas vezes, de descrições de personagens que funcionam apenas como pano de fundo, isto é, que complementam o ambiente. No trecho abaixo, vemos a descrição de alguns personagens secundários, que não participam da ação, mas funcionam apenas como um complemento que, em parceria com o ambiente, compõem o espaço degradante do abatedouro.

Enquanto o homem chaira a faca com a displicência com que assentaria o fio de um canivete, para descascar uma laranja, os aguadeiros, roupas ensopadas, grudadas, fazendo em panos alto relevo de ossos salientes, magrezas extremas de indivíduos de 11 a 14 anos, extenuados, arcabouços, curvados como armados por vigamentos ordinários, sem solidez, que a chuva e o sol fossem carcomendo, ali irão até à noite, ao preço de 3\$500, jogando água para lavar o sangue, varrendo os excrementos e as postas sangrentas coaguladas com vassouras de chircas, com o galho, fazendo de cabo, ainda coberto pela casca da árvore (WAYNE, 1982, p.45-46).

O autor apresenta os personagens utilizando dois processos: o primeiro, personagens-tipo por meio de estereótipos e caricaturas, como o patrão ganancioso, Dionísio, explorador, gordo e asqueroso; o funcionário, sempre como pobre, escravizado e miserável. Esse processo visa construir um discurso ideologicamente marcado, em que os personagens principais (Luís x Guriazinha, Dionísio x Vera, Daniela x marido, Antônio Carrocha, Januário, Ambrósio), são todos personagem-tipo e apresentam uma construção um pouco mais trabalhada. O segundo processo apresenta os personagens secundários e os planos, que são postos de forma praticamente inocente na obra, e suas ações, em determinados momentos, não condizem com o contexto em que estão inseridos.

O esposo que o dinheiro lhe deu, com pelo menos seus cinquenta anos. Baixo e barrigudo. Olhos papudos uma cara gorda, de bochechas estofadas. Fazia os cálculos molhando muito na boca o pedaço de lápis e só levantava a cabeça do papel quando um acesso de tosse o obrigava a fazer, acesso que terminava sempre num escarro pesado de catarro velho cuspidos no chão, sobre o qual passava o solão dos tamancões grosseiros. O cigarro de palha e fumo em rama, cortadinho babujado, largava uma bola amarela de nicotina que escorria pelo queixo e terminava enxugando na manga do casaco. (...) Januário não era empregado da xarqueada. Era um ambulante. Curioso e habilidoso, fazia de tudo. Soldador e remendador, conheciam-no pela alcunha de "ferreiro". (...) Vestia um chapéu velhíssimo, todo esburacado, por onde saíam mechas de cabelo preto e liso, camisa xadrez cujo peito um cacho de alumínio de medalhas de santo pendiam enfiadas numa segurança, as bombachas exageradamente largas sustentadas na cintura por um cintoguaiaca roto, atrás do qual espetava barras de solda, pedaços de arame grosso, limas, a garrucha de dois canos e longo facão de mato (WAYNE, 1982, p.24-28).

Por outro lado, Wayne se preocupa muito em descrever as vestimentas e as características físicas das personagens, descrevendo traços pitorescos da indumentária gaúcha, mas de forma decadente, apresentando o gaúcho esfarrapado como fruto da decadência econômico-social da região e da época em que a obra é ambientada. Nesse período, a indústria do charque já estava passando por problemas. A decadência do cenário econômico da região é refletida nas vestimentas das personagens que, em sua grande maioria, vestem trapos e habitam lugares sujos, úmidos, pobres e mal iluminados, sobrevivendo dos restos que a charqueada não aproveita. As personagens, no romance, são complementadas pelo ambiente degradante, sujo e insalubre que esses personagens habitam.

Logo que começou a formar o monturo, mulheres e crianças da quadra iam esmiuçá-lo. Recolhiam latas que pudessem aproveitar como canecas ou pratos, sapatos rasgados quase sem solas para serem usados no inverno, a parte inferior de uma cafeteira que desamassada servia para ir ao fogo, tiras de pano aproveitáveis em remendos. Com os dorsos magros, curvados, trapos sujos examinando atentas o vasto amontoado, escolhendo os achados, desentrelaçando vários objetos aglomerados e emaranhados para ficar com o que lhes servisse, diria quem as visse no meio das cousas imprestáveis, serem elas também peças inutilizadas da humanidade, jogadas naquele recanto para aterrarem o chão que os Dionísios pesavam. Vera, sabendo, mandou proibir catar ali fosse o que fosse. Justificava: não faltava mais nada Dionísio a gastar dinheiro com carretos e essas daninhas a retirar de lá o que se manda botar (WAYNE, 1982, p.37).

Luís cumpre, na obra, o papel de lustrar, iluminar, clarear, elucidar as questões ali presentes, disseminando entre os trabalhadores os ideais revolucionários, a fim de acabar com a ignorância ali presente e libertar todos do regime escravagista imposto pelo patrão, Dionísio. O trecho, abaixo, ilustra a conversa de Luís com Januário:

- Essas esmolas assim não adiantam nada. Mal dão para umas horas e logo volta o pobre a passar as mesmas faltas. O santo ou essas pessoas que davam o manto com que se cobriam ou o pedaço de pão que iam comer só faziam com isso aumentar o número de nus dos famintos. Porque ele passava a ser um dos que ficavam sem roupas e com fome. E nunca conseguiram fazer com que terminassem os famintos. O que se precisa é procurar com que todos tenham o que faz falta. Se tenho o quanto dá para possuir o que é bom e me dá prazer, devo trabalhar para que todos tenham o mesmo que eu, assim faço mais por eles do que dividindo a minha parte que chega pra mim, mas repartida não dá nem pra um, nem pros outros. Despertara em Januário um raio de consciência. Dali em diante seria um trabalhador pela causa do bem-estar dos homens de sua categoria. Entrava-lhe no cérebro a noção dos direitos que lhe assistiam (WAYNE, 1982, p.30).

A construção dos personagens escolhida pelo autor vem ao encontro da proposta estética da obra: um romance com forte carga ideológica e crítica social, aliado ao realismo bruto do cotidiano dos trabalhadores da indústria do charque. No entanto, nem todos têm aprofundamento psicológico, e são, em sua grande maioria, planas: boa parte delas servem apenas de plano de fundo para a narrativa, funcionando como uma complemento da paisagem

suja, insalubre e do ambiente escravista. Os personagens são constituídos pelo local onde vivem e postos como ignorantes braçais, que servem de forma irracional.

Comentava-os com Januário, que rústico e criado continuamente vendo se dar daquelas cenas, não tinha noção das razões que as motivavam. Achava que sempre tinha sido assim, era da vida explicava, Deus já fez o mundo bom pra uns e ruim pra outros, sentenciava. Era tudo que aqueles infelizes encontravam para justificar suas desditas (WAYNE, 1976, p.28).

A chegada de Luís na charqueada marca o início da transformação da realidade que ali imperava. O protagonista respeita as qualidades clássicas que compõem o herói, conforme aponta Gancho (2009), apresentando características superiores ao seu grupo com uma pequena diferença: esse herói, na obra, luta pelas causas coletivas, ocupando a figura do salvador, que irá libertar os trabalhadores da indústria saladeril por meio de uma revolução proletária. Gancho (2009) caracteriza os personagens em planos e redondos, sendo os planos "personagens caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos" (p.16). Os personagens redondos, de acordo com a autora, "são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características" (p.18). Os personagens planos são divididos em duas formas, os "tipo" e os "caricatura". Nas palavras dela,

tipo: é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. Tipo seria o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona etc. (...) caricatura: é um personagem reconhecido por características fixas e ridículas (GANCHO, 2009, p.6, 17).

