



TRÊS ROMANCES POLIFÔNICOS DE JOSÉ LINS DO REGO

THREE POLYPHONIC NOVELS BY JOSÉ LINS DO REGO

Netanias Mateus de Souza Castro
<https://orcid.org/0000-0002-1157-7521>

Resumo: Este artigo analisa a polifonia (Bakhtin, 2018) em obras de José Lins do Rego, organizadas panoramicamente, tomando três de seus romances, publicados entre as décadas de 1930 e 1950. Considera-se a obra literária como um todo orgânico, que abrange dimensões de conteúdo e de forma, relacionadas dialeticamente, como propunha Candido (2000). Em *Menino de engenho*, de 1932, romance que mais poderia tender ao uso particular da voz narrativa, por ocorrer em primeira pessoa, a polifonia se expressa na oralidade popular e na organização geográfica social do engenho onde convivem, embora de modo problemático, a casa grande e a senzala (Freyre, 2004). Em *Fogo morto*, de 1943, a narrativa se estende para além do engenho e passa a englobar o que está em volta dessa célula produtiva, incluindo trabalhadores livres e cangaceiros. Formalmente, se divide em três partes, narradas por perspectivas distintas. Por fim, em *Cangaceiros*, de 1953, a ideia do polifônico que se expressa pelas vozes do bando de Aparício é radical, uma vez que, do ponto de vista formal, a narração é frequentemente entregue da terceira pessoa a diversos personagens através do discurso direto, trazendo as vozes dos diversos habitantes do mundo que envolve o cangaço. Entende-se, afinal, que a obra do romancista paraibano não só faz parte de um modelo de produção literária polifônico, cujo diálogo entre autores de sua época se estabelece notoriamente, como também aparecem nela as muitas vozes e focos narrativos, que remetem ao Brasil da primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Polifonia; José Lins do Rego; *Menino de engenho*; *Fogo morto*; *Cangaceiros*.

Abstract: This article analyzes polyphony (Bakhtin, 2018) in the works of José Lins do Rego, organized panoramically, taking three of his novels, published between the 1930s and 1950s. The literary work is considered as an organic whole, encompassing dimensions of content and form, dialectically related, as proposed by Candido (2000). In *Menino de engenho* (1932), a novel that most likely leans towards the particular use of the narrative voice, as it is in the first person, polyphony is expressed in popular orality and in the social geographical organization of the sugar mill where the big house and the slave quarters coexist, albeit problematically (Freyre, 2004). In *Fogo morto* (1943), the narrative extends beyond the sugar mill and encompasses what surrounds this productive unit, including free workers and bandits. Formally, it is divided into three parts, narrated from distinct perspectives. Finally, in *Cangaceiros*, from 1953, the idea of polyphony expressed through the voices of Aparício's gang is radical, since, from a formal point of view, the narration is frequently delivered from the third person to various characters through direct discourse, bringing the voices of the diverse inhabitants of the world surrounding the cangaço. It is understood, ultimately, that the work of the Paraíba novelist not only forms part of a polyphonic model of literary production, in which dialogue between authors of his time is notably established, but also that it features many voices and narrative focuses that refer to Brazil in the first half of the 20th century.

Keywords: Polyphony; José Lins do Rego; *Menino de engenho*; *Fogo morto*; *Cangaceiros*.

INTRODUÇÃO

José Lins do Rego, escritor e romancista paraibano, publica sua considerável obra romanesca entre os anos de 1932 e 1953, tendo, de *Menino de engenho a Cangaceiros*, produzido num período de intenso florescimento da literatura brasileira. Antes de adentrar internamente às obras, a polifonia (Bakhtin, 2018, p. 4-10) se dá externamente a elas, no diálogo do autor com outras figuras importantes de seu meio cultural. O próprio movimento modernista, a princípio, veicula essa proposta à sua práxis. No movimento como um todo, tem-se a presença de intelectuais, agitadores, patrocinadores – apenas para se pensar no envolvimento de grupos (e vozes) que não são necessariamente artistas –, isto é, tratou-se de um movimento que foi pensado e realizado por muitas vozes. Não é de se espantar, portanto, que o Modernismo tenha se voltado, ainda, para as vanguardas europeias e, também, para os interiores do Brasil, como ocorre na obra de um Mário de Andrade ou de uma Tarsila do Amaral, conciliando discursos tão díspares na ideia oswaldiana de antropofagia. Desse modo, o Modernismo brasileiro se estabelece a partir de uma ideia de polifonia que abrange várias dimensões de sua existência: estética, ética, política.

