

ENTRE A CRUZ E O RIFLE O TRÁGICO EM *PEDRA BONITA* E *CANGACEIROS*

Hélder Brinate Castro
(UFRJ/FAPERJ)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
Hélder Brinate Castro é mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bacharel e licenciado em Letras (Português e Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente cursa doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) na UFRJ, sendo bolsista do Programa Doutorado Nota 10 da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura do medo, literatura gótica, regionalismo, movimentos messiânicos, Euclides da Cunha. E-mail para contato: helderbrinate@yahoo.com.br .

RESUMO	ABSTRACT
O Regionalismo surge com a intenção de retratar de forma fiel e objetiva as particularidades e as características distintas de determinada região, buscando representar de maneira imediata e documental a realidade rural, com suas nuances culturais e sociais. Assim, a crítica e a historiografia literárias brasileiras costumam interpretar os dramas explorados por essa estética como mera extensão especular de uma realidade local. Relegam-se a um segundo plano os profundos embates emocionais enfrentados pelas personagens, não os compreendendo como causas dos acontecimentos narrados, mas apenas como consequências das ações executadas. Essa perspectiva limitada pode obscurecer a potência trágica e emocional dos dramas vividos pelas personagens. Dessa maneira, a pretensão especular antecipada pela crítica parece embaçar suas lentes, fazendo-a desconsiderar a potência trágica de dramas experimentados por personagens, como as dos romances <i>Pedra Bonita</i> (1938) e <i>Cangaceiros</i> (1953), ambos do escritor José Lins do Rego, sobre os quais este trabalho se debruça.	Regionalism delves into the unique and distinctive features of a particular region, especially those found in the countryside. Its primary objective is to construct immediate and realistic representations of the local setting, capturing its essence and cultural nuances. However, Brazilian Regionalism often falls victim to being perceived merely as a reflection of the local reality, lacking deeper analysis. Within this perspective, the profound emotional conflicts faced by the characters tend to be overlooked by literary critics. Therefore, the tragic potential of these narratives becomes diluted, reducing emotions to mere consequences of the characters' actions rather than recognizing them as essential driving forces behind the events. In an attempt to shed light on the tragic elements within Brazilian Regionalism, this research endeavors to offer a comprehensive analysis of two of José Lins do Rego's notable novels: <i>Pedra Bonita</i> (1938) and <i>Cangaceiros</i> (1953). By closely examining the emotional landscapes of the characters and the intricacies of their struggles, this study aims to unveil the profound depth of their experiences.

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Tragédia; Trágico; Cangaço; Messianismo; Lins do Rego.	Tragedy; Tragic; Cangaço; Messianism; Lins do Rego.

INTRODUÇÃO

A obra de José Lins do Rego afilia-se ao projeto estético-literário do Romance de 30, que, devido aos caminhos abertos pelo experimentalismo da fase heroica do Modernismo brasileiro, pôde se valer de formas mais complexas de ler e narrar o cotidiano. Ao realismo pretensamente científico e impessoal do Oitocentos (cf. BOSI, 2015, p. 415), os romancistas de 30 opuseram um estilo orientado por uma apreensão crítica das realidades sociais – em especial as nordestinas. Grande parte dos estudos sobre o Romance de 30 tende a se ater, assim, à capacidade maior ou menor de a ficção abordar problemáticas sociais de modo a promover uma espécie de denúncia da realidade brasileira. As estratégias narrativas empregadas pelos autores parecem assumir importância menor: o aspecto nacional da “cor local” sobrepuja, muitas vezes, o elemento artístico-literário. Não estamos, porém, afirmando que os estudos literários devam focalizar exclusivamente a interpretação estética. Pelo contrário: a dimensão social, longe de ser ignorada, exige análises que, a partir do viés estético, examinem como as estratégias literárias assimilam o social como fator de arte (cf. CANDIDO, 2000, p. 8).

Nesse sentido, as narrativas de Lins do Rego requerem estudos que não se limitem à análise da representação da decadência da elite da zona açucareira nordestina nem da tematização do banditismo e do messianismo. Elas reclamam pesquisas que, ao consorciarem o enfoque social com a perspectiva estética, permitam-nos compreender as estratégias literárias das quais o autor se utilizou. Propomo-nos, então, a ler seus romances *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953) – cujas narrativas se complementam –, objetivando investigar como o trágico se manifesta em ambos os títulos a partir da exploração das temáticas do cangaço e do movimento messiânico de *Pedra Bonita*.

1 POR UM CONCEITO DE TRÁGICO

Para apreendermos o sentido do trágico, precisamos partir da arte trágica por excelência: a tragédia grega¹. É nesse gênero literário que o trágico se manifesta em sua potência máxima, compondo enredos dramáticos nos quais se revela o duelo do ser humano contra forças maiores. Aristóteles, em sua *Poética*, inaugurou a tradição de um estudo poetológico da tragédia grega, cujo propósito foi delimitar os componentes da arte

¹ Ao afirmarmos que a tragédia grega é a obra artística na qual o trágico se revela de forma suprema, não estamos dizendo que o trágico nasce com esse gênero literário. Na verdade, encontramos elementos trágicos nas produções épicas de Homero, mas sem a relevância assumida nas tragédias gregas, pois, no centro das epopeias, exalta-se o herói jubiloso e triunfante.

trágica: “seu objeto é a tragédia, não a ideia da tragédia” (SZONDI, 2006, p. 23).