Essas tipologias de personagem começam a se fazer mais presentes nas correntes literárias que optaram pelo realismo como marca de uma estética moderna. A opção do autor por utilizar-se de personagens-tipo e caricato na obra nos mostra sua intenção de re-afirmar a representatividade social desses personagens, ao descrever esses tipos por meio de características físicas e sociais que dialogam com o ambiente, e criando, com isso, um todo discursivo passível de análise. Bosi (2006) propõe pensarmos a produção literária pós 1930 a partir de um esquema elaborado por Goldmann, em que analisa a tensão entre o escritor e a sociedade. De acordo com o autor, essas quatro categorias constituem-se em:

a) *romance de tensão mínima*. Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam.

b) *romances de tensão crítica*. O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente.

c) *romances de tensão interiorizada*. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito.

d) *romances de tensão trans figurada*. O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade(BOSI, 2006, p.418-419).

A partir disso, o autor propõe analisar a produção literária pós 1930 com base na tensão entre o herói e seu mundo, conforme quatro tendências de romance: os de tensão mínima, crítica, interiorizada e transfigurada. De acordo com o teórico,

O esquema de Goldmann, como todo esquema, está sujeito a revisões, mas tem a vantagem de atentar para um dado existencial primário (tensão), que se apresenta como relacionamento do autor com o mundo objetivo, de que depende, e com o mundo estético, que lhe é dado construir. Além disso, a mediação entre o psicosocial e o artístico não se faz sempre do mesmo modo, mas dentro de um dinamismo espiritual capaz de conquistar um grau de liberdade superior ao da massa dos atos humanos não-estéticos. O reconhecimento dessa faixa "gratuita" da invenção literária permite uma ampla margem de aproximações específicas aos textos: o que resgata o determinismo do primeiro passo (BOSI, 2006, p. 418).

Notamos, no romance analisado, uma posição totalmente contrária do herói frente ao meio social em que ele está inserido, encaixando-se enquanto romance de tensão crítica. Segundo Bosi (2006), nesse tipo de romance

(...) os fatos assumem significação menos "ingênuas" e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. Há menor proliferação de tipos secundários e pitorescos: as figuras são tratadas em seu nexos dinâmico com a paisagem e a realidade sócio-econômica (...) e é dessa relação que nasce o enredo. Passa-se do "tipo" à expressão; e, embora sem intimismo, talha-se o caráter do protagonista(BOSI, 2006, p. 419-420).

Essas características apenas aparecem na obra devido à atitude do narrador em descrever esses personagens, a fim de criar uma unidade em que os personagens e o espaço compõem o todo discursivo. No romance *Xarqueada*, Wayne constrói um enredo com forte carga ideológica, e opta por ambientar e nominar sua obra com e sobre a indústria mais representativa do Rio Grande do Sul, até os anos 40. Para tanto, o autor escolhe utilizar o discurso indireto e constrói um narrador em 3ª pessoa, onisciente intruso. Conforme Chiappini (1991), esse tipo de narrador

(...) tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, por trás, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (CHIAPPINI,1991 ,p.27).

A história é narrada no presente, em tempo cronológico e de forma linear, a partir da chegada do protagonista Luis, um guardador de livros que nunca tinha pisado numa charqueada e que recebe a incumbência de trabalhar com a contabilidade da indústria.

Luís nunca tinha entrado numa xarqueada. Sabia apenas que era um lugar onde os passageiros dos trens baixavam apressadamente as janelas por causa do fétido insuportável. Parecia que havia no ar, dissolvidas em amoníaco, todas as catingas que existem, tão penetrantes e nauseabundas emanações exalavam (WAYNE, 1982, p.19).

Desta forma, o narrador de *Xarqueada* funciona, de certa forma, como um repórter que apresenta ao leitor não apenas os acontecimentos, os sentimentos, os cheiros e as paisagens, mas também o julgamento, o seu ponto de vista sobre os hábitos e as ações das personagens, muitas vezes assumindo uma posição antropológica e até mesmo etnográfica, ao descrever uma cena nos mínimos detalhes. O narrador assume esse tom devido à proximidade que tem em relação aos fatos narrados e pelo seu posicionamento ao introduzir dados reais, que complementam a obra, criando essa dualidade entre o real e o ficcional.

Vera se unira a Dionísio por interesse, para satisfazer suas vaidades. Filha duma família pobre, mas gente para quem todas as aspirações consistiam em aparentar grandezas. Fora aconselhada desde pequena a procurar um "bom partido". O amor viria depois. Fez-se moça, aprendendo que um par de sapatos novos e um vestido da moda faz com que esteja sempre em dia para com os demais o caráter duma mulher que se preza. E que o casamento deve, à que se quer casar, tantos contos de réis quantos possua o candidato mais endinheirado que ela possa atrair. Que a missão da mulher é ter um lar seu, mas com casa própria, bem mobiliada, e garagem do lado. Pertencer a uma nobreza que, não sendo mais a transmitida por consanguinidade, se tornou a que vem do sangue puro dos bois, cavalos e carneiros de raça que criam. Os brasões são as marcas de estâncias nas ancas dos animais; os títulos nobiliárquicos, as escrituras de propriedades, e as comendas, as medalhas de prêmios de exposições rurais. Dionísio trazia-lhe tudo isso; casara. Havia porém, alguma coisa que não contara, e que vinha abalá-la. Tornava-se amargurada. Duma menina boa, que fora, tornara-se má, tudo a irritava. Um descontentamento permanente, cuja a causa não sabia explicar, a martirizava. O marido a repugnava. Só o sofrimento dos seus semelhantes a consolava um pouco, pois não queria ser a única a ter motivos que a torturassem. (WAYNE, 1982, p.25).

No trecho acima, o narrador constrói sua crítica mediante a representação de um casamento burguês, em que os interesses são estritamente econômicos e não sentimentais. O narrador, desta forma, transporta esse conceito para o ambiente local, onde as hierarquias e os matrimônios eram estreitados e construídos por meio dos bens possuídos – o que, nesta região, estava representado pelas cabeças de gado, pelas casas e pelas estâncias. O autor se vale da figura do narrador para construir um discurso que utiliza de estereótipos, presentes no imaginário, como o ideal capitalista de família em que, além do matrimônio, constam os bens, conforme se mostra no trecho da obra a seguir: "(...) Que a missão da mulher é ter um lar seu,

mas com casa própria, bem mobiliada, e garagem do lado"(p.26). Nesse recorte, podemos perceber, também, o quanto esse ideal positivista é posto na obra. Nos personagens femininos, esses estereótipos encontram-se presentes com maior frequência, ao representá-las, sempre, no papel de donas de casa e provedoras dos cuidados familiares.

Podemos, ainda, dizer que o narrador em *Xarqueada*, por vezes, chega a beirar o tom propagandista ou panfletário, funcionando como um informante que dialoga com o leitor sobre questões internas e externas à obra. Veja-se que, além desse narrador colar-se na personagem durante toda a obra e de traduzir suas intenções, praticamente, como uma verdade, também se mostra solidário à visão ideológica do protagonista, e emite juízos de valor a partir do seu ponto de vista.