Assim, o decênio de 1920 pavimentou o terreno para que o chamado Romance de 30 desenvolvesse ainda mais uma produção artística que englobasse essa orientação estética. O grupo que publicaria romances nessa década, ao menos o dos nordestinos, está articulado no que diz respeito à manutenção de uma coerência interna entre temas e estilos. Candido (2017, p. 226) chama a obra desse grupo de escritores de “romance do Nordeste”, corroborando com essa dimensão coletiva do que era publicado nesse período. Em 10 de março de 1935, é publicado, no *Diário de Pernambuco*, um artigo de Graciliano Ramos denominado “O romance do Nordeste”, que também corrobora com essa ideia de um grupo de escritores nordestinos, apontando para aspectos, mais ou menos coesos, entre eles, como a relação próxima com o universo narrado. Além de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Amando Fontes, dentre outros, escrevem no que parece ser uma das últimas gerações de escritores cujas obras mantêm, entre si, traços de movimento literário, que, por sua vez, estabelece, ainda, relações com outras formas de construção do saber, como a Sociologia (Oliveira, 2011, p. 142-146).

Não é de se admirar, assim, a que a própria obra de José Lins, em sua diversidade – crônicas, memórias e romances – traga, em si, também a opção pela polifonia. Há, ali, uma coletividade brasileira, que está nos engenhos de cana da chamada Zona da Mata, nos sertões, no litoral, no Nordeste e fora dele. São vozes das quais fazem parte escravizados, senhores de engenho, beatos, cantadores,

contadores, cangaceiros, tropas volantes, pescadores habitantes de uma vila, jovens ricos cariocas, integralistas, povo e governo, de modo que sua obra, em conjunto, traz em primeiro plano as tensões dessa multiplicidade vocal (Bakhtin, 2018, p. 4) que é a nação brasileira.

Assim, o objetivo deste trabalho é defender a tese da presença das muitas vozes na obra romanesca de José Lins do Rego, enquanto elemento estético, assumido pelo autor diante da complexidade de sua matéria narrativa. Para tanto, escolheu-se seu romance de estreia, *Menino de engenho*, de 1932; *Fogo morto*, publicado em 1943; e, por fim, seu último romance: *Cangaceiros*, de 1953. A escolha atende ao critério da pretensão de oferecer a visão panorâmica que se quer apresentar aqui, buscando o primeiro, o último e um “romance do meio”, um situado na década de 1930, outro na de 1940 e, finalmente, um dos anos de 1950.

FIGURAÇÕES DA POLIFONIA EM JOSÉ LINS DO REGO

Em *Problemáticas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin (2018) se volta para a defesa da tese da existência de múltiplas vozes na prosa do romancista russo do século XIX. Para tanto, o filólogo e crítico literário busca um conceito advindo da teoria musical, isto é, a polifonia, que designa uma escolha estilística da música originada no período medieval, empregada popularmente em oposição ao canto gregoriano. Tem-se o aparecimento de outras vozes, além da principal, que entoa o canto.

Para Bakhtin (2018), o romance, enquanto gênero literário, tende para a presença de muitas vozes, assim como ocorre na obra dostoiévskiana. Essa plurivocalidade, entretanto, não é ingênua, tampouco neutra ou deslocada politicamente, mas carrega as tensões do encontro de ideais e concepções de mundo distintas (Bakhtin, 2018, p. 10). Isso ocorre “[...] como se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (Bakhtin, 2018, p. 3). Partindo disso, são características do romance polifônico “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plivalentes” (Bakhtin, 2018, p. 4).

Por esse viés, a ideia bakhtiniana de polifonia se liga à sua obra, se valendo, por exemplo, do conceito de dialogismo e da concepção de linguagem que dela aflora. Constitui-se a partir do aparecimento de muitas vozes em uma obra literária que se abre para a presença do outro, sem monopolizar a voz autoral. Na obra reguiana produz sentidos que a ligam à coletividade da qual ela provém e representa, sendo composta pelas vozes que ele ouvia contar histórias nos engenhos onde foi criado, pelas velhas escravas, detentoras de conhecimentos milenares, por senhores de engenho como seu avô, por trabalhadores do eito, por

sertanejos, por brejeiros, por cantadores de feira, por cordelistas, por outros romancistas. Cada uma dessas vozes que figuram em sua obra traz consigo o arcabouço de seus lugares e constituições e se integra ricamente na obra do escritor paraibano, como se vê a seguir.

Menino de engenho

Menino de engenho é, por sua natureza composicional, uma obra que muito mais tende ao individual, o que se poderia pensar como posição antitética ao uso da polifonia. Narrado em primeira pessoa, o romance traz a história de Carlos de Melo quando ainda criança, pelo viés do memorialismo, inicializando o que viria a se tornar o Ciclo da Cana-de-Açúcar. O Ciclo é um agrupamento de romances do qual fazem parte Menino de engenho, Doidinho, Banguê, Usina e Fogo morto, sua síntese. Cabe mencionar que algumas enumerações das obras que o compõem são divergentes, não sendo pacífica, nesses casos, a inclusão de O moleque Ricardo e Fogo morto.