O estagirita, no capítulo VI de seu escrito, concebe a tragédia como imitação de ação – sequência de fatos – completa e de certa extensão, possuindo caráter elevado e uma linguagem ornamentada por ritmo, harmonia e canto. A imitação ocorre por meio de atores, não por narrativa, e, ao suscitar *phobos* (terror) e *eleos* (compaixão), promove a catarse, a purificação dessas emoções. Conforme o filósofo, a fábula configura-se ainda como o elemento principal entre os seis comportados pela tragédia (fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto): “A mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida [...]. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Confrontando a perspectiva aristotélica de que a tragédia é a encenação de acontecimentos emocionantes, pensadores alemães, como Schiller, Schelling, Hegel, Hölderlin e Nietzsche, concebem a tragédia como a encenação da essência da dimensão fundamental da existência, do próprio drama humano. O enredo trágico passa a ser interpretado a partir da relação dialógica do homem com o ser do mundo e dos entes intramundanos, a partir do embate do ser humano contra as potências que o excedem. Instaure-se, pois, a tradição moderna que concebe o trágico como dualidade de princípios.

Schiller é o primeiro a encarar a tragédia, grega e moderna, pelo prisma da contradição, do antagonismo. Conforme Machado (2006, p. 50), Schiller “pensa a tragédia a partir da dualidade entre a vontade humana e os instintos, a vontade livre e a determinação natural, a liberdade moral e a necessidade natural”. O poeta compreende ainda a tragédia como a apresentação sensível do suprassensível, ou seja, a apresentação sensível da subjetividade humana, daquilo que, em “Sobre o sublime”, ele denomina de “grandioso absoluto”: uma faculdade que permite a resistência moral ao afeto, à paixão, ao sofrimento, uma potência racional capaz de confrontar os efeitos da natureza (cf. MACHADO, 2006, p. 54-55).

Para apresentar o suprassensível, a tragédia expõe o sofrimento das personagens, donde depreendemos que é somente por meio da demonstração da substância sofredora que nos deparamos com a apresentação da liberdade moral, a finalidade do gênero literário em questão. A tragédia, por meio da imitação poética de um desenrolar de ações que visa a provocar compaixão – definição que deriva indiretamente do pensamento aristotélico –, apresenta, dessa maneira, um conflito intrínseco ao homem, que participa tanto do mundo sensível quanto do mundo moral.

Diante da tragédia, o espectador se identifica com o herói e experimenta um prazer moral que advém justamente da contemplação do triunfo, da superação dessa

personagem sobre o sofrimento e a adversidade. Não por acaso, Friedrich Schiller, apoiando-se no sublime que chama de patético, elenca as seguintes condições essenciais para a existência do trágico:

Em primeiro lugar, uma representação viva do sofrimento, a fim de suscitar o afeto compassivo com a intensidade conveniente. Em segundo lugar, uma representação da resistência ao sofrimento, a fim de chamar à consciência a liberdade interior do ânimo (SCHILLER apud MACHADO, 2006, p. 72. Grifos do autor.).

Embora as observações de Schiller tenham o pioneirismo de pensar a tragédia por meio da perspectiva da dualidade, elas se atêm a um intuito poetológico, propondo-se a estudar o gênero tragédia e distingui-lo do gênero épico. Não assumem, portanto, uma interpretação ontológica, que visa a uma definição da essência do trágico. Apenas com Schelling nasce propriamente uma reflexão sobre o fenômeno do trágico (cf. SZONDI, 2004, p. 23), sendo interpretado a partir de um viés ontológico e compreendido como uma categoria capaz de expressar o fundamento da condição humana.

Nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1795), Schelling interpreta a tragédia grega como um conflito entre a liberdade humana – a essência da subjetividade, do *eu* – e a potência do mundo objetivo, do destino. Nesse confronto, o herói trágico padece e sucumbe, porém não sem combate, pelo qual proclama sua vontade livre e, por conseguinte, manifesta o triunfo supremo da liberdade:

A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo com que seu herói lutasse contra a potência superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo sucumbir, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo expiar – mesmo que pelo crime cometido pelo destino. Enquanto ainda é livre, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda de sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse despojado da liberdade podia sucumbir ao destino. Era um grande pensamento suportar voluntariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração de vontade livre. (SCHELLING apud MACHADO, 2006, p. 98-99. Grifos do autor.)

O conflito trágico entre o subjetivo e o objetivo é representado de maneira a possibilitar a conciliação dialética da contradição ontológica entre liberdade e necessidade, permitindo uma conversão do negativo no positivo e a catarse no espectador. De acordo com Schelling, a partir do instante em que o herói ultrapassa o sofrimento supremo e atinge a suprema libertação e a ausência de padecimento, o poder do destino, que aparentava ser absoluto, parece moderadamente grande, uma vez que é superado pela vontade e se torna símbolo do modo sublime de agir e pensar.

O princípio de uma contradição que se reconcilia também se manifesta no entendimento de Hegel a respeito do funcionamento da tragédia grega. Consoante o autor, a ação dramática “repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, deste modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo [*Schlichtung*] da luta e da cisão” (HEGEL *apud* MACHADO, 2006, p. 127). Nesse conflito, quando as forças éticas do herói trágico são reveladas, provoca-se a cessação da harmonia, uma vez que elas confrontam outras forças, originando antagonismos incapazes de serem evitados. Consequentemente, a unidade primordial da matéria ética fragmenta-se, expondo as divergentes forças éticas que a constituem. O trágico da contradição não se manifesta apenas por meio do fato de a ação determinada pelo *pathos* individual gerar o *pathos* contrário, de maneira a segregar o sujeito e a gerar colisões inevitáveis. Ele também decorre da legitimidade de ambos os lados das forças em luta embora cada um deles apenas cumpra sua finalidade pela negação do outro.

Assim, o “herói trágico é inocente-culpado, no sentido de que se, por um lado, é alguém que nem escolhe nem delibera, por outro sua parcialidade pode levá-lo a atos culpáveis e sangrentos, dos quais ele assume a responsabilidade, provocando admiração” (MACHADO, 2006, p. 131). Somente com a suplantação do *pathos* unilateral do herói, com a contestação de sua particularidade, concretiza-se o desenlace trágico.