Luís era uma destas criaturas dotadas do dom de cativar aqueles com quem tratava, inspirava-lhes confiança. Era uma destas criaturas que, embora discorde da gente num assunto, o faz com tanta habilidade, que parece estar de acordo conosco, e apenas dar a nossos pontos de vista pequenas modificações, conservando o essencial, e vai indo nos argumentos jeitosos, vai avançando e por fim impõem inteiramente a sua opinião, que, sem sentirmos, fica sendo nossa, convictos de que sempre fora assim (WAYNE, 1982, p. 121)..

O protagonista é descrito pelo narrador sempre de forma positiva, com qualidades acima das demais personagens, deixando claro sua simpatia e admiração pela figura de Luís. No trecho abaixo, o narrador tece críticas a acontecimentos reais ocorridos no passado, como, por exemplo, a Revolução Federalista, fomentada por questões político-partidárias: conflito que teve seu exército constituído, em grande parte, por peões que lutavam pelas causas dos oligarcas mediante a baixas remunerações.

Os trabalhadores estavam habituados a se deixarem conduzir às mais árduas lutas, mesmo às revoluções armadas por políticos que os empolgavam com palavras bonitas. As promessas com que lhes acenavam em cada eleição deixavam sempre de ser cumpridas; já não constituíam, para eles, senão enfeites com que os interessados abordavam seus programas administrativos. Não acreditavam nelas e nem os seduziam. Sabiam que o orador, em cujo discurso garantia amparo às viúvas, ao voltar para casa, iria estudar os autos dum processo, a maneira mais rápida de proceder a penhora dum casebre da viúva devedora de seu cliente. Que se falava em acabar com a fome, era porque o aperitivo com que comprava o apetite estava-lhe ativando o estômago; mas logo após a abundante refeição, quando goles d'água com bicarbonato lhe fosse facilitar a digestão, pensaria que os famintos de todo o mundo tinham almoçado com ele (WAYNE, 1982, p. 41-42).

O narrador ainda critica a forma como a população fora enganada por esses políticos da época, por meio de discursos belos, para que aderissem às suas causas. É pertinente mencionar que a literatura regionalista, muitas vezes, desempenhou esse papel panfletário, exaltando e modificando a figura do gaúcho, que fora mitificado pelos escritores regionais do

século XVIII e XIX, os quais transformaram a figura do gaúcho *outsider* na do guerreiro valente, bravo e honesto. Essa re-significação tem, por trás, interesses republicanos, partido que se utilizou do positivismo para criar narrativas que exaltavam o espaço e seus habitantes.

Com as características anteriormente descritas, podemos dizer que o narrador de *Xarqueada* vai ao encontro dos objetivos de que se ocupa a literatura proletária: uma arte vai de encontro à literatura burguesa num movimento contra-hegemônico, uma arte genuinamente proletária e destinada a esse público.

Além de dar destaque às massas, o que havia ficado sugerido antes, o romance só pode ser proletário se tiver "ar de revolta", ou seja, se as massas nele enfocadas estiverem inclinadas a fazer a revolução. Isso equivale a nada menos do que à necessidade de engajamento direto, inserido no próprio enredo. Assim, apenas retratar os dramas coletivos ainda não é fazer romance proletário, é preciso dar um passo além e sugerir, pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução. Essa rebeldia não precisa ser representada de forma monolítica, e dúvidas podem aparecer, desde que não descaracterizem a convicção de que é preciso lutar (CAMARGO, 2001, p.201).

O caráter documental é outra característica apontada por Camargo (2001), que se encontra presente no Romance de 1930 e, por conseguinte, no Romance Proletário. De acordo com o autor, esse tipo de romance deveria funcionar como um grito de caráter coletivo, como um documento de um Brasil pobre.

Ora, propaganda é discurso de convencimento, seu objetivo é atingir diretamente aquele que se expõe a ela. Nesse sentido, a lógica do romance pensado como propaganda passa muito mais pela retórica do que propriamente pela verossimilhança em seu sentido mais estrito, de possibilidades semelhantes às da realidade factual (CAMARGO, 2001, p.232).

Exemplo disso vê-se no trecho a seguir, em que o narrador descreve a personalidade de Januário e sua mudança quase repentina frente às condições dos trabalhadores da charqueada. Este traço da obra, muitas vezes, compromete a verossimilhança da narrativa, pois as personagens são postas de forma ignorante e inocente quanto às suas condições de trabalho e são facilmente convencidas por Luís, um estranho, afinal, que aparece subitamente para trabalhar na charqueada e, em poucos meses, consegue mobilizar os trabalhadores e promover uma greve para que reiviniquem melhorias salariais e trabalhistas.

Desde o encontro com Luís, havia se transformado num propagandista, num agitador incansável da causa dos operários da Santa Margarida. Aconselhava-os que se impusessem e não cedessem, largassem o serviço. Se não fossem atendidos, oferecia "uns pares de réis", economias de anos de seus biscates pelas estâncias, batendo estradas pelas charqueadas e casas de negócios. Com esse recurso os manteria durante o tempo que durasse a greve. Aproveitava-se de todas as ocasiões propícias para mostrar-lhes como estavam completamente à margem dos direitos humanos. (...) Era preciso chamar-lhes a atenção, pois tão habituados estavam a

serem servidos assim, sem ter um para apontar os defeitos e os males, que não se apercebiam. Juntamente com Carocha e Ambrósio, que eram trabalhadores, os únicos decididos, desde o primeiro instante, pela rebelião, frequentavam assiduamente o rancho de Luís. Com o guarda-livros, aprendiam que todas as partes do mundo modificavam os salários, os horários, a assistência médica lhes era fornecida, e tratava-se da melhoria da higiene nos núcleos proletários. Dia a dia se inteiravam do que tinha a classe de direito a pleitear(WAYNE, 1982,p.76).

4.2 Santa Margarida e seu espaço degradante

O espaço da charqueada de Santa Margarida é descrito pelo narrador nos mínimos detalhes. O leitor conhece, aos poucos, por meio de figuras degradantes, ambientes insalubres e cheiros pútridos um pouco do dia a dia dos trabalhadores da indústria saladeril das primeiras décadas do século XX. Em tom denunciante, o narrador nos mostra quadro a quadro a casa dos patrões, a vida de moradores e dos funcionários da charqueada, bem como as redondezas da indústria, que se mostra tão indigno quanto o resto. Ao descrever os ambientes, o narrador opta pela proximidade e pelo olhar documental e descritivo das cenas. Em *Xarqueada*, o espaço funciona como determinante do perfil dos personagens, como, por exemplo, Daniela, que recorre à prostituição após seu marido, empregado da charqueada Santa Margarida, ficar incapacitado para o trabalho, devido a uma doença. A degradação do campo molda as relações matrimoniais, como no caso de Vera que, advinda das classes mais baixas, procurou na união com Dionísio o conforto e a ascensão social que fora instruída a buscar, desde a infância. Instalada na charqueada, a patroa goza de conforto e de civilidade que muito destoam do ambiente ao que as outras personagens são submetidas. Vivendo de sobras e migalhas, muitas se acotovela no espaço para catar latas e ossos que, descartados, são reutilizados pelos que nada têm. Mal vestidos, os funcionários da charqueada são forçados a trabalhar no frio, ainda que mal alimentados, durante longas horas, em ambientes úmidos, sujos e escuros. Os trabalhadores não vivem em condições muito melhores mediante baixos salários como pagamento para as longas jornadas de trabalho. O ambiente imundo e infame do abatedouro seleciona, naturalmente, os mais fortes para a lida. Pedro Wayne apresenta uma Campanha em degradação econômico-social, lugar em que a pobreza é determinante na constituição do perfil dos personagens.