Além do romance tratar das memórias de um sujeito específico, é narrado em primeira pessoa, como se disse, e inicia com foco em um acontecimento muito pessoal na vida do personagem principal: “Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu.” (Rego, 2014, p. 25). Trata-se de uma experiência profundamente pessoal, em que uma criança presencia os instantes seguintes à morte da mãe, vítima de um feminicídio praticado por seu pai. Apesar disso, a cena é compartilhada coletivamente, dela fazendo parte alguns curiosos, a polícia e o próprio pai. Ainda assim, as emoções pessoais do narrador não deixam de ser apresentadas, todavia dialogam polifonicamente, com referências, ainda que gerais, ao discurso alheio: “O que eu sentia era uma vontade desesperada de ir para junto de meus pais, abraçar e beijar minha mãe. Mas a porta do quarto estava fechada e o homem sério que entrara não permitia que ninguém se aproximasse dali. O criado e a ama, diziam, estavam lá dentro em interrogatório.” (Rego, 2014, p. 25). O mesmo acontece em:

À tarde o criado leu para a gente da cozinha os jornais com os retratos grandes de minha mãe e de meu pai [...] Pareciam-me tão longe, já, os fatos da manhã, que aquela narrativa me interessava como se não fossem os meus pais os protagonistas. Mas logo que vi na página de um dos jornais o retrato de minha mãe estendida, [...] caí num choro convulso. Levaram-me então para a praça que ficava perto de minha casa. Lá estavam outros meninos do meu tamanho, e eu brinquei com eles a tarde toda. As criadas é que conversavam muito sobre o meu pai e a minha mãe, contando umas às outras coisas a que eu não prestava atenção (Rego, 2014, p. 26).

O narrador, ao relembrar essas cenas da infância, mesmo de que um ponto de vista muito pessoal, recorre à presença física de outros personagens, que não são apenas figuras estáticas, mas atuam discursivamente. Essas outras figurações se dão em casas abastadas que, mesmo num espaço urbano, não deixavam de desfrutar do favorecimento que a escravidão lhes dava. Mesmo na casa de uma família pequena, é evidente a presença de diversos criados, podendo ser livres ou não, como integrantes do quadro de personagens do romance. A voz narrativa, por sua vez, imprime uma naturalidade a esse quadro, natural do olhar infantil de um neto de senhor de engenho. Além dos criados, participam da narração as vozes constantes em um jornal do dia, denotando ambientação em um espaço urbano, com imprensa atuante, o que favorece o aparecimento de outras vozes.

Como se vê, *Menino de engenho*, por razões conteudísticas e formais, ou seja, pela história de um indivíduo e pela narração em primeira pessoa, tende a ser um romance cujo aparecimento da polifonia seja, ao menos, discreto, como ocorre nos trechos citados. Entretanto, passados esses momentos iniciais, a narrativa se abre a outras vozes, ainda não conhecidas pelo pequeno Carlos de Melo. Sua interioridade, porém, seguirá sendo explorada, enquanto fragmentos de memória de um homem sobre sua infância, mas não isolada da polifonia, que constitui o espaço do engenho do avô, onde passa a residir. O próprio narrador reconhece a abertura desse novo topos: “Três dias depois da tragédia, levaram-me para o engenho do meu avô materno. Eu ia ficar morando com ele. Um mundo novo se abria para mim.” (Rego, 2014, p. 29). É essa mudança de espaço que amplia as possibilidades de as vozes narrativas se estenderem para além do personagem principal.

Logo em seu romance de estreia, fica evidente um recurso amplamente empregado por José Lins do Rego em suas narrativas de modo geral: o uso frequente do discurso direto como estratégia de partilha da voz narrativa. Mais do que uma figuração de cena para asseverar o que o narrador diz, a voz dos personagens costuma compor a voz narrativa, ditando o ritmo do que se conta: “- Eu avalio como não está o coronel [...] Naquela idade a sofrer dessas coisas [...] Um homem de bem como ele, e tão infeliz com a família” (Rego, 2014, p. 29).

Entretanto, ele não se limita ao recurso do discurso direto para empregar a voz alheia no texto. José Lins do Rego, pode-se dizer, é um dos mestres do discurso indireto livre, bastante empregado no romance brasileiro do século XX, o que pode ser visto, por exemplo, em um Graciliano Ramos, para citar apenas um exemplo próximo:

A velha Totonha de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de trancoso [...] como uma edição viva das Mil e uma noites. [...] as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela. Havia uma nota pessoal nas modulações de sua voz [...] Havia a história de um homem condenado à morte. Os sinos já dobravam para o desgraçado que caminhava para a forca. Era acusado por crime de morte. Todos os indícios estavam com ele. E quando o cortejo passava pela casa de sua mulher em lágrimas, um seu filho que mamava tirou a boca do peito, e começou a falar em versos, e descobriu tudo, salvando o pai que ia morrer inocente (Rego, 2014, p. 71-72).

