



Configurações dos narradores de *pedra bonita* e de *cangaceiros*

Pedra bonita and cangaceiros narrator settings

Netanias Mateus de Souza Castro

<https://orcid.org/0000-0002-1157-7521>

Manoel Freire Rodrigues

<https://orcid.org/0000-0001-5819-0431>

Resumo: José Lins do Rego publica *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* em 1938 e 1953, respectivamente. Situados em momentos diferentes da história da literatura brasileira e do desenvolvimento econômico do país, os romances guardam entre si significativas diferenças estéticas, mesmo que um seja continuidade do outro em termos temáticos. Uma dessas diferenças, embora também constitua uma continuidade ao seu modo, é a configuração do narrador: *Cangaceiros* radicaliza a discrição e quase desaparecimento da voz narrativa. Este artigo pretende refletir sobre esses e outros caracteres das vozes que narram essa história. O método de interpretação sociológica, praticado, por exemplo, por Antonio Candido norteia esta interpretação dos romances. Ao final, propõe-se o entendimento de que a voz narrativa é apagada pelas forças e condições materiais que envolvem a lógica da estrutura econômica semifeudal praticada no Nordeste entre o final do século XIX e o início do século XX. Nesse sentido, o romance reguiano internaliza, em sua estrutura, a estrutura social vigente.

Palavras-chave: José Lins do Rego. *Pedra Bonita*. *Cangaceiros*. Narrador.

Abstract: José Lins do Rego published *Pedra Bonita* and *Cangaceiros* in 1938 and 1953, respectively. Set at different moments in the history of Brazilian literature and the country's economic development, the novels have significant aesthetic differences, even if one is a continuation of the other in thematic terms. One of these differences, although it also constitutes a continuity in its own way, is the configuration of the narrator: *Cangaceiros* radicalizes the discretion and almost disappearance of the narrative voice. This article intends to reflect on these and other characters of the voices that narrate this story. The method of sociological interpretation, practiced, for example, by Antonio Candido guides this interpretation of the novels. In the end, we propose the understanding that the narrative voice is erased by the material forces and conditions that involve the logic of the semi-feudal economic structure practiced in the Northeast between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. In this sense, the Regian novel internalizes, in its structure, the current social structure.

Keywords: José Lins do Rego. *Pedra Bonita*. *Cangaceiros*. Narrator.



INTRODUÇÃO

Em 1938 e 1953, José Lins do Rego, romancista paraibano, publica *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, respectivamente. Os romances ocupam lugares distintos em relação à tradição literária brasileira, à estrutura econômica do Brasil e à própria obra de Lins do Rego, ainda que componham um mesmo escopo diegético. Naquela primeira metade do século XX, época da publicação desse primeiro romance, os cenários mudavam muito rápido na cultura e na literatura brasileira, veja-se, por exemplo, o distanciamento estético e ideológico entre as letras das décadas de 20 e 30, apontado por Lafetá (2009). Para o crítico, enquanto o primeiro Modernismo empreendeu um projeto estético, o dos anos 1930 propôs um projeto ideológico, embora essas duas propostas tenham intersecções. Assim, numa dialética que envolve ruptura e continuidade, *Pedra Bonita* inicia a história da família Vieira com muitos dos elementos estéticos que compõem o Romance de 30, que vigorariam ainda no decênio seguinte.

Conta-se, nos romances, a saga da família Vieira, composta por Bento Vieira, Sinhá Josefina e os filhos Aparício, Domício e Bentinho, havendo ainda outro, que empreende um êxodo para a Amazônia e figura apenas como espectro nos meandros da narrativa. Em *Pedra Bonita*, a família abandona sua propriedade rural, o Araticum, em razão da seca. Tal drama pertence a muitos outros personagens imigrantes da literatura brasileira, ainda que José Lins do Rego, aqui, não o explore o tema de modo tão incisivo, como ocorre em romances como *A fome* (1890), *O quinze* (1930) e *Vidas secas* (1938). O romance do paraibano não se concentra exatamente nesse dilema ainda que ele também não funcione apenas como pano de fundo. Ao se ler um Rodolfo Teófilo, por exemplo, é notória a obsessão naturalista pela doença física e por outras misérias trazidas pela seca. Os corpos definham até a morte não tendo, muitas vezes, o direito de morrer antes de lhes começar o processo de decomposição ou que lhes venham os urubus ou os morcegos para lhes devorar as carnes quase mortas que envolvem um último fio de vida. Graciliano Ramos, mais próximo cronológica e esteticamente de Lins do Rego, concentra, na sua sobriedade formal, o embate dos indivíduos com um meio hostil, embate que também aparece em Rachel de Queiroz. Talvez, uma das principais qualidades do alagoano seja extrair interioridade de um romance tão marcado pela miséria do ambiente e, sobretudo, de seres tão áridos.

Nesse caso, é provável que *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* estejam mais próximas de Graciliano, se tomarmos o desenvolvimento interior de personagens como Bentinho, Domício e Sinhá Josefina, que estão um pouco mais conscientes do ato trágico que os acomete. No entanto, a miséria que vem ao primeiro plano é outra: uma organização econômica do mundo como um todo, que facilita a formação de movimentos messiânicos e de bandos de cangaceiros. A seca vem e, como veio, vai embora, devolvendo os componentes necessários para a construção da intriga reguiana. Por isso mesmo, ao menos como causa, não se pode dizer que ela seja periférica: é em virtude da seca que a família Vieira deixa Bentinho com o padre Amâncio, na vila do Açú. Todavia, como se disse, tampouco é elemento de grande exploração temática.