Essa charqueada é habitada por tipos praticamente sub-humanos, maltrapilhos e subnutridos, vítimas da exploração capitalista representada pela figura do oligarca, Dionísio. O Romance Proletário, como vimos anteriormente, opta por construir personagens caricatos,

propositalmente, pois, ao representar um pobre, negro ou branco, esfarrapado e esfomeado, o leitor não necessitará procurar uma identificação, visto que esses personagens representam uma classe e uma realidade que lhe é conhecida. De acordo como exposto por Camargo (2001), essa é outra função que o romance de cunho social ou proletário deve cumprir:

(...) a descrição da realidade vivida pelo proletário brasileiro- e proletário aqui é termo bem inclusivo, a abrigar os camponeses e até mesmo mendigos e vagabundos, ou seja, os pobres. Mergulhar no mundo da pobreza e trazer de lá uma imagem fiel, eis mais uma das funções do artista empenhado em fazer o romance proletário(CAMARGO, 2001, p.205).

No romance *Xarqueada*, Wayne cria, ao longo do enredo, um todo discursivo que aponta sempre para o quanto o espaço da charqueada é sórdido e ultrajante. Utilizando-se de um descrição minuciosa de cenas e espaços, o autor faz transparecer, no todo da obra, a preocupação em chamar a atenção para as péssimas condições às quais os trabalhadores da indústria do charque eram submetidos.

Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de intenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objeto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 163).

O autor recorre, em vários trechos, a descrições perto do senso comum no que diz respeito a ambientes extremamente sujos e pobres, e transporta para os pampas características que muito se assemelham às descritas por outros autores sobre as favelas, nessa época ainda pouco abordadas pela literatura. Porém, de fato, Wayne utiliza-se do espaço da charqueada ora com ambiente de abate, ora como lugar de descarte, como um grande lixão.

Quadra é o conjunto de ranchos, a uns 200 metros dos edifícios da xarqueada, onde residem com suas famílias os empregados. Consta de pouco mais de uma dezena de habitações, quase em ruínas, feitas de torrão e cobertas de palha. Escuras. Amarradas com paus velhos, meio apodrecidos, escoradas por todos os lados para não serem derrubadas pelos ventos; cheias de frestas, por onde penetra o frio bárbaro que faz durante o inverno. Alagam-se quando chove. Por soalho, a terra nua, envernizada a pés descalços, calçando-a. Repartidas por dentro com tábuas em três peças. Na do meio, a porta para a entrada, numa lata de querosene aberta, transformada em fogareiro, atizado por carvão de pedra, que arrancavam de uma jazida em abandono, cozinham e aquecem água. É onde recebem as visitas, à noite, pras rodas de mate, As "loucas" e as "panelas", também latas, geralmente de goiabada, que juntavam nos monturos, serviam de pratos, e as de azeite iam ao fogo por serem mais resistentes como "panelas" e "chaleiras". Nos mais pobres, para sentar, uns pedaços de troncos altos, em um que outro havia bancos. As duas peças que ficavam eram quartos com camas feitas por eles de forquilhas e paus atravessados ou estendidos no chão com pelegos e trapos. Estavam dentro do campo da xarqueada, Não podiam criar, a não ser algumas galinhas. Outro animal maior pelava o pasto, dizia o patrão. E as vacas, as ovelhas, os cavalos, os porcos que

povoavam aquela quadra de sesmaria, que era extensão de Santa Margarida, eram para desfrute único do chefe e de sua família (WAYNE, 1982, p.33).

Nota-se que esse trecho exemplifica, perfeitamente, que o espaço na obra está relacionado à classe, à moradia, ao status e à própria liberdade de ir e vir que podem ter na charqueada. Existem espaços restritos a alguns personagens, como o espaço do patão e de sua família, assim como determinados lugares são habitados por empregados, e não-empregados. No trecho supracitado, utilizamos como análise a divisão proposta por Ernesto Wayne (1989), que desenvolve três quadros para analisar estruturalmente o espaço em *Xarqueada*, em que personagens e espaços são separados de acordo com sua classe e função social. O autor propõe pensar essa categoria com base em uma tríade¹⁷, que polariza as relações sociais e espaciais dentro do romance.

Quadro - Divisão das personagens e espaços

CHARQUEADA	A QUADRA- CASA GRANDE
O coletivo	O Particular
Os homens	As mulheres

RICOS	POBRES
Charqueadas	Operários
Casa Grande	Quadra
Dionísio, Vera	Ambrósia, Tia Antônia

Prédios	Casa grande	Charqueada	Armazém	Ranchos
Pessoas	Homem,mulher	Homens	Homens	Mulheres

¹⁷ A tríade emerge através de uma classe interposta entre ricos e pobres, representada pelo dono do armazém do vilarejo, o ferreiro autônomo, o médico, o capataz, os funcionários corruptos, os pequenos fazendeiros do baralho e da taba, a clientela de Daniela (WAYNE, 1989, p.47).

Classes	Ricos	Pobres	Remediados	Pobres
---------	-------	--------	------------	--------

Fonte: WAYNE (1989, p.46-47)

Osman Lins (1976), ao dissertar sobre o espaço e o tempo na obra *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, dissocia essas categorias em diálogo com o mundo real e conclui: "o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo" (p.64). Ao abordar as categorias tempo e espaço desta forma, o autor compreende a obra literária do ponto de vista platônico, que concebe a arte enquanto cópia, reflexo da realidade. Para Lins (1976), "vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem - ou enriquecem, ou fazem explodir - nossa visão das coisas" (p.64). Em *Xarqueada*, Wayne ambienta a obra a partir de uma charqueada refratada, uma construção de um espaço que dialoga entre uma descrição documental e ficcional, uma simbiose de uma charqueada real e literária. Santa Margarida é, ao mesmo tempo, charqueada de São Miguel (na qual o autor trabalhou), a charqueada de Saint-Hilaire e a *Xarqueada* do universo romanesco. Wayne constrói nesta narrativa uma obra que mescla o tom documental, quase etnográfico, com o real autobiográfico. Lins (1976) sugere pensar o espaço caracterizador enquanto tipologia, que ao descrever o ambiente, os móveis e os objetos, revela, também, o modo de ser da personagem. De acordo com o autor,

O espaço caracterizador é em geral restrito - um quarto, uma casa, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem. A inserção social desta, entretanto, pode ser sugerida em grande parte por elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica (...) Constituem casos raros aqueles em que a psicologia da personagem, ou, ao menos, um traço importante da sua psicologia projeta-se extramuros(...) ocupando as atenções das personagens, empenhadas em impor à Natureza, retificando-a, uma concepção ordenadora, artificial, civilizada, reflexo de suas personalidades e de um certo estilo de vida (LINS, 1976, p.98).

Apesar do espaço caracterizador contribuir para delinear o perfil de uma personagem, ele se faz pouco útil para envolver a ação (LINS, 1976). O espaço caracterizador romanesco, para o autor, teria como traço a função de situar a personagem no enredo, informando o leitor antes mesmo de este ver a ação, o modo de ser da personagem: "(...) descrever móveis, objetos, é um modo de descrever os personagens, indispensável" (BUTOR, [s.d.] apud LINS, 1976, p.96). No trecho abaixo, podemos notar na obra esses traços salientados por Lins (1976).