Aqui se veem duas vozes, a do narrador e a de uma personagem se entrelaçando, compondo uma voz coletiva para contar a história. Essa ideia de coletividade se torna mais significativa ainda quando se pensa que o narrador escolhe a voz de uma velha contadora de histórias para se misturar à sua. Essa personagem remete ao livro *Histórias da velha Totônia*, publicado em 1936, reforçando ainda mais o aspecto polifônico e dialógico do autor, que estabelece conexões, também, dentro de sua própria obra. Ela carrega em si, é verdade, a autoria e o seu modo próprio de narrar, destacados claramente no texto, todavia, seu discurso é também uma síntese do discurso da cultura popular. As histórias contadas não foram criadas exclusivamente por ela, embora sua performance o seja. Aqui, fica evidente a polifonia que Lins do Rego traz para sua obra, empregando “o linguajar do homem comum, a fala da sala e da cozinha, do engenho e da cidade” (Almeida, 1991, p. 72). Totonha traz consigo todo um repertório que está na voz do povo, iniciando, logo na estreia, outro recurso narrativo amplamente empregado por José Lins do Rego, que é o uso de vozes populares para contar suas histórias, como faz, por exemplo, em *Pedra Bonita*. Nisso, o romancista se vale das mais distintas fontes do ato narrativo: dos seres animados, como em “contavam os moleques” (Rego, 2014, p. 61), aos inanimados, conforme se vê em “As estampas das paredes contavam histórias de mártires” (Rego, 2014, p. 61).

Nesse romance, o ambiente também é determinante para a representação da polifonia. O engenho é um organismo onde se encontram diferentes grupos: a família do senhor de engenho, pessoas escravizadas, agregados (Freyre, 2004). Além disso, sob os domínios do senhor de engenho, estão muitas outras instâncias: “a polícia, os tribunais, a administração, numa palavra, tudo” (Facó, 1988, p. 21). É aí que Carlinhos encontrará as pessoas com quem havia de crescer, ao estilo de “Morro Velho” (1967), canção de Milton Nascimento que narra a vivência de duas crianças em uma propriedade rural, um filho do dono da terra, outro de um empregado.

Os moleques estavam me esperando mas não se aproximaram de mim. Desconfiados, eles olhavam para o meu pijama, para os meus alamares, encantados, talvez, com a minha pompa. Porém aos poucos foram se chegando, que pela tarde já estavam de intimidade. E fomos à horta para tirar goiabas e jambos. O que chamavam de horta era um grande pomar. Muito de minha infância eu iria viver por ali (Rego, 2014, p. 31).

Essa experiência coletiva se expande, também, para além das propriedades do avô, muito embora o romance aconteça, em sua maior parte, dentro do espaço do engenho e envolva, em primeiro plano, as vozes que ali se estabelecem. Pensando-se assim, não se pode deixar de destacar a passagem de Antônio Silvino pelo local: “Uma tarde, chegou um portador num cavalo cansado de tanto correr, com um bilhete para o meu avô. Era um recado do coronel Anísio, de Cana Brava, prevenindo que Antônio Silvino naquela noite estaria entre nós” (Rego, 2014, p. 40). Nessa citação, bem como no pequeno capítulo em que ela figura, a dimensão da polifonia figura em mais de uma camada. A primeira que chama a atenção é a solidariedade entre os senhores de engenho para prevenirem-se a respeito da chegada de um cangaceiro, o que se verá novamente em Fogo morto, quando o coronel José Paulino vai em socorro de Lula de Holanda durante um ataque de Antônio Silvino a sua casa, onde emprega a autoridade presente em sua voz. Além disso, vê-se um pouco do retrato social do lado de fora do engenho, que incluía outros engenhos, outros coronéis, outros empregados e figuras fora dessa ordem como os cangaceiros, conforme apontam Coutinho e Coutinho (2004, p. 341 – 342): “O escritor penetra pelo interior e amplia-se com o nordeste sertanejo dos cangaceiros, beatos, fanáticos e coronéis”.

O cangaço é um fenômeno do banditismo social brasileiro que, vindo do século XIX, perdurou até as primeiras décadas do século XX. Os grupos de cangaceiros eram compostos, inicialmente, por homens armados que praticavam assaltos, assassinatos e outros crimes. Embora haja um grande debate sobre a motivação dos cangaceiros, que não pode ser reduzida a formas simplistas de pensamento, é inegável o seu papel para a construção dos símbolos que compõem a identidade do Nordeste brasileiro. Os cangaceiros estão nas narrativas populares, nos documentos históricos, nas canções, nos filmes, na literatura, no turismo e, evidentemente, na memória da tradição popular desse povo, compondo a representação de sua diversidade de vozes (Mello, 2023).