Assim, este artigo analisa aspectos relativos ao narrador, como o ponto de vista e suas atitudes no que diz respeito às narrações dos romances. São duas posições distintas a esse respeito: 1. o narrador de *Pedra Bonita* se junta a outros do Romance de 30 numa terceira pessoa com diversos elementos de uma linguagem neonaturalista, como a descrição exagerada e a obsessão pela mímesis; 2. o de *Cangaceiros*, por sua vez, a despeito de se manter na terceira pessoa, adota outras posturas, mais condizentes com o espírito da década de 1950, em que, numa postura quase cinematográfica, entrega a cena aos personagens, permitindo-lhes, como regra, o discurso direto. Tais posturas, aqui, serão analisadas em diálogo com a estrutura social e econômico de seus respectivos tempos. É importante ainda dizer que, em muitos momentos, a análise do narrador precisará dialogar com outras categorias narrativas, como personagens e espaço, uma vez que a voz narrativa faz parte de uma totalidade orgânica que é o romance e não se configura de modo fragmentado em relação a esses outros elementos.

3

EM *PEDRA BONITA*, UM NARRADOR POR TRÁS DO ESPAÇO E DO PROTAGONISTA

Nesta sessão, procura-se demonstrar que o narrador de *Pedra Bonita* é constantemente descritivo, especialmente, enaltecendo a natureza local, bem como seu ponto de vista bastante próximo do personagem principal. Em *Pedra Bonita*, esse personagem é Antônio Bento, filho mais novo da família, que, a

partir do acontecimento já citado, passa a viver com o padre Amâncio na vila do Açú. A família segue para um destino desconhecido, mas havia de retornar quando passada a devastação da seca e reestabelecida as condições materiais de sobrevivência a partir do trabalho com a terra na pequena propriedade. O caçula, por sua vez, vive a vida pacata da vila que nunca se desenvolve nem cresce. Enquanto afilhado do padre, dedica-se aos serviços da igreja, como tocar o sino, limpar objetos sacros e levar recados do padre. A intenção de Amâncio era enviar seu afilhado ao seminário, o que não foi possível devido ao seu pouco prestígio. Essa intenção era, também, a de sinhá Josefina e, aqui, surge na cena diegética outro componente fundamental principalmente para *Pedra Bonita*, embora também para *Cangaceiros*: o misticismo. A mãe acredita que há uma maldição sobre a família, cujos antepassados foram delatores de um grupo de beatos que se reunia em torno de um santo cem anos antes, expondo-os a uma carnificina promovida por forças do governo. Deixar a criança com o padre é justificado, sim, pelas razões naturais da seca, mas, como em *Pedra Bonita* muito do que ocorre se dá a partir da dialética do natural, do social e do místico, o ato também significa redimir Bentinho dos supostos pecados praticados pela família de seu pai e que o levariam, fatalisticamente, a um destino maldito.

Como ele não é levado ao seminário, porém, se reaproxima da família, sobretudo pela identificação com o irmão Domício, com quem investiga o passado que sua mãe tanto teme, o romance confirma o fatalismo da mãe: Bentinho deixa o padre Amâncio próximo da morte para ir em busca da família e evitar uma nova chacina num novo arraial de beatos. O que parecia uma remissão do passado se transforma numa religação com ele que só fica visível em *Cangaceiros*.

Um elemento norteador para tentar compreender o narrador de *Pedra Bonita* é a sua colocação como terceira pessoa. Isso, porém, ocorre de modo muito identificado com todo o universo diegético ele mesmo constrói. Tem-se, portanto, um narrador que, pelo conjunto, poderia ser em primeira pessoa, mas que não se assume como tal, que poderia facilmente ser um dos personagens do romance, até mesmo o principal, mas que prefere manter seu anonimato em uma terceira pessoa, ainda que muito próxima dos eventos narrados. Essa proximidade é notória tanto no que diz respeito à posição do narrador em relação ao que é narrado – ele parece ser testemunha ocular dos eventos e os conhece muito bem – quanto no aspecto já mencionado daquele espaço parecer seu próprio mundo.

Esse percurso narrativo começa com a identificação quase total do narrador com o personagem principal, isto é, a voz narrativa está sempre próxima de Antônio Bento e de tudo que lhe diz respeito. Poder-se-ia ver como distintos os comportamentos do narrador nas duas partes que integram o romance – A vila do Açú e Pedra Bonita –, já que, na primeira parte, a narração se volta com mais frequência para elementos relacionados ao espaço da vila do Açú, como a descrição geral do ambiente e a penetração em alguns elementos específicos do cotidiano do lugarejo. Ficam em primeiro plano a estagnação econômica do local, que não se desenvolve e se configura a partir de sua organização pacata. *Pedra Bonita* é praticamente uma ode ao espaço, visto que nem o narrador nem o herói, tampouco a ação, tomam tanto protagonismo como esse elemento. Nesse aspecto, o narrador também se liga à terra, como se verá mais adiante. Além disso, outra característica fundamental do ente narrativo que aqui se evidencia é a recorrência apropriada e segura à tradição oral popular para compor sua história, fazendo dela algo intimamente ligado à memória de um povo.

O romance se inicia com a exposição do cotidiano do personagem principal, Antônio Bento, com o narrador seguindo seus passos, aparentando ser alguém que caminha com ele. O menino criado pelo padre sobe à torre da igreja modesta da vila para tocar o sino. Nisso, o narrador já inicia o romance apontando indícios daquilo que seria seu comportamento mais comum: estar ao lado de Bento, contando o que lhe ocorre e o que ocorre próximo a ele. O que poderia chamar a atenção nessa escolha narrativa é ela ocorrer a despeito da caracterização um tanto frágil do personagem. Todavia, se tratando do gênero romance, os heróis costumam de fato serem sujeitos problemáticos em oprimidos por seu embate com o mundo (Lukács, 2000). Ademais, também os outros sujeitos que compõem o mundo de *Pedra Bonita* dificilmente têm feitos épicos a mostrar, salvo, quiçá, figuras que se entrelaçam no mito popular como os beatos e os cangaceiros. A escolha por narrar com proximidade a vida de um herói frágil é, portanto, coerente com a forma que tomou o gênero romance enquanto epopeia burguesa, nos termos de Lukács. Por outro lado, a narrativa também dispunha da possibilidade da primeira pessoa ou de um narrador mais distante. A intenção da escolha de uma terceira pessoa muito próxima pode, portanto, estar ligada à semelhança comportamental que há entre o personagem principal e o narrador:

assim como Bento, quem narra a história parece ser uma voz discreta, quase tímida, que se esconde por trás do próprio Bento, da tradição oral e, sobretudo, das descrições do espaço.