Quando presenciamos a morte dessa personagem, estamos diante da união de sua vontade individual com o princípio fundamental da substância ética, que, para Hegel, relaciona-se com o divino – “o tema da tragédia originária, isto é, da tragédia grega [...], é o divino tal como ele aparece no mundo, através da ação individual” (MACHADO, 2006, p. 129), manifestando-se eticamente. Dessa maneira, tal como a interpretação schellinguiana da tragédia, a leitura hegeliana é ontológica.

Outro filósofo que também afirma ser o fundamento do trágico caracterizado pela unificação da contradição é o Hölderlin da peça inacabada *A morte de Empédocles* e de textos poetológicos a ela contemporâneos. A tragédia expressa o embate entre uma potência que unifica e outra que separa, o limitado e o ilimitado, o orgânico e o aórgico, culminando tanto na derrocada do herói quanto no restabelecimento do equilíbrio. Por meio das díades opositivas “um e múltiplo, identidade e diferença, espírito e matéria, eterno e mutante, mas fazendo prevalecer, sobre o dualismo, o retorno ao um, o Hölderlin dessa época pensa a tragédia como a ‘metáfora de uma intuição intelectual’” (MACHADO, 2006, p. 141).

Acompanhando Schelling que, ao equiparar a intuição intelectual à intuição artística, compreende aquela como capaz de revelar um conhecimento imediato do absoluto, o autor de *Hipérion* evidencia a capacidade de a tragédia exprimir a unidade do

todo, a totalidade originária. Porém, após o fracasso da concretização de *A morte de Empédocles*, Hölderlin experimenta uma guinada em sua interpretação da tragédia, que não mais se relaciona à superação harmônica de uma antinomia, mas à potencialização da contradição, impedindo um encontro consonante.

Outro ponto que devemos destacar na leitura hölderliniana é a importância que o traço formal ou calculável da tragédia adquire na apresentação do trágico. Considerando que metáfora é transporte, transferência, a tragédia configura-se como uma obra metafórica à medida que transpõe uma intuição intelectual. Nessa lógica, o poeta germânico salienta que o “transporte trágico é vazio e o mais desprovido de ligação” (MACHADO, 2006, p. 145), ou seja, o transporte se apresenta no fluxo cadenciado das representações, sendo requerida uma cesura, uma descontinuação antirrítmica nessa sucessão das representações, para surgir a representação propriamente trágica. Dessa maneira, compreendemos que o movimento da tragédia, por ser vazio e o mais desprezado, é trágico. Isso implica dizer que o trágico correlaciona-se com o equilíbrio formal, já que se manifesta a partir do equilíbrio decorrente da cesura, que podemos conceber aristotelicamente como o instante de enunciação da catástrofe.

Hölderlin explicita, além disso, que a essência do trágico encontra-se na junção, no acoplamento do deus e do homem, ocorrendo a purificação dessa unificação ilimitada através da separação ilimitada. Depreendemos, pois, que o trágico é a transposição das fronteiras entre o humano e o divino, é a experiência da *hybris*, da desmesura, à qual Hölderlin associa o desejo filosófico pelo saber absoluto. A tragédia objetiva a purgação da *hybris*, da falta trágica, trazendo à tona a importância da divisão entre o ser humano e os deuses, ou seja, evidenciando a limitação, a finitude humana. “O transporte trágico que apresenta o acasalamento do divino e do humano se purifica, portanto, por uma separação ilimitada, uma diferenciação ilimitada” (MACHADO, 2006, p. 160). Assim, a lógica hölderliana da purgação não obedece a uma premissa de mediação dialética, porém a um raciocínio paradoxal, sem reconciliação nem resolução, em que se institui a correspondência dos inversos potenciados ao extremo do antagonismo.

Se os estudos de Hölderlin sobre a tragédia desvela a purificação pela separação do humano em relação ao divino, evidenciando nossa fraqueza, as investigações de Schopenhauer compreende que a purgação pelo sofrimento exhibe a negação da vontade. A fim de assimilarmos essas conclusões, devemos lembrar que, consoante Schopenhauer, o assunto da tragédia consiste no espetáculo de um grande infortúnio, pintando um quadro que exhibe horrores e terrores capazes de revelar a insignificância de nossa vida. Em suas palavras: “Na tragédia, é o lado terrível da vida que nos é apresentado, a miséria da humanidade, o reino do acaso e do erro, a queda do justo, o triunfo do malvado; coloca-se, assim, sob nossos olhos o caráter do mundo que se choca diretamente com nossa vontade.”

(SCHOPENHAUER *apud* MACHADO, 2006, p. 183).

Para a composição desse quadro, o filósofo elenca três modos possíveis de o dramaturgo conceber o grande infortúnio da tragédia. O primeiro associa-se ao caráter de uma iniquidade perversa, como Ricardo III; o segundo modo é o poder do acaso, do destino absoluto – algo muito recorrente nas tragédias gregas –; o terceiro, considerado por Schopenhauer o mais oportuno, trata-se da relação estabelecida entre as personagens, a situação recíproca, apresentando a adversidade como decorrente da conduta e dos caracteres humanos, o que acentua nossa percepção de ameaça.

A análise schopenhaueriana da tragédia determina a existência da purgação do grande infortúnio, mais precisamente aponta que a obra literária trágica deve apresentar a purificação produzida por esse sofrimento, desvelando a negação da vontade. A partir da interpretação de determinadas personagens trágicas, como aquelas em *Hamlet*, de Shakespeare, e *A noiva de Messina*, de Schiller, Schopenhauer compreende que tais personagens morrem purificadas pelo sofrimento, quando sua vontade de viver já não mais existe, está morta. A catarse ocorre de maneira interna à tragédia assim que as personagens mais eminentes, após profundos e longos combates, abdicam daquilo que até então almejavam intensamente. Tal renúncia implica a aniquilação das alegrias da vida, substituídas pelos fardos da existência. “E, ao fazer isso, expiam não uma falta pessoal, mas o pecado original: o crime da própria existência.” (MACHADO, 2006, p. 184).