No capítulo sobre a passagem de Antônio Silvino pelo engenho, a polifonia figura através da idealização que Carlinhos formou a partir das histórias populares contadas sobre o cangaceiro e que faziam com que fosse imaginado diferente do que realmente era, provavelmente devido ao enunciar das tantas vozes que o

representavam. Outro ponto relevante sobre a configuração da polifonia é que o narrador, além de apontar para suas impressões sobre o evento, procura expandir o ângulo que proporciona ao leitor, narrando fatos sobre o dia da passagem, bem como impressões e sentimentos de outros personagens. Isso faz com que, embora o texto se organize em primeira pessoa, ele não prive o leitor de tudo o que está em volta do narrador, que adota um procedimento narrativo um pouco mais descentralizado de si do que poderia ser potencialmente.

Desse modo, em *Menino de engenho*, as muitas vozes estão presentes na narrativa valendo-se do elemento popular e do espaço do engenho, pré-capitalista, marcado pela não separação, no âmbito espacial do latifúndio, entre os sujeitos que compõem aquele espaço. Tanto o procedimento narrativo do autor que, mesmo usando a primeira pessoa, se apoia no outro para narrar, quanto na interação de Carlinhos com o espaço, o fio em que se encontram diferentes vozes é tecido. O *Ciclo da Cana-de-Açúcar* se manterá em primeira pessoa com os dois romances seguintes, mas finda por mudar da primeira para a terceira pessoa com a chegada de *Usina*, romance em que figuram significativas transformações no modelo produtivo da cana.

Fogo morto

Fogo morto, por sua vez, é o último romance do *Ciclo da Cana-de-Açúcar*, tido pela crítica como romance-síntese que aborda a decadência do modelo de produção a partir do engenho. Nele, as vozes se expandem ainda mais para fora de um único engenho, se voltando para o que está em volta dele, seleiros, especuladores, cargueiros, cangaceiros, forasteiros etc. A obra prima de José Lins do Rego aumenta o seu campo de ação, adota o foco narrativo em terceira pessoa e abrange novos e velhos personagens e espaços já conhecidos no *Ciclo*. O livro é dividido em três partes, nas quais surgem perspectivas diferentes do objeto narrado.

A primeira parte é nomeada a partir de um dos personagens da trama, mestre José Amaro, artesão fabricante de artigos de couro, que vive nas terras do coronel Lula de Holanda. Sua casa se encontra numa posição privilegiada para o florescimento da polifonia no romance, à beira de uma estrada. O capítulo estreia o livro com discurso direto, para só então haver uma primeira intervenção do narrador, numa sinalização de que, em muitos momentos, a narração da história estará a cargo dos personagens, tendência amplamente explorada no romance reguiano, tendo seu auge em *Cangaceiros*: “- Bom dia, Mestre Zé — foi dizendo o pintor Laurentino a um velho de aparência doentia, de olhos amarelos, de barba crescida” (Rego, 2018, p. 33).

Em sua residência, param com frequência o coronel Vitorino, comerciantes e outros trabalhadores viajantes e mensageiros do cangaceiro Antônio Silvino. Seguindo o padrão de Menino de engenho, portanto, a polifonia está ligada a uma dimensão espacial, econômica e social de divisão de vozes, em que o trânsito de pessoas desemboca numa quantidade significativa de vozes que ajudam a tecer o fio da narrativa. Amaro, inclusive, é vítima dessa coletividade de dizeres, já que, em razão de sua aparência física, de seus hábitos de caminhar durante a noite e dos preconceitos populares, é acusado de se transformar em lobisomem. Isso tem a ver com o modo de narrar de Lins do Rego, em quem “A oralidade e a redundância modulam a própria escrita dos romances [...] como modulam a composição poética dos folhetos de cordel” (Bronzeado, 1991, p. 341), dadas as forças das vozes populares que nele se estabelecem.

A decadência, enquanto signo presente em toda a narrativa, aparece também como forma trágica em que se dissolve a relação do personagem com o seu mundo. Seu ciclo familiar se deteriora com a loucura da filha Marta e o abandono de sua esposa. Ao se envolver com o cangaço, o mestre aprofunda sua ruína. Na última parte do livro, o mestre é preso em razão de sua relação com o bando de Antônio Silvino e comete suicídio, totalmente esmagado pela força do mundo exterior. Essa parece ser uma máxima das relações sociais (de onde brotam os elementos polifônicos) na obra de Lins do Rego e do próprio Romance de 30. A experiência do indivíduo com o meio social o sufoca, dada sua incapacidade de resistir às determinações econômicas: “o fracasso, que gera um clima de impasse e de impotência” (Bueno, 2015, p. 76).

A segunda parte do romance é dedicada, ao menos em seu título, a uma entidade espacial, assim como o primeiro romance do autor, sendo denominada “O engenho de seu Lula”. Embora essa parte se centre na vida de Lula de Holanda Chacon, há uma diversidade de personagens atuando nesse espaço, já que o narrador onisciente retrocede temporalmente à época de fundação do engenho, reforçando a ideia, já vista no romance de estreia, de que o latifúndio é uma unidade produtiva coletiva, baseada na exploração da mão de obra escrava: “O capitão Tomás Cabral de Melo chegara do Ingá do Bacamarte para a Várzea do Paraíba, antes da revolução de 1848, trazendo muito gado, escravos, família e aderentes” (Rego, 2018, p. 193).