Evidentemente, o narrador não permanece com o personagem todo o tempo, há alguns momentos em que esse deixa de ser o tópico principal do que é narrado. Um exemplo dessa digressão acontece quando a história se volta para os conflitos familiares existentes na família do major Evangelista. O mesmo também ocorre quando Antônio Bento volta de uma visita ao Araticum e a narração fica, ainda que por pouco tempo, próxima do seu irmão que lhe era mais próximo: “Domício viu o irmão se sumir, desaparecer na estrada. Olhou para os cantos. [...] A casa vazia, deserta. Lá se fora Bentinho, a maior alegria de sua vida. Estava só.” (Rego, 2011, p. 217 – 218). Nesse trecho, é possível perceber a saudade prematura de Domício em razão da partida do irmão mais novo, o que evidencia, nesse caso, que, mesmo que o narrador permaneça ao lado de Domício, em termos de geografia, o olhar se volta para Bento. Todavia, essas digressões são rápidas e não vão muito longe do ambiente onde se localiza o personagem principal.

Há de se destacar o apelo à oralidade como recurso narrativo que auxilia a desenvolver a história, utilizando, com bastante frequência, a técnica do discurso indireto livre, cedendo a voz narrativa aos personagens. Nisso, tanto se incluem as formas típicas da tradição popular como as lendas e a poesia, quanto histórias contadas por personagens pertencentes às camadas populares. Com isso, o narrador se torna mais anônimo, pois tira a atenção de si e confere a responsabilidade pelo que é dito para outras vozes, processo que se acentuará radicalmente em *Cangaceiros*. Um exemplo das vozes populares anônimas que se entrelaçam à voz do narrador no romance está nas passagens em que se fala sobre o líder do ajuntamento de beatos da Pedra Bonita: “Passou um sujeito pelo Araticum e deu a notícia a Domício: tinha aparecido um santo na Pedra Bonita.” (Rego, 2011, p. 260). As vozes dos personagens também ecoam as lendas e o folclore regional:

O povo dizia que a mãe-d’água cantava lá no fundo da gruta. Era uma cabocla bonita, de cabelo arrastando no chão. Não era como a mãe-d’água dos rios, com metade do corpo de peixe. Era toda mulher. Mais de um sertanejo já tinha caído aço dentro da furna atrás da cabocla. (Rego, 2011, p. 169).

Introduções à voz do outro dentro dessa narrativa com expressões semelhantes a “o povo dizia” é algo comum no romance, é uma maneira de o narrador sair de cena na condução do que é dito, embora seu apagamento não seja total, pois continua a ter influência no quanto e no como é dito. São essas mesmas vozes de populares que recriminam a família Vieira pelo acontecido no passado: “Família infeliz. Era a Pedra Bonita, o sangue de Judas correndo nas veias dos Vieiras [...] Os Vieiras estavam acabados.” (Rego, 2011, p. 248). Esse narrador atento às narrativas contadas pelo povo e às cantorias do cantador Dioclécio é também o narrador realista da descrição do espaço, algo bem conciliado no romance uma vez que o imaginário oral parece ser tão parte daquele universo quanto o espaço físico da caatinga. Ignorar essa unidade é que, talvez, fosse menos realista, pois seria, de certa forma, a mutilação de um dos elementos componentes daquela realidade.

O terceiro caractere apresentado pelo narrador de *Pedra Bonita* é o da descrição espacial numa perspectiva lírica e bucólica. As descrições e referências ao espaço são diversas, a começar pelo próprio título do romance, que faz alusão ao lugar onde ocorre os ajuntamentos de romeiros. Além disso, ao retirar Bentinho do Araticum, sítio da família, e entregá-lo ao padre Amâncio no Açú, sinhá Josefina acredita que esse descolamento contribuirá para que ele se livre da maldição que ela acredita haver sobre sua família e não param por aí os movimentos narrativos que dão tanto protagonismo ao espaço no romance. A ação é constantemente interrompida para dar lugar à construção do cenário que a envolve. É o caso, por exemplo, de uma viagem do padre Amâncio ao lado de Antônio Bento:

O frio da madrugada era bom. Padre Amâncio na frente e ele atrás, rompendo o caminho apertado de mata. De longe em longe uma casa perdida, uma pobre casa isolada do mundo, no meio da caatinga espessa de imburanas verdes, de xiquexiques sangrando pelas suas flores. (Rego, 2011, p. 44).

O simples acontecimento de uma viagem dos personagens a cavalo é propício ao narrador para observar os deslocamentos dos personagens pelo espaço e para se render à descrição repleta de indícios da beleza física do lugar. No trecho, o espaço não só é descrito como também é exaltado, numa poética positiva que assegura a presença do frio no árido cenário sertanejo do Nordeste. A vegetação, por sua vez, não é a rala e cinza, mas fechada, a ponto de estreitar

o caminho, e verde; os xiquexiques florindo compõem, ao mesmo tempo, um cenário de beleza e o deslumbramento frente à natureza. A presença das casas distantes umas das outras sugere a presença humana vivendo uma vida pacata de integração com a natureza.

Outro trecho muito parecido se encontra um pouco mais adiante no romance: “E vieram andando caatinga afora. As imburanas verdes, os xiquexiques florindo enchiam a caatinga de vida, e de alegria. O sol da manhã se espalhava pelo verde das árvores, e tudo cheirava, um cheiro bom de mato, de terra, de flores.” (Rego, 2011, p. 85 – 86). Repete-se os signos das imburanas verdes e dos xiquexiques em processo de florescimento. O que não é possível saber é se essa é uma falha do autor ou uma obsessão do narrador, sendo essa última alternativa coerente com a atitude narrativa de devoção frente ao espaço. Cabe lembrar que a repetição é um processo frequente em José Lins do Rego e às próprias formas populares que o inspiram: “Pertence à épica popular o processo de repetição. Determinadas situações suscitam a volta dos mesmos motivos numa regularidade melódica.” (Rónai, 1990, p. 336). O elemento novo fica por conta da exploração de outro sentido não explorado no trecho destacado anteriormente: o olfato. Sua ênfase é evidente ao se dizer que tudo cheirava e que mato, terra e flores compunham o cheiro do local, sugerindo, novamente mas de outra forma, a ideia de integração e harmonia da natureza.