No romance *Xarqueada*, essa tipologia cumpre a função caracterizadora das personagens, beirando o determinismo: Wayne apresenta para o leitor um espaço que constitui social e intelectualmente as personagens, constituindo um ambiente de miséria social, moral e intelectual. As moradias respeitam essa função e, desta forma, a descrição delas passa a complementar a dos personagens, ao descrever suas moradias tão precárias quanto suas vestimentas e condições de vida e trabalho.

Repartidas por dentro com tábuas em três peças. Na do meio, a porta para a entrada, numa lata de querosene aberta, transformada em fogareiro, atizado por carvão de pedra, que arrancavam de uma jazida em abandono, cozinham e aquecem água. É onde recebem as visitas, à noite, pras rodas de mate, As "loucas" e as "panelas", também latas, geralmente de goiabada, que juntavam nos monturos, serviam de pratos, e as de azeite iam ao fogo por serem mais resistentes como "panelas" e "chaleiras". Nos mais pobres, para sentar, uns pedaços de troncos altos, em um que outro havia bancos. As duas peças que ficavam eram quartos com camas feitas por eles de forquilhas e paus atravessados ou estendidos no chão com pelegos e trapos (WAYNE, 1982, p.33).

A ficção de Wayne expressa um realismo cru que, muitas vezes, se perde na própria realidade, criando uma ficção que com frequência abre mão da verossimilhança em detrimento de uma hiper-realidade. Segundo Lins (1976), o espaço nas narrativas declaradamente realistas ocupa um lugar singular, tendo em vista sua importância na transformação das personagens dentro na obra. O autor esclarece que o romance social é, também, um romance do espaço, e "seu tema dominante é um certo espaço antes habitável e cuja transformação expulsa as personagens, triturando-as" (p.67). Para o autor, esse espaço, em muitos casos, tem como função definir socialmente o personagem. O autor propõe pensar a categoria do espaço na obra romanesca de forma aberta, deste modo, ele pode ser uma ação, um objeto sobre a mesa que compõe uma cena; pode ser o espaço psicológico; a descrição a partir do fluxo de consciência; a sensação descrita ou não; ou pode ser ele próprio, descrito de forma real e objetiva. O espaço, nesse ponto de vista, abre um leque de possibilidades para explorar o abstrato, o metafísico. Nas palavras do estudioso,

(...) o espaço, no romance, tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariados, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero. (...) Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado (LINS, 1976, p.72).

No romance *Xarqueada*, esse espaço adquire, ao menos, dois papéis: o da charqueada enquanto ambiente insalubre, palco da revolução proletária, e a charqueada enquanto morada

da morte, local de abate e selvageria. Ambos dialogam entre si, contrastando a imundície e a precariedade com as cenas brutais do processo de produção do charque.

A insensibilidade daquela gente, alheia à dor dos animais retalhados, e à alucinação em que o pavor as deixava, fazia com que ele pensasse sobre um conceito que até então tinha da piedade. Sempre julgara que mais compreenderia a dor de um ser aquele que a tivesse conhecido mais, sentindo-a em si próprio com mais intensidade. Homens perseguidos e maltratados fisicamente, chocados em seus sentimentos afetivos, pelas necessidades do seus, que curtiam fome e frio, que morriam desamparados nas doenças, não vibravam na menos demonstração de comoção com a monstruosa tarefa que praticavam. Uma ligeira folga que tivessem, iam solicitar do desnucador a vez para empunharem o ferro que feria o animal na porta da mangueira. Cortando com visível satisfação os nervos das patas, quando essas alucinadas coiceavam impotentes tentando se erguer. Praguejavam com essa alegria feroz que revela o gozo do bandido, torturando a sua presa, se tremia o couro já meio despegado. (...) Ao irem transformando, começando pela cabeça, o corpo todo numa forma vermelha em carne viva, afundando-se no sangue, riam sozinhos, como quem está num momento de felicidade completa (WAYNE, 1982, p.46).

Nesse sentido, tanto as personagens quanto o narrador nos fornecem impressões sobre o espaço; logo, tanto as informações do narrador quanto as do protagonista, Luís, nos interessam. O espaço, em um romance, é capaz de ocupar diversas funções do ponto de vista estético, podendo representar apenas um lugar ou até mesmo um estado de emoção e transição sentimental. Bourneuf e Ouellet (1976) exemplificam o espaço romanesco e suas diversas funções dentro de uma narrativa, citando como ele é representado e justaposto aos sentimentos da protagonista, em *Madame Bovary*, de Flaubert. O espaço, para o romancista, se assemelha ao espaço do pintor ou do fotógrafo, que “escolhe em primeiro lugar uma porção de espaço, que enquadra, e situa-se a uma certa distância vasta paisagem” (p143). Esse recorte dado pelo autor visa produzir uma determinada situação dentro do romance, que pode variar de acordo com a ambientação e a descrição do ponto de vista do narrador.

Na pintura, é o próprio observador que a efetiva, visto o quadro a ser dado de uma só vez; no romance, onde a descrição tem de ser <<sucessiva>>, o escritor guia a vista ao longo dos caminhos que ele próprio traçou. (...) O olhar estabelece, portanto, relações entre as diversas partes do objeto a descrever, assinala as similitudes, fixa as proporções, marca os contrastes (BOURNEUF; OULLET, 1976, p.144).

O autor constrói um mundo em que é possível deslocar o olhar e direcionar o leitor para determinado sentido desejado. Desta forma, o espaço ganha, de acordo com a necessidade que o autor empenha, maior ou menor importância na narrativa e a sua relação entre personagem, o narrador e o espaço. O escritor, assim como o pintor, tem predileção por cores e luzes: também as utiliza, tecendo sugestões sobre o lugar e seus personagens. Tais características, segundo Bourneuf e Ouellet (1976), são marcas presentes em muitos romances do século XIX, nos quais as personagens são reveladas pelo meio, uma reprodução de teorias

de pretensões científicas vigentes na época – marca presente no romance *Xarqueada* através do determinismo em que o meio constitui as personagens –. Como exemplo, a personagem Daniela, que se prostitui para pagar suas dívidas e, ao contrair uma doença venérea, é evitada por todos os habitantes e condenada a viver na miséria e na prostituição. Segundo os autores Bourneuf e Ouellet (1976), “no romance moderno, abundam os exemplos desta identificação natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado da alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem contempla ou imagina” (p. 151).

Quando chegaram, nem uma luz brilhava lá dentro. Um escuro absoluto e fúnebre tornava mais abafado o ambiente estreito comprimido pelo teto baixo e sujo, esmagado entre quatro paredes de torrão que, de tão negras, sobressaíam das trevas. Dois vultos calados, desanimados, sentados, mal-mal se podia distingui-los. O marido doente, incapacitado de fazer serviços pesados, se via privado de imitar o companheiros que saíam procurando "changas". (...) Daniela buscava substituir o homem e alguma coisa conseguia. Mas não era o mesmo. Certa vez que procurara Dionísio para oferecer-se como peona da família, notara determinados modos que a desagradaram. (...) Moça que fora, noutros tempos, bonita, de beleza grosseira de mulher rústica sem retoques, mas não deixava por isso de chamar a atenção, conservando ainda traços bem vivos, apesar da magreza em que estava e da falta absoluta de cuidados que a vida atribulada não lhe permitia, compreendera bem as intenções pouco honestas do patrão (WAYNE, 1976, p.31).