O engenho, por sua vez, a despeito de ser herdado por esse personagem, nunca detém sua devida atenção e é mantido sempre por outras mãos, seja as do sogro ou mesmo da própria esposa. Pelo que se depreende desse romance, a mudança econômica, isto é, a decadência do modelo do engenho, implica numa dimensão coletiva. Nessa parte de Fogo morto, são postas em diálogo as

dimensões conflituosas das vozes nela presentes, considerando-se a indisposição de Lula de Holanda para dar seguimento ao empreendedorismo do sogro, o que põe o engenho em declínio, amplamente comentado pelos personagens da obra.

A terceira parte, focada no capitão Vitorino Carneiro da Cunha, amplia os espaços onde se passa a narrativa. Trata-se de uma figura quixotesca, que comprou a patente de capitão e se julga digno de respeito por isso, reivindicando essa autoridade sem qualquer credibilidade que transcenda os limites de sua própria fantasia. Desse modo, se o romancista adota o procedimento de dialogar com os autores de seu tempo, também não deixa de fazê-lo em relação à tradição. O fato de Vitorino ter a feitura de um Dom Quixote de La Mancha estabelece um intertexto que ratifica o diálogo de uma literatura com a tradição, seja ele mais ou menos problemático. O personagem anda errante, em diálogo com outros personagens, levando e trazendo comentários sobre seu assunto de preferência, a política. O romancista representa em primeiro plano, na terceira parte, os muitos outros seres andantes do universo diegético do texto, inclusive, o próprio cangaceiro Antônio Silvino, que a inicia, atacando a localidade do Pilar; ou os cargueiros, que também são portadores de informações trocadas dialogicamente.

Diferente dos precursores do Modernismo no Brasil, que dialogaram com a tradição a fim de parodiá-la ou criticá-la, José Lins do Rego parece confirmá-la. Isso ocorre porque, conforme o ponto de vista adotado por João Luiz Lafetá (2004, p. 55-71), o momento mais combativo, de um embate estético, já havia passado, ficando no decênio de 1920. O Modernismo de 1930, para ele, se centrava em um novo momento, tido não como estético, mas como ideológico. Apesar de todo o debate que pode haver em torno da separabilidade ou não desses conceitos, o fato é que não parece ser uma preocupação do Romance de 30 um embate com a tradição, mesmo em seus momentos de maior refino estético, como ocorre no caso de Graciliano Ramos. Vitorino, andante como Dom Quixote, conversa e dissemina conversas colhidas ao longo de sua errância, cujo tema principal, como já se disse, é a política partidária, algo também da dimensão da polifonia. Com seu modo de figurar na narração, finda por ser um mediador entre o narrador e outras vozes que falam no texto: “O Rego Barros vem aí. Dizem que com ele vai chegar um contingente do quarenta e nove. [...] O pai dele foi senhor de engenho aqui em Mamanguape, e era homem de cabelo na venta. Ouvi dizer que o filho é homem até dizer basta” (Rego, 2018, p. 291-292).

Um dos grandes momentos da terceira parte do romance é a invasão do grupo de cangaceiros de Antônio Silvino ao engenho de Lula de Holanda, onde age de modo impiedoso, espalhando violência e terror. No entanto, o coronel José Paulino intervém pessoalmente, valendo-se de sua autoridade e de seu prestígio

com Antônio Silvino. Esse momento reforça o que já se viu em *Menino de engenho*, em que se apresenta tanto a cooperação entre senhores de engenho quanto a articulação entre cangaceiros e coronéis, com negociatas e embates ocorridos também no âmbito do discurso. Embora muito se diga que estão em posições antagônicas, o que se sabe é que, muitas vezes, esses dois grupos sociais agiam em cooperação conforme seus respectivos interesses.

Dividido de forma coletiva, entre três partes com perspectivas distintas, com narrador em terceira pessoa, *Fogo morto* expande o território, as figuras humanas e o ponto de vista narrativo adotado no romance de estreia de José Lins do Rego. Como defende Candido (2017b, p. 58), é “um romance de grandes personagens traçados em planos que se sobrepõem e se cruzam, definindo, através dum intenso calor humano, a estrutura social da várzea”. Publicado em 1943, já demonstra grande maturidade do escritor e do Romance de 30, trazendo o discurso indireto livre e o discurso direto como recursos frequentemente empregados pelo narrador e, mais do que isso, consolidados.