Até mesmo para relatar um cenário decadente, o narrador põe em evidência um cenário bucólico: “O Araticum estava no fim. O silêncio era enorme. Só os pássaros cantavam. Bento reparou nas oiticicas grandes, de galhos gigantes, dando sombra aos cargueiros.” (Rego, 2011, p. 215). Quando a narração informa que o sítio dos Vieiras está prestes se acabar, facilmente, é possível imaginar um cenário desolado e de destruição, porém, o narrador põe à vista do leitor a grandeza da vegetação através de uma árvore de grande porte como as oiticicas. O tom harmonioso fica por conta do canto dos pássaros, conferindo delicadeza e serenidade à cena. Tem-se, no trecho, um narrador que contrasta a ação e o seu cenário e, com isso, reforça a força que esse possui. *Pedra Bonita* não se constitui como obra isolada nesses termos de descrição do espaço. O romance do século anterior apresenta clara opção pelo protagonismo do meio em seus enredos. No século XX, essa tendência torna a ganhar força com o chamado Romance de 30. Todavia, *Pedra Bonita* radicaliza esse procedimento que é produto de uma tradição.

Certamente, embora não nos termos setecentistas, se pode afirmar a presença de certo bucolismo na construção prosaica de *Pedra Bonita*, uma vez que o narrador frequentemente para a ação para colocar em cena a descrição. Muito mais que um simples pano de fundo, a paisagem é louvada e o narrador talvez seja tão devoto a ela quanto os romeiros o são do santo da Pedra Bonita. Essa beleza, entretanto, é pintada com simplicidade – mais um item semelhante à literatura brasileira setecentista, sem se pretender aqui o risco do anacronismo. A natureza é apresentada com louvores, mas sem que se perca a singeleza das casas modestas no meio de si, da flora florindo ou do canto dos pássaros. Assim como a paisagem, a linguagem empregada pelo narrador também é simples e muito próxima da oralidade, narra-se como se estivesse falando.

É notório, portanto, não apenas o uso da poética do sertão nordestino em termos de conteúdo (as lendas e a descrição da paisagem), mas também na forma, que toma a oralidade como um indispensável meio de expressão. Tem-se um narrador conhecedor do objeto narrado e, mais do que isso, identificado com o universo diegético construído. Ele, em alguns aspectos, lembra o narrador de Walter Benjamin, para quem os primeiros a desenvolverem a arte narrativa foram camponeses, que se fixavam em um território e marujos, que viajavam com frequência. O narrador de *Pedra Bonita* está entre esses sedentários, pois é ligado a um lugar geográfico específico, mantendo com ele uma relação de profundo conhecimento e identificação. Ele usa desses aspectos para apagar-se, para fazer-se invisível.

A propósito de uma via mais teórica de compreensão desse ente narrativo, são importantes as contribuições de Friedman (2002, p. 177). De acordo com sua conceituação, o ponto de vista do narrador do romance em questão pode ser entendido como um caso de “onisciência seletiva múltipla”. Esse ponto de vista oferece ao leitor a própria consciência das personagens, como foi o caso de alguns trechos expostos, algo bastante notório quando o narrador recorre, por exemplo, a boatos, a lendas ou outro tipo de voz narrativa alheia a si para construir sua narração. Por exemplo, quando Antônio Bento parte para o Açú, findados os seus dias no Araticum, o narrador acessa os pensamentos de Domício para o leitor conheça seus sentimentos em relação à partida do irmão. Bentinho também é o tópico dos pensamentos libidinosos de dona Fausta:

“Antônio Bento se deitaria sobre ela, machucaria as suas coisas” (Rego, 2011, p. 117) e ele próprio tem seus pensamentos expostos durante todo o romance. Essa configuração narrativa é o que Gérard Genette chamaria de heterodiegético, narrador “ausente da história que conta” (Genette, 2011, p. 244). No entanto, essa ausência se dá apenas fisicamente, pois, como se viu, o narrador parece contar a história próximo dela, quase como uma testemunha ou como alguém que conhece bastante esse mundo. Isso, por outro lado, não é suficiente para reivindicar uma presença física do narrador dentro da história, numa primeira pessoa, embora ele haja como se lá estivesse. Cabe acrescentar, ainda conforme o crítico francês, que a focalização desse narrador heterodiegético é interna, justamente por estar muito próxima à perspectiva de um personagem. Em se tratando de acesso à consciência dos personagens, o narrador possui uma focalização interna múltipla, pois possui acesso e recorre aos pensamentos de diversos deles, ainda que permaneça no percurso de Antônio Bento em quase toda a sua jornada.

Esta análise vem mostrando, nas características aqui apontadas, um movimento em busca da discrição do narrador. Isso ocorre, sobretudo, conferindo a voz narrativa a outrem ou abdicando da narração pela descrição, isto é, retirando de si a atenção da narração. Com essa constatação, é indispensável lembrar que essa voz narrativa é oriunda de um meio onde o sistema capitalista não fora ainda desenvolvido e, ainda assim, apresenta duras contradições. O narrador e os personagens de *Pedra Bonita* estão colocados na violenta periferia da periferia do capitalismo, o sertão brasileiro de meados do final do século XIX e início do século XX, espaço de “lento e deformado desenvolvimento econômico”. (Facó, 1988, p. 15). O autor denuncia um Nordeste semifeudal e de modernização atrasada, sem divisão justa de terras, que, por sua vez, são monopolizadas e, assim, produzem miséria em grande escala.