O espaço representado no romance *Xarqueada* remete ao ambiente insalubre e miserável que acaba, em alguns momentos da obra, estabelecendo uma relação de polarização com o ambiente do patrão, dando ênfase ao contraste claro-escuro, citado anteriormente. O fato é que, no romance de Wayne, as habitações dos funcionários são claustrofóbicas, escuras e insalubres, enquanto a casa do patrão é limpa e bem iluminada. Desta forma, *Xarqueada* se encaixa na categoria de espaço opressivo, que é predominante nos romances modernos, nos quais o romancista constrói um espaço que parece aprisionar as personagens, seja por proteção ou cárcere, como explicam Bourneuf e Ouellet (1976). Em *Xarqueada*, Wayne constrói um espaço que nos remete, simbolicamente, a uma prisão, que aprisiona intelectualmente seus habitantes, constituindo um espaço imaginário de ignorância e exploração, ao passo que o protagonista Luís, na sua chegada à Santa Margarida, representa a figura do “salvador”, que traz a “instrução” e liberta os funcionários da exploração por meio de uma revolução proletária:

Para Luís, cada pedaço de carne que via parecia-lhe que uivava de dor, tremia de susto, se arrepiava de pavor. Ganhando por cabeça os empregados não pensavam em diminuir o sofrimento da rês, deixando-a morrer, para depois trabalharem nela. Esfolavam-na mal lhes chagava às mãos, desmanchando-a viva. A pressa de se desfazer de uma, para pegarem outra e outra, acumulando o mais que pudessem, não lhes dava tempo para se importarem, a não ser em fazer aumentar o salário. (...) A faina prosseguia. O serviços puxado, exigindo muita força muscular, cansava aqueles homens em jejum. O chão coberto d'água, que lhes tapava os pés, as vestes

molhadas sobre a pele, amolecia-lhes os vigor; sujos de filamentos pegajosos e sangrentos, com esses resíduos grudados na cara, pelos cabelos, nas pernas, na roupa. Esfalfados. Até apitar o café não lhes davam tréguas nem autorização para se alimentarem. Eram os que levantavam, sem parar, os couros encharcados e pesados, os que os braços dobrados carregavam ininterruptamente os grande pedaços de carnes e que já os erguiam com dificuldade (WAYNE, 1982, p.47).

Nota-se, no trecho citado acima, que o espaço da charqueada funciona como um catalisador de sentimentos antagônicos: emprega-se nessa indústria um processo de produção mecanicista no qual os trabalhadores funcionam como máquinas de abate, como acessórios do ambiente de morte e dor. O processo de abate descrito pelo narrador é insalubre e violento, ao passo que o narrador, descrevendo o local, o faz pelas suas características nocivas e pelo incômodo que sente com tamanha selvageria do processo. Nesse caso, vemos o espaço de *Xarqueada* como um provocador das ações das personagens, apresentando uma ótica determinista em que o meio constitui os sujeitos e suas ações. A representação do espaço na obra dialoga com o perfil psicológico das personagens, que são trabalhadores braçais com pouquíssima instrução, imersos em um ambiente de exploração e degradação, de violência e de miséria. Conforme Lins (1976), esse traço é muito comum em obras que optam pelo realismo na descrição de cenas espaços e personagens. De acordo com o autor, nessas obras

(...) é o que tende em geral a ocorrer; que a personagem transforme em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço. Aqui, é oportuno fazer uma distinção não carente de interesse entre os casos em que o espaço propicia a ação e os casos em que, mais decisivamente, provoca-a. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida - ou uma parte da sua vida - vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem (LINS, 1976, p.100).

Em *Xarqueada*, esse espaço aparece como provocador da ação dos personagens, local em que, mediante os relatos do narrador e do protagonista, o leitor é levado a interpretar as ações desses empregados como uma reação ao meio em que estes estão inseridos. No trecho a seguir, vemos a descrição de uma cena de abate, na qual o narrador descreve o olhar de Luís sobre determinado acontecimento.

A insensibilidade daquela gente, alheia à dor dos animais retalhados, e à alucinação em que o pavor as deixava, fazia com que ele pensasse sobre um conceito que até então tinha da piedade. Sempre julgara que mais compreenderia a dor de um ser aquele que a tivesse conhecido mais, sentindo-a em si próprio com mais intensidade. Homens perseguidos e maltratados fisicamente, chocados em seus sentimentos afetivos, pelas necessidades do seus, que curtiam fome e frio, que morriam desamparados nas doenças, não vibravam na menos demonstração de comoção com a monstruosa tarefa que praticavam. Uma ligeira folga que tivessem, iam solicitar do desnucador a vez para empunharem o ferro que feria o animal na porta da mangueira. Cortando com visível satisfação os nervos das patas, quando essas alucinadas coiceavam impotentes tentando se erguer. Praguejavam com essa alegria

feroz que revela o gozo do bandido, torturando a sua presa, se tremia o couro já meio despegado. (...) Ao irem transformando, começando pela cabeça, o corpo todo numa forma vermelha em carne viva, afundando-se no sangue, riam sozinhos, como quem está num momento de felicidade completa. Luís via que por viver essa gente contendo-se durante muitos desaforos e afrontas, se tornava requintadamente selvagem. Continuamente vítimas, a revolta calada se infiltrava por todas as fibras e envenenava-lhes os sentimentos. Acumulava-se em crueldades. Qualquer inclinação boa que tivessem ficava contaminada. Aquela aparente conformação com tudo o que lhes acontecia, a pacatez, apresentada, era astúcia. Faziam como a mola que, apertada, se entrega, encolhe, fica pequena, mas é justamente quando se enche de força, aguarda apenas um descuido de quem a comprime para 'saltar em com mais potência ferir a quem atinge. Estavam desabafando; tal qual o empregadinho a quem o patrão surra e que não podendo reagir contra quem o castigo dá pontapés furiosos no gato e no cachorro da casa. Enquanto não pega o dono, pega qualquer coisa que sinta esteja mais ao seu alcance.

Duas horas mais e era insuportável aquele ambiente. O ar pesado, morno pelas emanções do sangue quente, pesteava-lhe o estômago, causando-lhe náuseas e um mal estar horrível (WAYNE, 1982, p.46).

Vemos, na obra de Wayne, um projeto em que a descrição do espaço tem igual ou até mesmo maior importância que a descrição e construção psicológica das personagens. No romance, o autor se empenha mais em descrever cenas e ações que ocorrem no espaço do que na construção de personagens com perfis mais complexos, mostrando, assim, que esse espaço não é apenas de suma importância para o enredo da obra, mas o que nomina a mesma. A *Xarqueada* é, antes de tudo, um grande projeto, que pretende relatar, com um tom realista, as condições de trabalho a que estavam sujeitos os empregados.