Cangaceiros

Nesse romance, José Lins do Rego voltaria a representar em suas obras um espaço fora dos engenhos, reforçando sua veia ficcionista para além da memorialista. *Cangaceiros* vem como continuação da narrativa iniciada em 1938, em *Pedra Bonita*, passando-se no sertão nordestino e, dessa vez, expandindo os experimentos que já havia feito como contador de histórias do cangaço. A temática, como se viu, emerge pela primeira vez em *Menino de engenho*, com uma rápida passagem de Antônio Silvino pelo engenho do avô do personagem principal. Em *Fogo morto*, ganha mais espaço, já ocupando lugar de desencadeador de alguns fatos da trama. Em *Pedra Bonita*, se liga diretamente aos personagens principais, com implicações mais severas em sua existência, para, por fim, receber total protagonismo no último romance do autor.

Desse modo, uma leitura mais completa do romance não pode prescindir de sua ligação fatal ao anterior. O próprio José Lins do Rego respondeu sobre a ligação direta entre ambos quando lhe perguntaram quando ele escreveria uma continuação para *Pedra Bonita*. Sua resposta é que ele não havia mais lido João Martins de Ataíde, poeta popular escritor de diversos cordéis (Rego, 1945, p. 61), reforçando o que aqui se defende a respeito de seu diálogo com a tradição popular. Se, nos romances de Lins do Rego, velhas contadoras de histórias, poetas populares, trabalhadores viajantes e outros personagens das camadas populares cedem suas vozes à narrativa, fora do universo diegético não é diferente. As narrativas populares fazem parte não só de seu conteúdo, mas também de sua forma; não apenas de seu fundo, mas de seu procedimento literário. Trata-se de um

“romance escrito para ser contado ou recitado” (Simões, 1990, p. 327). Com isso, é inquestionável a relação de sua obra com o âmbito das vozes ligadas à cultura popular e à tradição da oralidade, enquanto saber e a tradição de um povo, aquilo que é compartilhado diacronicamente entre as gerações e também entre contemporâneos pertencentes a um grupo.

Cangaceiros se inicia com a sobrevivência de Bentinho e de sua mãe após um ataque de tropas do governo a um arraial de beatos onde se encontravam. Tem-se, aí, um dos motivos principais pelos quais os romances de 1938 e o de 1953 estão tão interligados, já que, ao final daquele, Bentinho, viajando em um cavalo, se vê diante do impasse entre cumprir um último pedido do padre Amâncio — e chamar-lhe outro sacerdote para lhe dar a extrema unção — e avisar aos seus familiares e demais romeiros, acampados no arraial de beatos, que as tropas estavam próximas para dizimá-los. O embate de vozes, nesse caso, ocorre dentro do próprio interior do herói, dando vazão ao conflito vivido entre o cumprimento do último pedido do padrinho e o aviso que salvaria a vida de sua família.

A partir daí, Bentinho passa a estar dentro da dinâmica de sua família, que consiste em se esconder com a mãe e obedecer às ordens dos irmãos. Sua existência, ainda que não integre o bando, passa a ter profundas ligações com o cangaço, com todas as implicações derivadas desse vínculo. Ao se fixar na propriedade de um coiteiro, o personagem recebe, em sua casa, cangaceiros feridos, entre eles, o próprio irmão Domício. Essa ligação gera um novo conflito, agora entre as próprias aspirações individuais de Bentinho, que se apaixona por uma moça, e a experiência de integrar uma família de cangaceiros e viver perseguido pelo Estado. Mais uma vez, um personagem de José Lins do Rego se vê esmagado pelas determinações do meio, pelo que lhe é imposto e se repete o que acontece em Fogo morto, em que o sertanejo se vê oprimido tanto pela violência do cangaço quanto pela estatal. Apesar do desfecho do romance apresentar Bentinho fugindo com Alice e, portanto, optando por suas aspirações individuais, há outras camadas a esse respeito que merecem ser consideradas a partir do viés pelo qual se analisa o romance neste texto. A primeira delas é que, parecendo incapaz de tomar a decisão sozinho, essa fuga é motivada por outros personagens, o cantador Dioclécio e o capitão Custódio. Nesse ponto, as advertências e os conselhos desses dois personagens, portanto, suas vozes, enquanto instâncias significantes, determinam o final do romance. A segunda diz respeito a haver algo de aberto em seu final. Sabe-se que o personagem vai a algum lugar, mas o destino é indeterminado, abrindo-se uma possibilidade para que o leitor, e portanto sua voz, completem esse vazio narrativo.

Em Cangaceiros, as muitas vozes são marcadas pelo signo da violência, praticada por agentes do governo, pelos cangaceiros e entre as próprias pessoas comuns: “Lins do Rego põe-nos diante dos olhos a infelicidade dos sertanejos, dizimados ora por cangaceiros, ora pela tropa que os combate.” (Simões, 1991, p. 329). Todos se igualham no sentido de já terem sofrido alguma forma de violência, velada ou não. Na forma, o texto segue essa tendência ao trazer consigo um léxico condizente com a violência, carregado de brutalidade, que representam aspectos ideológicos da voz de cada personagem que fala. O narrador em terceira pessoa é, na maior parte do romance, substituído por várias vozes. A narrativa ocorre quase completamente em discurso direto, algo que se impõe como traço formal marcante, quase impossível de não ser percebido pelo leitor. Essas vozes pertencem a coiteiros, cangaceiros, vítimas, curiosos, populares e toda uma matéria humana, em maior ou menor grau, envolvida com o cangaço, que narram o último romance de José Lins do Rego, como uma espécie de texto teatral, onde entram em cena figuras distintas afetadas pelo mesmo destino. O romance não é apenas uma história individual da formação de Antônio Bento, mas uma história coletiva e partilhada entre as vozes que a compõem. “No Cangaceiros está retratado não apenas o episódio do cangaço em si, os fatos, os crimes, a história dos bandidos, mas igualmente aí se reconstituiu a sociedade em que o fenômeno surge” (Diéguas Júnior., 1990, p. 457).