Com a negação da vontade, o herói trágico liberta-se da vontade de viver, indo além da ilusão do princípio da individuação. Para tal, ele toma conhecimento da essência das coisas, o que desassocia a vontade da vida fenomenal: o homem atinge, conseqüentemente, o “estado de abnegação voluntária, de resignação, de paralisação absoluta do querer, de perfeita indiferença em relação a todas as coisas” (MACHADO, 2006, p. 185).

A resignação apresenta ainda grande relevância na interpretação schopenhaueriana da tragédia: além de assumir eminência ontológica, a resignação ergue-se como o verdadeiro efeito do gênero literário trágico. Para formular essa tese, Schopenhauer compreende que o conhecimento de mundo possibilitado pela tragédia, assim que evidencia ser a vida sofrimento, funciona de maneira a acalmar a vontade, proporcionando a negação da vontade de viver. Nesse sentido, o objetivo principal da tragédia promove, no espectador, a emoção de resignação.

Nietzsche comenta, ademais, que a tragédia provoca a aceitação do sofrimento como algo intrínseco à vida. Para tal, concebe a tragédia e o trágico a partir da dualidade entre as forças apolíneas e as dionisíacas. A pulsão apolínea relaciona-se com a ordem, a luminosidade solar e o equilíbrio, que se manifestam na arte épica. Além disso, “[o] povo

de Apolo é o povo das individualidades” (MACHADO, 2006, p. 206), tornando-se mais resplandecente à medida que os feitos heroicos dos indivíduos revelam-se grandiosos. Ao investigar os alicerces da cultura apolínea à procura daquilo que permitiu a gênese dos deuses homéricos, Nietzsche descobre que são o sofrimento e suas atrocidades a semente da perspectiva apolínea. Diante dos poderes titânicos e incontroláveis da natureza, o povo grego encontra-se sobre a influência sinistra de dores múltiplas, necessitando de algum meio capaz de tornar a vida suportável. Esse meio é a arte: o estratagema homérico é velar o sofrimento e criar uma segurança ilusória contra o caótico e o informe. “Essa ilusão é o princípio de individuação” (MACHADO, 2006, p. 208).

Por outro lado, o dionisíaco revela a negação dos preceitos da cultura apolínea. À justa medida apolínea, o dionisíaco opõe a desmesura da natureza jubilosa no sofrimento, na alegria e no conhecimento. Ao processo de individuação apolíneo, o dionisíaco contrapõe a reconciliação, instaurando um uno harmônico, um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca configura-se, portanto, como a negação da multiplicidade individual, da consciência apolínea de si, uma vez que aponta para a fusão ao uno, a integração da parte na totalidade, a dissolução do *eu* no mundo, a entrega ao êxtase divino.

A tese de Nietzsche sobre a oposição entre a pulsão apolínea e a dionisíaca afilia-se à interpretação filosófica do trágico que, desde o final do século XVIII, supõe uma Grécia serena e simples e outra sombria e violenta. Suas observações vão de encontro à ideia de que um único princípio possa explicar a arte grega e, em *O nascimento da arte trágica*, analisam a forma como o embate entre o apolíneo e o dionisíaco, por meio de sua conjunção, da harmonização dos opostos, gera a arte trágica.

A aliança entre o dionisíaco – o fenômeno bárbaro, titânico – e o apolíneo – o fenômeno artístico – transforma a gnose, o conhecimento dionisíaco, em arte, em conhecimento artístico. A tragédia manifesta o cerne dionisíaco por meio da aparência apolínea da beleza, distinguindo-se, assim, do que ocorre no gênero épico, no qual a ilusão apolínea da beleza vela, oculta a verdade. Dessa maneira, as ações épicas deslocam-se para o *pathos* dos heróis, que padecem catástrofes que indicam a derrocada do indivíduo e possibilitam sua união com o ser originário. Como comenta Machado (2006, p. 232), “[e]stamos no âmago da relação, da ‘união conjugal’, da ‘recíproca necessidade’ dos dois elementos constitutivos da tragédia: o dionisíaco, presente na música; o apolíneo, presente na cena e na palavra”.

A tragédia, ao reconciliar Apolo e Dioniso, apresentando o saber dionisíaco por meios apolíneos, provoca no espectador a aceitação de que o sofrer é inerente ao viver, produzindo alegria, haja vista que a sua própria ruína como indivíduo não altera qualquer aspecto da essência da vida. A representação trágica possibilita, portanto, ao indivíduo,

experienciar, mesmo momentaneamente, “o eterno prazer da existência pela identificação, pela fusão ao ser primordial, ao uno originário”: “a consolação metafísica produzida pela tragédia transforma o horror e o absurdo da vida em ‘noções que permitem viver’” (MACHADO, 2006, p. 238).

As considerações não apenas de Nietzsche, mas também as de Schiller, Schelling, Hegel, Hölderlin e Schopenhauer evidenciam que a arte trágica expressa o conflito de potências antagônicas que resulta na conversão da oposição discordante em oposição concordante. A tragédia poetiza a contenda entre o ser humano e as forças cósmicas que o transcendem, a “errância ontológica do homem em luta com a potência do destino” (SOUZA, 2017, p. 24). Não devemos, pois, compreender esse gênero literário como o relato de episódios comoventes, mas como drama de emoções, revelando que as emoções ontológicas se apossam do próprio ser humano e motivam constantemente acontecimentos avassaladores e inauditos, que ultrapassam a mera ponderação racional. A tragédia, por ser a arte trágica por excelência, encena magistralmente o próprio drama humano.