Tematicamente, essas questões quase não são exploradas nesse romance de José Lins do Rego, mas as feições do narrador e dos personagens são produzidas a partir dessa lógica de exclusão social e miséria. O narrador que esconde sua voz atrás das vozes de outros miseráveis e que recorre ao enaltecimento lírico do espaço como forma de se colocar à margem só pode ser um oprimido. Essa opressão, por sua vez, é decorrente desse sistema econômico que não dá alternativa a não ser o malogro e a anulação dos sujeitos que não detêm o monopólio da terra. Esse processo de apagamento da voz do

narrador terá continuidade em *Cangaceiros* de maneira ainda mais evidente e com maiores impactos na estrutura narrativa do romance.

A AÇÃO COMO ESCOLHA NARRATIVA EM CANGACEIROS

Os leitores da época precisariam esperar uma década e meia para descobrir que, daquele final aberto de *Pedra Bonita*, nasceria uma continuação com novos contornos e problemáticas, inclusive na configuração narrativa. Inspirado no cordel ou em outra forma de expressão popular, *Cangaceiros* começa *in media res*, sendo, em seguida, explicado como Bentinho chega até a família. *Pedra Bonita* havia terminado com o personagem principal montado em um cavalo vivenciando um conflito: chamar um confessor para o padre Amâncio receber a extrema unção ou ir para o arraial de beatos, onde estava sua família, para avisar que uma tropa de soldados estava no Açu para avisá-los. Em *Cangaceiros*, descobre-se que a escolha foi pela família e, nesse romance, o rapaz torna a viver escondido com a mãe após a morte do pai e a entrada dos irmãos para o cangaço. O enredo volta-se para o drama, vividos de modos diferentes, de Bentinho e de sinhá Josefina, que enlouquece e se suicida, e para as histórias de cangaceiros tanto heroicas quanto trágicas. O final, embora também seja aberto, traz encaminhamentos mais claros sobre o que seria o destino dos personagens.

Assim, *Cangaceiros* retoma explicitamente a narrativa iniciada em *Pedra Bonita*, tendo diversos personagens em comum, inclusive Bentinho como personagem principal, embora a ação do romance chame à baila outros personagens marcantes, como é o caso de dos cangaceiros, coiteiros e toda uma rede ligada ao cangaço e dê ênfase à figura de sinhá Josefina. Os quinze anos que separam a publicação dos dois romances impõem às obras a situação de contextos diferentes tanto no que diz respeito ao desenvolvimento econômico quanto à tradição literária. Esses contextos terão implicações decisivas na forma de organização do romance e, portanto, no procedimento do narrador.

Neste romance, o narrador prossegue ao lado de Antônio Bento, muito embora alargue sua abrangência narrativa em busca de novos espaços, personagens e conflitos, mais especificamente ligados ao cangaço. No que diz respeito às descrições do espaço, há um recuo, pois, mesmo ainda descrevendo,

o narrador reduz consideravelmente essa atitude bem como o seu lirismo bucólico. Em se tratando de sua opção pela descrição, tal processo é levado ao extremo, já que a entrega da narração a outros personagens se dá com mais frequência e por maior duração e há o uso persistente dos diálogos em discurso direto. Em *Cangaceiros*, como em *Pedra Bonita*, há a presença do interessante personagem Dioclécio, cantador e violeiro que funciona como uma espécie de rapsodo e de voz lúdica que ameniza um universo diegético extremamente violento. A ele, novamente, o narrador entrega algumas vezes o curso da história.

Apenas no segundo capítulo, com as ordens de Aparício para que a mãe o irmão mais novo se abriguem na propriedade de um coiteiro, é que o narrador situa espacialmente o leitor no local onde ocorrerá boa parte da narrativa: “A roqueira ficava às margens do rio Moxotó, trepada na serra do Cambembe e pertencia ao capitão Custódio dos Santos [...] A terra era boa de tudo.” (Rego, 2010, p. 31). Em seguida, os diálogos são retomados, agora ele ocorre entre o capitão Custódio e sinhá Josefina. Como se vê, o narrador prefere ceder a cena aos personagens, numa espécie de retirada onde se vê menos dele e mais do que ocorre. Ele, portanto, se coloca, ou é colocado, à margem do centro narrativo e esse centro, se em *Pedra Bonita* é ocupado pelo espaço, em *Cangaceiros* é dado à ação. Essa ação tanto tem o sentido cênico dos personagens, que se portam com total liberdade para falar, quanto no que tange à sucessão de cenas que envolvem tiroteios, emboscadas, assassinatos.

Em *Cangaceiros*, mais do que em *Pedra Bonita*, há grande diversidade de vozes narrativas de personagens, que, por sua vez, tomam o controle da história, passando grandes trechos sendo os próprios responsáveis por narrar. Uma dessas vozes é a do capitão Custódio, que conta o episódio do assassinato do filho por diversas vezes e em contextos diferentes de modo obsessivo. Sempre se acrescenta ao relato o lamento pela sua incapacidade de vingar a morte do jovem, considerando que ela foi praticada por protegidos do homem mais poderoso da região:

Sei o que é uma dor sofrida por um filho, neste mundo. Vi o meu chegar numa rede todo varado de punhal. Vi a minha finada mulher, a pobre Doninha, abraçada com o corpo estendido na minha porta. Fiz uma força danada para não me entregar. Fui com essas mãos cavar a cova para o pobrezinho. Eu mesmo furei o buraco e eu mesmo cobri de terra. Ele está ali no canto do cercado. Era o meu filho, o que tinha sobrado da cambra de sangue do ano de 1884. Meninão, bicho bom para todo e qualquer trabalho. [...] Foi o Cazuza Leutério. Este desgraçado é dono de todo este sertão infeliz. (Rego, 2010, p. 33).