5. CONCLUSÃO

O romance *Xarqueada* é fruto de uma época e de sua tendência: a de produzir uma arte abertamente engajada à uma ideologia, ao mesmo tempo em que se comprometeu em retratar a realidade dos menos favorecidos. Partindo desse movimento, Wayne constrói uma literatura desapegada da vida e dos valores burgueses e interessada em retratar a vida do homem comum, do trabalhador braçal, vítima da exploração burguesa secular, bem como suas dificuldades para sobreviver nesse espaço desigual e desassistido pelo governo. Seu discurso, ideologicamente marcado, é acrescido por personagens caricatos que compõem, juntamente com o espaço, uma realidade que se encaixa facilmente às ideologias do protagonista. Os personagens do romance são, em sua totalidade, personagem-tipo, descritos pelo narrador por meio de suas vestimentas simples e esfarrapadas, acrescidas à magreza extrema e ao semblante triste, marca de uma vida sofrida. O autor constrói personagens que não destoam do espaço em que estão inseridos, criando um ambiente praticamente determinista perante

suas ações. O patrão representa o estereótipo do burguês capitalista que, pela sua aparência e hábitos, somados ao prazer sagaz em humilhar e explorar seus funcionários, representa uma forma caricata, uma figura que responde por suas ações à típica imagem do capitalismo exploratório. Seus empregados são forçados a trabalhar por longas horas, sem descanso, mediante baixas quantias de pagamento, que ficam ali mesmo, no comércio do estabelecimento. Os empregados da charqueada Santa Margarida enfrentam a labuta mal vestidos, sem o mínimo de equipamentos de proteção, imersos em um ambiente altamente insalubre e perigoso. Suas habitações são tão precárias quanto as condições de trabalho às que são forçados a trabalhar. Habitando casebres feitos de sobras de madeira e divididos em pequenas peças úmidas e mal iluminadas, os trabalhadores das charqueadas enfrentem o rigor do inverno, entocados em habitações cheias de frestas que, nos dias de chuva, alagam com facilidade. Muitos desses trabalhadores são alcoólatras e outros tantos são viciados em jogos de azar. Há uma promiscuidade no convívio entre os personagens. A infidelidade é uma prática comum entre os moradores da charqueada, como o patrão, que mantém como amante Daniela, mulher que recorre à prostituição como forma de sustento para si e seu marido, inválido e viciado em jogo. Além disso, temos um narrador que emite sua opinião através de um discurso ideologicamente marcado, de forma equalizada à do protagonista Luís, figura que representa o líder sindical que informa e ilustra os demais trabalhadores da charqueada.

Os trabalhadores estavam habituados a se deixarem conduzir às mais árduas lutas, mesmo às revoluções armadas por políticos que os empolgavam com palavras bonitas. As promessas com que lhes acenavam em cada eleição deixavam sempre de ser cumpridas; já não constituíam, para eles, senão enfeites com que os interessados abordavam seus programas administrativos. Não acreditavam nelas e nem os seduziam. Sabiam que o orador, em cujo discurso garantia amparo às viúvas, ao voltar para casa, iria estudar os autos dum processo, a maneira mais rápida de proceder a penhora dum casebre da viúva devedora de seu cliente. Que se falava em acabar com a fome, era porque o aperitivo com que comprava o apetite estava-lhe ativando o estômago; mas logo após a abundante refeição, quando goles d'água com bicarbonato lhe fosse facilitar a digestão, pensaria que os famintos de todo o mundo tinham almoçado com ele (WAYNE, 1982, p. 41, 42).

Outra relação estreita no romance mostra-se através das incontáveis referências a fatos reais presentes na obra e que são freqüentemente citados, ora pelo narrador em 3ª pessoa, ora no discurso direto, presente nos diálogos das personagens. Questões econômicas, políticas e históricas são postas na obra pelo autor, diversas vezes, para justificar certo ponto de vista de alguma personagem ou até mesmo para marcar em que contexto econômico, histórico e social a obra está ambientada.

Luís parou, olhando. Contou. Dez entre todas. Havia desde a menina de seus oito anos até a velha tesa, magra, em que a loção da idade tingia os cabelos dum branco

definitivo e parelho, e escorrendo, manchava as rugas inapagáveis o rosto, dando-lhe o aspecto confuso que atrapalha o mais sagaz calculista, deixando-o sem saber dizer se ali estão 65 ou 80 anos de vida. (...) Enquanto vendiam a meia légua que os separava da Santa Margarida, ouvia Luís a história daquelas mulheres. Eram a mãe, a mulher e as filhas de João das Ervas. O mal trapilho João da Ervas já fora nalgum tempo João Enpíndola, com boas cabeças de gado nem pedacinho de campo. Com a chácara bem plantada dava para ir vivendo com a mãe, a esposa e as oito filhas mulheres. (...) Assim o tempo ia passando. Foi quando chegou o ano de 1923. A primeira revolução gaúcha do atual século. Com a guerra, o governo requisitou de Espíndola os cavalos pro soldados, não lhe deixando nem o que lhe servia para arrastar água. As tropas que passavam por sua casa carneavam - lhe os novilhos, as vacas e até os bois lavradores. É verdade que pagavam em vales, por tudo o que levavam. Mas todas as vezes que ia Espíndola recebê-los criavam uma porção de impossíveis, e sempre ficando por isso mesmo. A todas essas, com as plantações e as colheitas paradas por falta de animais para prender nas carroças. Para lavar. Para tirar o leite que vendia e de que fazia queijo e manteiga. Para vir à cidade efetuar compras. Gastando com os impostos e o sustendo da família. Fora ao vizinho a fim de conseguir emprestado algum dinheiro com que povoar novamente a propriedade. Conseguira, mas para isso tivera de hipotecá-la com todas as benfeitorias. Seguiam-se os anos de 24,25 e 26, convulsionados por ininterruptas guerras civis. Voltaram a lhe fazer novas requisições, apesar das suplicas. Chegavam os do governo a matar animal no campo a tiro, só por malvadez. Para matar por prazer. Ainda por cima grassou a aftosa, exterminando-lhe o pouco que escapara. Vencera-se a hipoteca. Não tinha donde tirar para pagá-la (WAYNE, 1982, p.21, 22).

A degradação econômica aparece na obra, refletida no perfil dos personagens e na descrição dos espaços. A Campanha miserável e paupérrima muito difere das paisagens idílicas e férteis, descritas pelos regionalistas dos séculos anteriores. Seu espaço, agora degradante, reflete nas personagens os problemas sofridos pela região no passado. Incontáveis guerras e revoluções levaram as posses e as vidas de muitos dos pequenos produtores. O governo, apoiando essas práticas, pouco fez para ajudar os prejudicados das localidades. Com a ascensão de Getúlio Vargas ao governo, em 1930, a região da Campanha ficou desassistida devido às suas políticas, que priorizavam o desenvolvimento industrial da região central e litorânea, além de políticas econômicas para o desenvolvimento da serra.

Como quando no ano de 1925 a matança, no Estado, fora de um milhão e muitas mil cabeças abatidas. Não havia a limitação imposta agora em número e tempo pelo Sindicato dos Charqueadores... hoje seria diferente. Os golpes desastrosos sofridos pelos charqueadores, fazendeiros, trazendo-lhes consideráveis prejuízos, abalaram também as condições de vida dos operários, as possibilidades de juntarem alguma coisa. As charqueadas, por exemplo, passaram a matar muito menos do que faziam anteriormente. Diminuiu o número de dias e de empregados em suas tarefas. Entre outras causas, contribuiu principalmente para essa catástrofe a mania de imitar os americanos do norte... Transformaram seus estabelecimentos industriais e pastoris dentro dos moldes yankees. Alegando que, com as demonstrações norte-americanas, quanto mais aperfeiçoadas as máquinas, mais modernas as instalações mais produziam e renderiam. O que não deixaria de ser exato desde que pudessem contar com a facilidade de movimentar dinheiro que há nos Estados Unidos. Para lá, servem os argumentos, pois existe a superabundância de dinheiro. Excesso de ouro. Aqui, porém, o caso é outro, há escassez. O dinheiro com lastro ouro existe em muito menos quantidade do que lá, e está em sua maioria preso. Acumulado. Morto. E não se pode com êxito jogar com os mesmos meios comerciais usados num país

cujos fatores de equilíbrio de mercado são totalmente diversos do nosso. (WAYNE, 1982, p. 69, 70).