CONCLUSÃO

A obra de José Lins do Rego, em si, já é parte de um momento da produção literária brasileira em que a polifonia é marca fundamental. Isso se dá por vias do rico e produtivo diálogo que se estabelece entre autores de sua época, transcendendo a literatura, percebido na amizade, no estilo e/ou nos temas. Não só isso, mas também as obras representam as múltiplas vozes que estão em cena no momento histórico e político do Brasil da primeira metade do século XX.

Viu-se que a obra do escritor paraibano abrange vozes distintas, presentes no espaço do engenho enquanto unidade produtiva formada por diversos seres, cuja base é mesmo a coletividade, onde residem a casa grande e a senzala. Mas, para além dele, há um universo de outros engenhos e de outras vozes, como de profissionais liberais, políticos, cangaceiros, beatos nômades e outros infintos seres. Essas figuras compõem um Nordeste que é composto de partes tão distintas, como o brejo, onde se encontra os engenhos, e o sertão, do messianismo e do cangaço. A obra de José Lins do Rego é um espaço por onde transitam todos esses enunciadores, representados justamente na vastidão que de fato são, em diferentes planos e formas de ser. O romancista é, portanto, o “homem telúrico, que

sentiu e compreendeu, antes de tudo, através da mais legítima vivência, os problemas de sua região e de sua gente, por extensão, os problemas brasileiros. Sua obra traz a expressão lírica de um nordestino a evocar a sua terra” (Castello, 1991, p. 185-187).

Por esse viés, tem-se um romancista voltado para o povo de sua região e, por que não dizer, de seu país. Essa gente, bem como seus problemas, é representada por personagens e por formas narrativas que a evocam, como o discurso direto, o discurso indireto e a inspiração em cantadores de viola, cordelistas, contadores de história e demais portadores dos discursos da cultura popular. Por isso mesmo, a obra reguiana está inteiramente permeada pela polifonia, uma vez que ela se apresenta no resultado final e no procedimento estético do artista.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. A. O contador de histórias. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, A. B. (Org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p. 70-75.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BRONZEADO, S. L. R. F. *In*: A legitimação do popular no processo narrativo de Pedra Bonita e Cangaceiros. *In*: COUTINHO, E. F.; CASTRO, A. B. (Org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p. 338-354.
- BUENO, L. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, A. A revolução de 1930 e a cultura. *In*: *A educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- CANDIDO, A. Crítica e sociologia. *In*: *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, A. Um romancista da decadência. *In*: *Brigada ligeira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017b.
- CASTELLO, J. A. Memória, primitivismo e regionalismo. *In*: COUTINHO, E. F.; CASTRO, A. B. (Org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p. 190-207.
- COUTINHO, A.; COUTINHO, E. F. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- DIÉGUES JÚNIOR., M. O romance do cangaço. *In*: COUTINHO, E. F.; CASTRO, A. B. (Org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p. 456-459.
- FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da sociedade brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49 ed. São Paulo: Global, 2004
- LAFETÁ, J. L. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. *In*: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

- MELLO, F. P. *Guerreiros do sol*: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 6. ed. Recife: Cepe, 2023.
- NASCIMENTO, M. *Travessia*. Belo Horizonte: Codil/Ritmos, 1967. 1 LP. Faixa 7: "Morro Velho" (Milton Nascimento).
- OLIVEIRA, L. L. Gilberto Freyre e a valorização da província. *Revista Sociedade e Estado*. v. 26, n. 26, p. 117-149, 2011.
- RAMOS, G. *O romance do Nordeste*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 10 mar. 1935. 2ª Seção, p. 1.
- RAMOS, G. *Vidas secas*. São Paulo: Editora Record, 2005.
- REGO, J. L. *Cangaceiros*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- REGO, J. L. *Fogo Morto*. 81. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- REGO, J. L. *Menino de Engenho*. 103. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- REGO, J. L. O poeta João Martins de Ataíde. *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1945.
- SIMÕES, J. G. Pedra Bonita. *In*. COUTINHO, E. F.; CASTRO, A. B. (Org.) *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p. 324-329.

Enviado em: 12 de janeiro de 2026
Aprovado em: 20 de abril de 2026