Trechos semelhantes serão repetidos à exaustão pelo personagem, inclusive após a sua loucura. Ele, assim como sinhá Josefina, não só serão acometidos pelo mal como terão vozes significativas para o romance e afetadas pela doença psíquica. Capitão Custódio repetirá também, por muitas vezes, sobre a sua confiança em Aparício para vingar a morte do filho. As vozes que se juntam à do narrador de *Cangaceiros* estão quase todas ligadas ao cangaço. São vítimas, entusiastas e outros sertanejos que se unem para contar uma história sobre o banditismo rural nordestino. A seguir, reproduz-se um depoimento ocular das ações dos cangaceiros, evidenciando que o narrador se vale de testemunhas para construir sua narração:

- Aparício apareceu na fazenda com dez cabras e foi uma desgraça. Havia moças donzelas e os homens que estavam lá não tiveram tempo de se fazer nas armas. Aparício entrou na sala e perguntou pela filha do dono da casa. A mocinha correu para o quarto. Não queria vir e chorava alto, como menina apanhando. Depois se chegou e tremia como vara verde. O homem mandou que o harmônico tocasse um xote e saiu com a menina se arrastando na sala. Foi aí que se deu a desgraça. Juca Novais pulou no meio da rapaziada e nem teve tempo de chegar perto dos dois. Um cabra deu-lhe um tiro. O rapaz estendeu-se no chão. Parou a festa. O major José Soares dirigiu-se para o cangaceiro pedindo misericórdia. Aparício falou então e disse que não tinha vindo ali para acabar a festa. Os seus cabras só queriam era uma dança e aquele cachorro atravessou-se para morder. [...] não fizeram mal a moça nenhuma. (Rego, 2010, p. 41 – 42).

13

A narração, feita por uma moça que sinhá Josefina e Antônio Bento encontram na estrada, é uma típica reprodução da oralidade sertaneja, estratégia narrativa de que se serve o narrador em todo o romance. No trecho, isso vai da sonoridade de “Aparício apareceu” ao acelerado ritmo imposto pela significativa quantidade de períodos curtos. O recurso dos períodos curtos tanto é coerente com a fala de uma personagem de origem popular quanto com a solicitação que faz o conteúdo da cena. Ocorre que “a sua linguagem coloquial [...] invade a literatura brasileira com a força e o vigor raramente encontrados nos que antecederam o paraibano na captação da matéria regional.” (Coutinho; Coutinho, 2004, p. 342). Trata-se de um tópico que suscita toda a apreensão digna de um bando de cangaceiros interrompendo uma festa e o líder do grupo perguntando pela filha do dono da casa. O convite para dançar não produz nos presentes, tampouco no leitor, a impressão de que Aparício gostaria apenas de dançar, como ele propõe ao final, mas o ato pode ser lido como um componente sádico e tirânico

com o objetivo de promover medo e terror. O próprio cangaceiro dirá em outro trecho do romance que precisa praticar atos de violência como forma de manutenção de seu respeito e, conseqüentemente, de seu poder. Nesse caso, a escolha dessa personagem-narradora por contar os fatos em ordem cronológica permite a possibilidade tanto aos seus ouvintes imediatos – Bentinho e sinhá Josefina – quanto aos leitores de vivenciar a cena e o temor do acontecimento. Também chama a atenção que essa voz narrativa confere a voz a Aparício, numa espécie de alternância entre discurso indireto e discurso indireto livre. Com isso, o narrador se distancia ainda mais da cena, uma vez que Aparício já se constitui uma terceira voz narrativa, que não fora diretamente constituída por ele, mas por uma mediadora entre ambos.

Além do capitão Custódio e de outros populares que tiveram algum contato com o cangaço, Domício também encontra sua parcela de voz, agora não apenas na condição de um integrante da família Vieira que teme os efeitos do castigo divino que o povo acredita que virá. Dessa vez, a voz de Domício é a do cangaceiro e será plenamente afetada por isso:

- Tu sabe, Bentinho, eu caí no cangaço sem mesmo saber como. Estava lá na Pedra e o Santo tinha tomado conta de mim. Eu vi aquela desgraça do tiroteio da tropa. [...] Foi um fogo danado. [...] Eu tinha pra mim que Aparício tinha parte com o diabo. [...] Fugi com Aparício. Nos primeiros dias andei como um leseira, com o grupo, rompendo os espinhos da caatinga. Menino Aparício não tem corpo de gente viva não. Os cabras passaram com ele mais de uma semana sem parar num lugar. A gente chegava num espojeiro e só dava tempo de chupar uns umbus, para cair outra vez nos atalhos da caatinga fechada. As aparagatas dos cabras já estavam, no fim. Andamos assim duas semanas sem parar. Uma noite Aparício me chamou e longe dos cabras a gente tirou um soninho. Foi aí que ele me disse: “Domício, tu agora é do cangaço. Quando chegar nos Avelós, eu vou te dar o rifle que foi de Cobra Verde. É arma já amansada pelo cabra mais valente que eu já tive.” Tremi com a fala de Aparício. Doido fiquei para me soltar do grupo e ir pelo mundo afora, com as minhas cantorias e a minha viola. (Rego, 2010, p. 61 – 62).

A citação direta é também didática para os fins de testemunhar o que aqui se defende, uma vez que são extensos os trechos do romance em que não há nenhum indício de voz do narrador. Os personagens, e Domício é um desses casos, tomam o curso da narrativa com as suas próprias vozes, estilos e conteúdos, reduzindo a força e, em consequência, o impacto do narrador nos fatos narrados. Aqui o personagem que vem tratar de um ferimento na casa de sua mãe faz do irmão Bentinho um confessor, a quem pode contar para que ele mesmo entenda sua entrada para o cangaço. Como Domício confirma na sua

fala, não havia nele vontade de entrar para o cangaço, o que ocorre por força de circunstâncias que lhe são exteriores e confirma a pouca força que os personagens desses romances – não só eles, mas também o narrador – dispõem para resistir e traçarem seus próprios percursos existenciais antes as imposições do meio. A narração de Domício é, assim, uma confissão e uma justificativa discursivamente formulada para a sua entrada indesejada num mundo de predominância da violência que havia impedido a concretização do ideal artístico que tinha para sua vida.