2 A TRAGICIDADE NO SERTÃO REGUIANO

O trágico, como afirmamos, ultrapassa o gênero tragédia, espalhando-se além do fenômeno artístico. O embate dramático entre o homem e as potências que o transcendem o acompanha e perturba. As emoções primordiais da existência humana são ontológicas e, assim, frequentemente engendram acontecimentos tão intensos que se tornam incognoscíveis e incontroláveis por nossa capacidade racional. São as emoções trágicas que sujeitam e arrebatam o ser do homem, ditando-lhe o destino (cf. SOUZA, 2017, p. 12). O trágico desvela ainda o mais recôndito do ser, explicitando que a “essência originária do homem consiste no fato de congregarem em si mesmo o ser e o não-ser, o desvelamento luminoso da vida e o velamento trevoso da morte, a jubilosa expansão vital e a excruciante contração mortal” (SOUZA, 2017, p. 28).

Considerando a profundidade existencial assumida pelo conceito de trágico, parece contraditório afirmar sua manifestação em uma tradição literária guiada pelo intento de expor as peculiaridades locais, como faz o Regionalismo. Preocupados em tematizar as particularidades regionais – compreendidas geográfica e conteudisticamente como climas, paisagens, tradições, valores e crenças de uma específica localidade nacional, sobretudo a interiorana –, os autores regionalistas estariam, *a priori*, pouco interessados em sondar o interior abissal de suas personagens, desvelando o drama humano.

Conforme a crítica e a historiografia literárias, estamos diante de uma estética orientada pelo objetivo de representar imediata e documentalmente a realidade rural do Brasil. Se, durante o Romantismo, as especificidades locais simbolizaram a identidade nacional e, com o Naturalismo, elas se converteram em provas de um

suposto exotismo e atraso do ambiente interiorano, no Romance de 30, o enfoque neorrealístico das peculiaridades regionais assumiu a função de denúncia das condições de vida do interior brasileiro. Como salienta Maria Arruda (2001, p. 193): essa geração “foi reconhecida pelo caráter empenhado de sua escrita, pela condição de retratistas privilegiados das injustas realidades locais e regionais, pela incorporação na narrativa dos pobres, dos trabalhadores comuns, dos marginalizados sociais”.

Nesse sentido, os dramas tematizados pelas narrativas são, majoritariamente, interpretados como extensão especular de uma realidade marcada pelo embate entre Estado, potentados fazendeiros e pobres trabalhadores rurais. A crítica as lê como forma de denunciar uma sociedade em que a lei estatal possui pouca ou nenhuma influência e os indivíduos estão submetidos à arbitrariedade do poder. Os embates emocionais experimentados pelas personagens, quando não ignorados, são compreendidos como consequência das ações perpetradas, o que apontaria para uma negação do trágico. Dessa maneira, a pretensão especular antecipada pela crítica embaça, às vezes², suas lentes, fazendo-a desconsiderar a potência trágica de dramas experimentados por personagens, como as de *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), romances de Lins do Rego.

2.1. ENTRE O SANTO E O CANGACEIRO: O DRAMA DOS VIEIRAS

Ambas as narrativas estão alicerçadas no drama da família Vieira, cuja história cruza-se, há décadas, com o messianismo e o cangaço. As ações dos ascendentes repercutem dramaticamente na vida dos descendentes e aqueles que, de alguma forma, ousam negar a “herança” travam intensos conflitos internos, impulsionados por emoções e crenças opostas capazes de privá-los da potência racional. *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* não se limitam, pois, a narrar a gesta de Antônio Bento, neto e irmão de cangaceiro, bisneto e irmão de beato, mas dramatizam principalmente suas aflições e as de sua mãe, sinhá Josefina.

O primeiro romance organiza-se em duas seções – “A Vila do Açú” e “Pedra Bonita” – e centra-se nas angústias de Bentinho diante do conflito entre as comunidades que intitulam as partes do livro. Os habitantes da Vila do Açú atribuíam a decadência do vilarejo às mortes sacrificiais provocadas pelo movimento messiânico ocorrido em Pedra Bonita³, do qual participaram antepassados de Antônio Bento Vieira. O narrador assim explicita a relação entre os lugarejos: “Há quase um século que correrá sangue pelos seus campos, sangue de gente, sangue derramado para embeber a terra em nome de Deus. Aquilo pesava na

² Importa-nos salientar que, de fato, grande parte das narrativas regionalistas não explora o trágico, atendo-se quase que exclusivamente ao retrato da cor local, como acertadamente sinalizam os estudos literários.

³ Para desenvolver a saga dos Vieiras, José Lins do Rego tomou como ponto de partida o movimento messiânico de Pedra Bonita, cuja destruição ocorrera em 1838, um século antes do lançamento do romance homônimo. Tal organização sociorreligiosa, de bases sebastianistas, teve início em Pernambuco, no ano de 1836, quando João Antônio dos Santos começou a pregar que Dom Sebastião estava prestes a desencantar um reino escondido, trazendo riquezas a serem distribuídas aos adeptos da seita. João Ferreira, cunhado de João Antônio, passou a ser o novo líder messiânico, pregando que, para a volta do messias, seria necessário banhar duas pedras místicas com muito sangue, o que somente seria conseguido por meio de sacrifícios voluntários. A pregação obteve êxito: nos dias 14, 15 e 16 de maio de 1838, crianças e adultos foram degolados em nome da fé. Em 17 de maio, a seita foi violentamente desfeita por um contingente comandado pelo governo e por fazendeiros locais.

existência da vila como um crime nefando, pesava no destino de gerações e gerações” (REGO, 1969, p. 7).

Entre a Vila do Açú e Pedra Bonita, encontra-se ainda o Araticum, o terreno da família Vieira, odiada pelas duas populações, o que se torna patente pelos tormentos enfrentados por Bentinho. Durante a seca de 1904, o menino fora deixado por sua mãe aos cuidados do vigário responsável pela igreja de Açú, o padre Amâncio, com o intuito de garantir a sobrevivência do filho e de encaminhá-lo à vida religiosa a fim de redimir a traição de seu ascendente. Herdeiro de sangue de messianistas, mas ignorante de seus antepassados, o mais novo dos Vieiras vive profundas angústias sem compreender o motivo de ser odiado por seus vizinhos: “O vigário estava criando uma cobra. [...] Não se conhecia um só ente daquelas bandas [de Pedra Bonita] que fosse como o resto da humanidade.” (REGO, 1969, p. 30).