O autor opta por evidenciar, no texto, seu posicionamento político através das fortes críticas feitas pelo narrador sobre o governo dos Estados Unidos, bem como a adoção desse sistema por parte do governo da época. Percebe-se, nesse trecho, a crítica ao imperialismo norte-americano, governo que, simbolicamente, representava o grande inimigo das causas socialistas. Desta forma, Wayne recorre a fatos reais e estabelece relação com os acontecimentos da obra, servindo, também, de pano de fundo para tecer suas críticas e propagar seus ideais, contrários aos do governo da época. No fragmento acima, o autor tece fortes críticas ao governo Vargas, com o narrador fazendo referência às políticas de industrialização adotadas por Getúlio, que são resultado de uma maior aproximação entre os governos do Brasil e dos Estados Unidos. Assim, portanto, o narrador constrói um ponto de vista crítico frente ao capitalismo norte-americano e seu meio de produção.

Para finalizar, podemos, então, atestar que *Xarqueada* pode ser concebido como um romance proletário, levando em consideração todas essas características vistas anteriormente, que contribuem para compor seu todo discursivo. O narrador, as personagens e o espaço compõem um todo discursivo em que essa tipologia de romance se apoia para tematizar a luta de classe e as injustiças sociais. A obra *Xarqueada*, nesse sentido, se encaixa dentro de um quadro literário nacional, o do Romance de 30, devido às características que o fazem singular e, ao mesmo tempo, plural, em seus aspectos contextuais e estéticos. Seu realismo engajado, típico da época a que pertence, lhe permite fazer parte de um movimento literário regional e, concomitantemente, nacional. Isto é, ao adaptar as questões sociais, nacionais (e até mesmo universais) para uma temática regional, cria uma obra de importância ímpar para o desenvolvimento de uma literatura mais crítica e autônoma.

Finalmente, acreditamos que o romance de Pedro Wayne é de suma importância, dado seu valor cultural, histórico e literário, visto que sua obra não se constitui apenas enquanto objeto de ficção, presente dentro da produção literária do Romance de 30, mas também constitui-se pelo seu valor histórico, sendo a única narrativa em que o ambiente da charqueada e seu meio de produção foi abordado e descrito tão detalhadamente. Wayne consegue, nesse romance, misturar o documental com o pessoal, o ficcional com o real, costurando esses retalhos a fim de compor um mosaico que denuncia as condições precárias nas quais os trabalhadores das charqueadas das primeiras quatro décadas do século XX eram obrigados a trabalhar.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 2000

ALVES, Letícia et al. **Estudo Exploratório do primeiro núcleo da cidade de Alegrete: terceira capital farroupilha**. *Disciplinarum Scientia*. Série: Artes, Letras e Comunicação, Santa Maria, v. 4, n. 1, p. 1-22, 2003.

BICA, Alessandro. **A organização da educação pública municipal no governo de Carlos Cavalcanti Mangabeira (1925-1929) no município de Bagé/RS**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Vale do Rio do Sinos. São Leopoldo, 2013.

BOURNEUF, Roland; OULLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. 1. Ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALDEIRA, Jorge et al. **História do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMARGO, Luis Gonçales Bueno de. **Uma História do Romance de 30**. Tese de Doutorado. Unicamp.2001.

CARPEAUX, Otto. **História da literatura ocidental: Volume IV**. 3. Ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010.

CESAR, Guilhermino. **História da Literatura do Rio Grande do Sul**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956.

COTRIM, Gilberto. **História Global: Brasil e Geral - Volume único**. São Paulo: Editora Saraiva, 2007.

CHIAPPINI, Lígia Moraes Leite. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1991.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. Rio de Janeiro: Ática, 1990.

FISCHER, Luís. **Literatura Gaúcha**. 1. Ed. Porto Alegre: Editora Leitura XXI, 2004.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930: historiografia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GANCHO, Cândida. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2000.

HARTMANN, Ivar. **Aspectos da Guerra dos Farrapos**. Novo Hamburgo - RS: Editora Feevale, 2002.

JUEVES, Hermanito. **Vanguardas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Curupira, 2012.

KÜHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Leitura XXI, 2002.

LEMONS, Greta. **Marcas de editoras porto-alegrenses e sua veiculação nos livros**. Monografia (Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2010.

LEITE, José. **Xarqueadas de Danúbio Gonçalves um resgate para a história**. 3. Ed. Porto Alegre: Observatório Gráfico, 2011.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MAROBIN, Luiz. **A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos**. 1 .ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MASINA, Léa. Xarqueada, de Pedro Wayne. In: MASINA, Léa; APPLE, Myrna. **A Geração de 30 do Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas**. 1. Ed. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

MAGALHÃES, Mário. **História do Rio Grande do Sul (1626-1930)**. 1. Ed. Pelotas: Armazém Literário LTDA, 2002.

MOREIRA, Maria. **Charqueadas e Xarqueada: a vida saladeril na província gaúcha**. **Revista Eletrônica Letras de Hoje**. v. 42, 2007.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da Carta de Caminha ao contemporâneos**. 2. Ed. São Paulo: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

PENA, Lincoln Abreu de. **Caminhos da Soberania nacional. Os comunistas e a criação da Petrobras**. Rio de Janeiro, Epapers Serviços Editoriais Ltda, 2005.

RAUNEN, Fábio. **Roteiro de Pesquisa**. 1 ed.. Rio do Sul – SC: Nora Era, 2006.

ROSA, Cristina. **Um alfabeto à parte: biobibliografia de Pedro Rubens de Freitas Wayne, o Pedro Wayne**. 1. Ed. Pelotas: Universitária – UFPEL, 2009.

SANTOS, Carlos et al. **Elementos funcionais/ornamentais & ideologia, nas composições de fachadas do ecletismo da fronteira meridional do Brasil: 1870 - 1931**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, 2009.

Stael, Maria; PINTO, Rodrigo. **Sustentabilidade do fazer artístico-cultural na cidade de Pelotas**. Cadernos EBAPE. BR, v.5, nº2, Junho, 2007.

SOARES, Fernanda. **Santa Thereza: um estudo sobre as charqueadas da fronteira do Brasil – Uruguai**. Santa Maria: Universidade federal de Santa Maria, 2006. Dissertação de Mestrado em integração Latino Americana.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 5ªed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

SILVA, João. **História Literária do Rio Grande do Sul**. 2 ed. Porto Alegre: Livraria Globo, 1930.

SILVA, Osvaldo Heller da. **A foice e a cruz: comunistas e católicos na história do sindicalismo dos trabalhadores rurais do Paraná**. Curitiba: Rosa de Bassi Gráfica e Editora, 2006.

SOUZA, Daniela. **Aspectos industriais na produção do charque**. Trabalho de conclusão de curso (Higiene e inspeção de Produtos de Origem Animal) - Universidade Castelo Branco. São Paulo, 2007.

TABORDA, Attila. **Bajé na História**. Bajé: Tipografia Cetuba, 1959.

TORRESINI, Elizabeth. **Editora Globo: uma aventura editorial nas décadas de 30 e 40**. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

TOTA, Antônio; BASTOS, Pedro. **História Geral**. São Paulo: Nova Cultural, 1994.

VAZ, Heron. **A formação territorial na região da campanha Meridional: a organização socioprodutiva da propriedade familiar no distrito de Palmas - Bagé/RS**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Sociologia e Política - Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2010.

WAYNE, Pedro. **Xarqueada**. 2. Ed. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1982.

WAYNE, Ernesto. **Pedro Wayne por Ernesto Wayne**. 1. Ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura Gaúcha Temas e Figuras da Ficção e da Poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