Também pela voz de Domício tem-se acesso a episódios típicos do cangaço, consolidando o movimento do narrador ceder a voz a testemunhas oculares dos acontecimentos: “Vinha eu ao lado de Aparício e ele me disse bem baixo: ‘ali fica a casa de Pedro Firmino, morador dos Avelós. É um coiteiro de munição.’ [...] O homem estava com a panela de fogo e a mulher, de cabelão, lavava um pedaço de carne para a janta” (Rego, 2010, p. 62). Nesse episódio, constam também as articulações de Aparício para libertar alguém que fora preso e a entrega do rifle que era de Cobra Verde a Domício. O chefe do bando aproveita para contar a história do antigo dono da arma, e dá acesso a um dos tantos episódios de violência do romance, isto é, a primeira participação de Cobra Verde em um tiroteio, provocando uma morte por meio de sangramento de punhal. Os relatos da narrativa que envolvem violência, muitas vezes contados pelos próprios cangaceiros expõem explicitamente e sem eufemismos toda a carnificina promovida por bandos de cangaceiros e de volantes.

A narrativa repete essa estratégia e mais um cangaceiro vem passar alguns dias na casa de Bentinho, desta feita é Vicente. Nos casos relatados aqui, é clara que as histórias sobre o cangaço vêm para o entorno do personagem principal, confirmando a posição desse narrador próximo a Bentinho, como o narrador de *Pedra Bonita*. Chama a atenção apenas que o narrador siga a mesma estrutura de acontecimentos, extraíndo, outra vez, relatos de um cangaceiro sobre a vida no cangaço:

Vi teu mano Domício, atirando sem parar. [...] Virou fera de verdade. Tive comigo um menino chamado Cobra Verde, filho natural da cidade de Monteiro. [...] Nunca vi homem mais forte no fogo. O danado tinha corpo rezado. Pois teu mano está assim. Bala passa por ele de longe e de perto e ele nem dá fé. [...] Cai no oitão de uma casa onde Domício estava deitado, atirando. Óios danado tinha o teu mano. Era óios do diabo. O cano do rifle chega alumiaava a boca da noite. (Rego, 2010, p. 215 – 216).

O testemunho empreendido pelo cangaceiro denominado negro Vicente se não contradiz o discurso de Domício, pois tratam de temporalidades distintas, apresenta um contraponto a ele. Aqui, já não há mais o próprio Domício justificando sua ida para o cangaço em face da frustração de não ser violeiro. O Domício apresentado é o cangaceiro familiarizado com a vida do cangaço e com as necessidades que ela impõe, um atirador letrado no uso do rifle.

A já mencionada figura de Dioclécio, que se não está no centro da ação dos dois romances tampouco pode ser ignorada, funciona como uma espécie de voz aberta ao lúdico. Em meio a tramas, recados de coiteiros, narrativas de horror, a voz do cantador surge como contrapeso, tal qual o que poderia ser a voz de Domício não fosse ela agregada ao cangaço:

Depois procurou conversar mais sobre Bem-Te-Vi. - Deu-me na veia contar a história do menino. Tirei umas histórias sobre as façanhas do tenente Alvinho. Soube tudo pelo cabo Queixada que me contou, na feira do Jatobá. Este tenente deu loas para encher as folhas do Recife, vi até o retrato de Bem-Te-Vi. A cara não enganava e a história que contaram os jornais é mesmo danada. Contaram o cerco do coiteiro. O diabo do menino, de rifle e punhal, só se entregou quando não tinha mais uma bala. Me contou o cabo que o pai de Bem-Te-Vi é um homem do Brejo com mais de vinte mortes nas costas. (Rego, 2010, p. 300).

16

Aquele que lê o romance reconhecerá facilmente que a história contada por Dioclécio não corresponde à que é narrada no romance e, assim, constitui-se como uma versão ficcionalizada da vida do cangaceiro. Dessa forma, o narrador de uma prosa de ficção, como é *Cangaceiros*, se utiliza da ficção da poética popular que se manifesta na voz do cantador, construindo mais de uma camada ficcional. Além disso, Dioclécio chama uma outra voz para a história como forma de dar crédito ao que diz, talvez por desconfiar, ele mesmo, da credibilidade e da verossimilhança de sua própria narrativa, como se precisasse de uma voz testemunhal para narrar e dar crédito ao acontecimento. Mais uma vez, o narrador se distancia da cena a ponto de não ser quem confere a voz diretamente, confirmando o entrelaçamento de vozes como tendência dentro do romance.

Assim, em *Cangaceiros*, é evidente, e até excessivo, o uso do discurso direto, ainda que o narrador também recorra a outras formas de citar o discurso alheio, como o discurso indireto e o discurso indireto livre. As aspas e os travessões são marcas gráficas constantes para explicitar que a voz não é mais do narrador e sim de um personagem, que passa a conduzir a narração. Domício, Vicente e

outros personagens passam diversas páginas narrando, sem que haja o aparecimento do narrador. Não raras vezes, o texto do romance parece semelhante a uma peça teatral ou um roteiro de cinema, com poucas intervenções do narrador, ocorrendo apenas para contextualizar a cena seguidas de diálogos de personagens. A esse respeito merece menção uma coincidência entre datas. O romance de José Lins do Rego, como já dito, é publicado no ano de 1953, o mesmo em que é lançado o filme *O cangaço*, de Lima Barreto, pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Um ano depois, em 1954, é encenada a peça de Rachel de Queiroz, também com tema relacionado ao cangaço, intitulada *Lampião*. O último romance de Lins do Rego parece conectado com as produções cênicas do período, adotando procedimentos semelhantes a elas. Guardadas as devidas distinções, o romance e o filme estabelecem diálogos na representação do cangaço e de seu universo. Por exemplo, em ambos os casos, cada um com sua linguagem própria, há a construção de um cenário em que a hostilidade e a violência são elementos fundamentais. O mundo é formado por esse paradigma com o qual dialoga a espiritualidade popular sem que haja grandes tensões nesse encontro. O amor conjugal se apresenta como tentativa de enfrentamento a esse universo e experimenta todas as agruras decorrentes disso.