A segunda parte do romance inicia-se de maneira a ressaltar justamente o entrelugar ocupado pelo protagonista. O contato – até então quase inexistente – com seus pais, Bento Vieira (Bentão) e Josefina, e com seus irmãos, Aparício e Domício, alimenta seu sentimento de não pertencimento. É nessa seção que ele descobre ser parente de messianistas de Pedra Bonita, o motivo de ser odiado por Açú. Bento se torna ainda ciente da suposta maldição que assombra sua família: seu bisavô, de quem herdara o nome, fora o traidor do movimento messiânico, sendo responsável pela dissolução da seita, o que ocasionou a morte de inúmeros adeptos. Para sinhá Josefina, corre em suas veias e nas veias de seus filhos o “Sangue de Judas” (REGO, 1969, p. 134). A narrativa fecha-se com Bentinho fazendo a ação oposta à de seu bisavô: dirige-se à Pedra Bonita na tentativa de prevenir seus familiares e os devotos da Pedra da ação orquestrada pela polícia, que, partindo de Açú, objetivava exterminar o movimento messiânico que ressurgia.

Em *Cangaceiros*, romance também dividido em duas seções – “A mãe dos cangaceiros” e “Os cangaceiros” –, narra-se a vida de sinhá Josefina e Bentinho na Roqueira, sítio do Capitão Custódio, para onde foram enviados por Aparício após a destruição do reduto de Pedra Bonita. A primeira parte da narrativa realiza uma incursão pelos sentimentos de Josefina, profundamente atormentada por ter dois filhos no cangaço: Aparício e Domício. Para a mãe abatida, a violência de sua progênie é a concretização da maldição que assombra os Vieiras. Por onde quer que ela vá, as atrocidades dos filhos afligem-na visceralmente. Mergulhada em seu drama, sinhá Josefina enlouquece e, tragicamente, enxerga a morte como meio de aplacar suas dores.

“Os cangaceiros”, por sua vez, focalizam as apreensões de Bentinho, que luta contra sua sina: entrar para o cangaço. Por ser irmão de um chefe do cangaço e por estar morando em propriedade de um coiteiro do irmão, ele é obrigado a realizar “serviços” para o bando de Aparício, como ajudar a se reestabelecerem os cangaceiros que, feridos em batalhas, são levados para Roqueira. A consanguinidade com um fora da lei ergue ainda obstáculos entre Bentinho e seu interesse amoroso, Alice, cujo pai, mestre Jerônimo, abomina o banditismo. Desamparado, o protagonista do romance continua a fugir da sina de sua família: ao final da narrativa, para escapar do cangaço e da violência das volantes, Bentinho é obrigado a deixar o sertão com sua amada.

O drama trágico das personagens, desde a estrutura organizacional da encenação,

fundamenta-se em díades que constituem oposições harmônicas. A história dos Vieiras é narrada em dois volumes complementares, os quais também se organizam em duas seções. Os títulos dos romances apontam para fenômenos sociais que apresentam dinâmicas divergentes e convergentes: movimento messiânico e cangaceirismo. Embora ambos nasçam da condição sociopolítica dos sertanejos despojados e subjugados por potentados fazendeiros, almejando reduzir as agruras dos mais fracos, perseguem seu objetivo de maneira diversa. Os messianistas voltam-se ao mítico, ao sobrenatural, depositando suas esperanças em um salvador enviado pela divindade; os cangaceiros atêm-se ao terreno, armam-se de punhais, rifles, pistolas, carabinas... e declaram guerra contra a estrutura social dominante. A divergência, contudo, complementa-se: não raras vezes, bandos de cangaceiros são abençoados por santos e beatos, cujo séquito recebe a proteção das armas; as práticas de ambos os grupos assemelham-se: os messianistas podem ser autores de crimes, os cangaceiros podem respeitar os párocos locais. “É o sertão dos santos e dos cangaceiros, dos que matam e rezam com a mesma cruzeza e a mesma humanidade”, como afirma Lins do Rego (2004, p. 27) na epígrafe de *Cangaceiros*.

Em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, os sentimentos vividos e sofridos pelas personagens, sobretudo sinhá Josefina e seu caçula, constituem elemento estruturante. Mais do que narrarem a experiência da violência vivenciada pelos sertanejos, as duas narrativas reguianas configuram dramas de emoções, uma vez que estas se apossam das personagens e as conduzem. Evidenciando a tragicidade da história dos Vieiras, os livros realizam um mergulho profundo no âmago das personagens, cujas vozes se confundem com a do narrador onisciente, que arquiteta uma narração dramática e traz à tona as emoções ontológicas de Bento Vieira e sua mãe.

2.2. A MALDIÇÃO DO SANGUE DE JUDAS

Josefina, mulher marcada por uma religiosidade fervorosa, crê que sua família carrega a culpa do antepassado que traiu o movimento de Pedra Bonita. Suas falas centram-se quase que exclusivamente na trágica sina dos seus, explicitando o desalento que a domina: “Não há jeito não. A gente tem mesmo é que sofrer. É força de cima.” (REGO, 1969, p. 183); “Deus me abandonou mesmo. Eu vi o sangue do povo empapando a terra. Eu vi cachorro lambendo o sangue do povo. Sangue, meu filho, sempre sangue no meu caminho.” (REGO, 2004, p. 42). Para ela, o fato de ter dois filhos no cangaço comprova sua maldição, como comenta com Bento: “Aparício está matando. Domício, que tinha a alma de moça donzela, está matando. E tu, meu filho, tu, tu se não fugires desta minha vida vais terminar matando como os outros.” (REGO, 2004, p. 42). O “sangue de Judas” que corre em seu corpo configura-se como motivo de sua ruína, paulatinamente arquitetada na primeira parte de *Cangaceiros*.

A mãe zelosa e amorosa de *Pedra Bonita*, que, a fim de garantir a sobrevivência do filho mais novo, deixou-o aos cuidados de padre Amâncio durante a seca de 1904; que se preocupa com o estado de espírito de Domício, em quem percebe uma profunda tristeza, defronta-se com a mãe dos cangaceiros. As preocupações com os filhos vão sendo substituídas por um intenso sentimento de raiva e revolta, já que se considera culpada

por dar à luz dois dos cangaceiros que assolam a região, sendo Aparício o chefe do bando. Rompem-se, então, acessos de fúria em que amaldiçoa sua prole, sobretudo o filho que lidera o cangaço: “Ele [Aparício] se fez aqui nesta minha madre com a força do cão. Eu botei para fora um filho do diabo. [...] Porque as dores que eu tive não foram as dores de uma mãe prenha de homem.” (REGO, 2004, p. 111).

Ao negar sua maternidade, *sinhá* Josefina experimenta uma cisão brutal que a contrapõe contra o seu próprio *eu*: seu amor de mãe contrapõe-se à culpa de ter gerado, conforme sua crença, filhos malditos, que continuam a sujar a terra com sangue. Seu conflito íntimo é representado narrativamente por constantes monólogos interiores e pela refletorização, em que o narrador se despersonifica e passa a personificar a perspectiva emocional e sensorial da personagem refletora, como observamos a seguir:

Sinhá Josefina arrumou a trouxa e começou a subir a ladeira com dificuldade. As pernas grossas pelas varizes sentiam o peso da roupa ainda úmida. Mas lhe pesavam mais na alma seca as palavras sobre o filho perdido nas caatingas, como uma onça suçuarana. Nisto um canto de bendito encheu a terra de tristeza. Uma das negras abriu a boca no mundo em louvor à Virgem Santa. E corria também do seu corpo de mãe castigada o sangue dos inocentes. No seu corpo curtido de dor Aparício ia deixando, a rifle e a punhal, as marcas das vinganças de Deus. Com aquela trouxa na cabeça, curvada, com os últimos raios do sol no verde da mata, assemelhava-se a um quadro bronco de via-sacra. Era o destino que se arrastava como um verme de Deus. (REGO, 2004, p. 56)

O quadro acima conforma-se após *sinhá* Josefina escutar das lavadeiras as atrocidades praticadas por Aparício. A lembrança do destino violento de seu filho a mergulha em uma tristeza profunda, que é refletida pelo entardecer merencório. O narrador, ao descrever a cena, apropria-se das emoções sentidas pela personagem e coloca o leitor em contato com a interioridade anímica de *sinhá* Josefina, que experimenta o pesar de ter como filho um líder cangaceiro. A refletorização do narrador manifesta-se ainda quando se adicionam à pintura outros elementos pertencentes à consciência emotiva da mãe dos cangaceiros, sobretudo sua crença religiosa: o quadro é comparado à via-sacra e maldição dos Vieiras é expressa pelo destino verminoso imposto por Deus.

O conflito interno vivido pela matriarca acentua-se, levando-a ao último grau de sua decadência: o suicídio. Para se ver livre da maldição da família, para aplacar as dores e as angústias de ter filhos assassinos, Josefina enforca-se: a morte é a única redenção. Podemos lê-la como uma personagem trágica não por sua morte autoinfligida, mas pela destruição de si mesma a partir do embate de emoções viscerais. Ao recusar sua vida, ela proclama sua liberdade. A cena que descreve o encontro de Bento com o corpo da mãe contribui ainda mais para a dramaticidade do ato:

As pernas de Bentinho tremiam, um frio de morte entrara-lhe de corpo adentro, mas foi andando bem devagar [...]. A casa toda em silêncio. Foi à cozinha e o fogo estava apagado. Pôs os ouvidos para escutar, e nada. Aí criou mais coragem e empurrou a porta do quarto da mãe. Deu um grito de pavor. O corpo de *sinhá* Josefina pendia de uma corda, com a língua de fora e os olhos esbugalhados. O mestre já estava ao seu lado e com a faca cortou a corda. *Sinhá* Josefina estendeu-

se no chão, rígida. O filho abraçou-se com ela, num choro convulso de cortar coração. O mestre Jerônimo passou-se para o copiá, fugindo da tristeza do quadro. A noite entrava de portas adentro com os gemidos de seus bichos. Ventava frio, um sopro de nordeste que trazia de longe um cheiro das açafroas da horta de sinhá Josefina. [...]. Sozinho na casa, com o corpo da mãe estendido no chão, apoderou-se de Bentinho um medo indomável. A sua cabeça não funcionava, não encontrava um galho de árvore para segurar-se. (REGO, 2004, p. 141)

A cena é arquitetada de maneira a intensificar a consternação do rapaz. Ao adentrar a moradia, ele descobre um ambiente silencioso e escuro, o que fomenta emoção de suspense, realçada pela ação lenta e cautelosa de Bento. O narrador parece querer adiar a irrupção de algum mistério que envolve a mãe da personagem. Quando irrompe o fato até então velado, o suicídio de Josefina, toda a tensão acumulada por Bentinho é liberada. Com a aparição do corpo na cena, estamos diante de um episódio que mescla horror e drama: horrorizamos-nos diante do cadáver pendurado ao mesmo tempo que nos apiedamos do sofrimento do protagonista. Por meio de um episódio centrado em uma morte redentora, o narrador reguiano agencia emoções díspares nos âmbitos diegético e exegetico.