Em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno (2012) discute questões relativas ao comportamento assumido pelo narrador em diversas obras romanescas. Numa dessas facetas, tem-se um narrador que dialoga com as formas narrativas próprias da indústria cultural. Embora não se possa dizer que haja alguma influência direta de uma obra sobre outra, é certo que o fato das obras – fílmica e literária – pertencerem a um mesmo contexto pode ter influência nas escolhas narrativas de *Cangaceiros*, como a de o narrador deixar os personagens agir como se estivessem em um filme ou em uma peça de teatro. No mesmo texto, o teórico também analisa o narrador do palco italiano, em referência explícita ao teatro. Não seria, portanto, feito admirável que o romance, que sempre dialogou com outros gêneros, dialogasse também com o drama, seja ele filmado ou não.

Além da posição apontada por Adorno, há, no narrador de *Cangaceiros*, o que Bakhtin nomeia de heterodiscurso (2015), embora o estudioso russo se referisse ao romance de humor inglês, onde havia uma dissimulação do discurso do outro,

inserido textualmente de forma indireta. No caso do romance de José Lins do Rego, a ideia de heterodiscurso é visível mais precisamente no entrelaçamento de vozes em todo o romance, não apenas nos momentos em que o narrador confere a voz a outro, mas também no momento que esse outro cede a voz para um terceiro. Todavia, o romancista paraibano não disfarça a interferência alheia na voz do narrador, já que ela é anunciada, marcada graficamente e facilmente reconhecida. A voz narrativa transfere claramente sua responsabilidade ao “dizer o que é seu em linguagem alheia e em sua linguagem o que é alheio” (Bakhtin, 2015, p. 100), sendo explícita “a completa fusão de vozes” (Bakhtin, 2015, p. 100), que muitas vezes aqui se apontou. O que acontece no romance reguiano estaria mais próximo do que há na obra de Turguêniev, em que, resguardadas as diferenças, “o discurso social é introduzido predominantemente no discurso dos heróis, nos diálogos.” (Bakhtin, 2015, p. 101).

Tudo o que se disse sobre as questões sociais do narrador de *Pedra Bonita* pode ser dito sobre o de *Cangaceiros*: trata-se de uma voz marginalizada, colocada na periferia de um sistema econômico pouco desenvolvido. É cabível lembrar que “O processo narrativo de José Lins do Rego muito deve, como ele próprio confessava, aos narradores de histórias de Trancoso e de assombrações e à voz dos cantadores cegos de feiras do Nordeste.” (Peregrino Júnior, 1990, p. 190). Certamente, o contexto da década de 50 traz complexidades diferentes da de 30, como a modernização do Brasil (Schwarcz; Starling, 2018) e o fenômeno do êxodo rural (Caramano; Abramovay, 1998). Contudo, mesmo diante das perspectivas de desenvolvimento, o país não foi capaz de democratizá-lo, permanecendo os marginais nos seus lugares periféricos, seja no campo ou, talvez em pior condição, nos grandes centros.

CONCLUSÃO

Pretendeu-se aqui empreender uma leitura acerca da configuração dos narradores de dois romances de José Lins do Rego – *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* –, que apontou para o apagamento dessas vozes narrativas tanto em função da paisagem quanto em função dos personagens e da ação. Trata-se de dois romances que poderiam ser narrados em primeira pessoa, considerando-se a proximidade que se percebe entre o narrador e o meio narrado. Esses dois itens demonstram a incapacidade dessa voz narrativa se

impor e de deixar marcas imponentes de sua existência, tendo-se, portanto, a presença de vozes narrativas tão marginalizadas dentro de sua estrutura social quanto anônimas.

Nesse sentido, o romance do paraibano dialoga com as demais obras de seu tempo. Em *Pedra Bonita*, a postura neorrealista também pode ser vista em outros escritores, como Amando Fontes, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e tantos outros. Isso é visível na paisagem tomando primeiro plano da narrativa e sendo um grande elemento que se impõe sobre os demais, determinando o destino dos personagens e de si mesmo de modo fatalista e implacável. Em *Cangaceiros*, ao se adotar o procedimento das artes cênicas, o diálogo se estabelece com o teatro e com o cinema. Tal aspecto se demonstra coerente para narrar a vida de cangaceiros, tomada de ação e de toda uma estrutura que se estabelece em torno deles.

O Brasil rural, semifeudal, com raízes escravistas e monopolistas é o elemento estrutural que é internalizado na estrutura do romance (Cf. Candido, 2000). Desses dois universos é esperado que se brotem seres oprimidos pelo espaço, cujas vozes, também oprimidas, sejam ecos de onde brotam tragédias humanitárias e violência como resultado de tal opressão. A literatura de José Lins do Rego é, portanto, integrante do “projeto ideológico” de que falava João Luís Lafetá (2009) empreendido pelo Romance de 30, fazendo dos aspectos formais, como o narrador, e dos temáticos possíveis vias para a discussão de um Brasil que se mostrou rica naquela década.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.

BAKHTIN, M. **Teoria do Romance I: A estilística**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CAMARANO, Ana. Amélia.; ABRAMOVAY, Ricardo. Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: panorama dos últimos cinquenta anos. **Revista Brasileira de Estudos de População**, Rio de Janeiro:

Associação Brasileira de Estudos Populacionais, v. 15, n. 2, p. 45-66, jul./dez. 1998.

CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

COUTINHO, A.; COUTINHO, E. F. **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

FACÓ, R. **Cangaceiros e fanáticos**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

LAFETÁ, J. L. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.

O Cangaceiro (1953, São Paulo) Direção: Lima Barreto, História e adaptação: Lima Barreto. Diálogos: Rachel de Queiroz, sobre os originais de Lima Barreto. Fotografia: Chick Fowle. Edição: Hafenrichter. Cenografia: Caribe. Música: Gabriel Migliori. Produção: Vera Cruz. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico.

PEREGRINO JR. Língua e estilo de José Lins do Rego. In. COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Angela Bezerra (Org.); **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

REGO, J. L. **Cangaceiros**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

REGO, J. L. **Pedra Bonita**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

RÓNAI, P. Pedra Bonita. In. COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Angela Bezerra (Org.). **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.