2.3. BENTO PELO SANTO E PELO CANGACEIRO

Antônio Bento Vieira encarna em si as duplicidades supremas que estruturam os romances. Açu o rejeita por descender de messianistas de Pedra Bonita, que, por sua vez, repele todos os Vieiras, parentes do traidor do messias. A família o desconhece: a crença desta na maldição do sangue familiar conflitua com a criação católica que o padrinho, padre Amâncio, dera-lhe, fazendo Bento experimentar violentos embates com sua fé. O cangaço lhe é abominável, mas seus irmãos – inclusive Domício, por quem nutre profunda amizade e amor – empunham rifles que assombram o sertão. No desfecho de *Pedra Bonita*, precisa escolher entre salvar o padrinho católico da doença que lhe consome e alertar a família messianista sobre a força que almeja destruir a seita.

Bentinho, do início ao fim da narrativa, encontra-se cindido, sofrendo as dores de potências que o empuxam para direções contrárias. Seu estado anímico nunca está, pois, tranquilo; suas emoções convulsionam-se visceralmente a ponto de desejar a morte. Para auscultarmos essas batalhas íntimas, o narrador submerge no recôndito do ser da personagem, dando-lhe voz por meio do monólogo dialogado, diálogo monologado. Na forma monodialógica do drama íntimo, o *eu*, sob a influência de forças divergentes, é compelido à seleção de opções incompatíveis, tornando-se, a um só tempo, o locutor e o interlocutor de si mesmo. Instaura-se, assim, o embate emocional entre as vozes na intimidade do homem (cf. SOUZA, 2017, p. 226), como observamos na introspecção de Bento após uma conversa com o Domício:

— Nunca vi tanto pasto, Bentinho. A chuva foi de três dias e tudo está assim. Mas a gente não vai pra diante. A gente fica toda a vida com o Araticum naquela miséria. Não se pode ter nem um vaqueiro. É a história da Pedra em cima da gente. Sangue de Judas, Bentinho. Isso não passa mais.

Bento achava que não. Não acreditava naquilo.

— Tu acredita, Bentinho. Não quer é dizer. Mas tu acredita.

De fato, Bento parecia que acreditava. Ouvira no Açu todo o mundo falando, todo o mundo botando para a Pedra Bonita a razão das desgraças da vila. O grande segredo era aquele. Quantas vezes não se apavoraram com as referências ao seu povo!

Agora estava ele sabendo de tudo. No Açu era a Pedra que respondia pelas desgraças. Na Pedra era a gente dele que trazia consigo o estigma tremendo. Sangue de Judas. Saíra de uma família que dera o vendedor do Filho de Deus. Não podia ser verdade. O Padre Amâncio falava das superstições. A verdade estava na igreja. O mais era heresia, pecado contra o Espírito Santo. Toda aquela gente da Pedra vivia no pecado monstruoso, na mais baixa ignorância. Domício acreditava naquilo como acreditava na cabocla encantada. Ele, que se criara por fora, não tinha o direito de se nivelar com os seus, de se entregar ao que ele sabia errado, uma fraqueza. Devia então estar reagindo contra as crendices do irmão. (REGO, 1969, p. 133-134)

O herói de *Pedra Bonita e Cangaceiros* enfrenta a dúvida de sua fé, dividindo-se em dois: o membro da família de beatos amaldiçoada e o afilhado do padre. Embora não deseje acreditar na superstição que envolve os seus, as narrativas que correm o sertão sobre sua família, o fato de Aparício integrar o cangaço, a ruína do Araticum apesar da terra fecunda, tudo parece confirmar a maldição. Se Domício e o narrador desconfiam de que Bento creia no sangue amaldiçoado de sua família, ele parece tentar se convencer do contrário. Para explicitar o embate de vozes no íntimo do protagonista, o narrador reproduz o pensamento do caçula dos Vieiras, preocupando-se em o organizar esteticamente. A predominância do pretérito imperfeito do indicativo assume, pois, grande importância, já que expressa uma ação durativa, algo que não foi completamente terminado: Bento não conclui/concretiza a reação contrária às “crendices do irmão”.

A experiência passional de negar crer na maldição interage, assim, com a consciência do narrador sobre a própria dúvida do rapaz. Bentinho torna-se responsável por sua decisão, que se explicita ao fim de *Pedra Bonita*: dirige-se ao arraial dos messianistas para tentar avisar sobre a força policial, não buscando socorro para seu padrinho, o padre Amâncio, à beira da morte. “O eu”, como declara Souza (2017, p. 226), “que comparece tensionado no embate consigo mesmo assinala o momento em que o homem se libera dos axiomas míticos da conduta consagrada e assume a responsabilidade por seus próprios atos.”.

Antônio Bento luta ainda contra as forças do cangaço. Neto e irmão de cangaceiros, teme que seu futuro esteja ameaçado por seu “sangue de Judas”. Com a entrada de Aparício para o cangaço, toda a família sofre. Volantes açoitam-na, torturam-na, prendem-na a fim de descobrir o paradeiro do irmão. A família arruína-se paulatinamente. As sessões de tortura são em vão: Aparício permanece a mandar e desmandar no sertão. Bentão morre. Domício, apesar de seu caráter cômico, passa também a integrar o bando do irmão. Sinhá Josefina enlouquece e suicida-se. Durante todos esses acontecimentos, as emoções de Bentinho obscurecem-se e ele passa a desejar a morte, que lhe figura como uma possibilidade de libertar-se do cangaço. Acoplado a ele, o narrador expõe as angústias que consomem o protagonista. Dramatizam-se o

pensamento e a experiência emocional de Bento, mostrando ao leitor todo o sofrimento que corrói o herói:

Ele Bento queria morrer. E este pensamento lúgubre o absorvia. Tinha que ser, tinha que ser. Com aquela agonia no coração, era que não podia continuar. Tudo se acabaria com ele. Não nasceria mais um Judas de seu corpo. O seu sangue se extinguiria para sempre. Ali lhe vinha uma de suas alucinações mais dolorosas. Ele via o seu sangue embebendo a terra, as suas veias vazias da desgraça e o seu corpo livre, limpo, para Deus. Só a morte lhe daria a paz, a trégua. (REGO, 1969, p. 209)

O que devia fazer? [...] Todos os medos vinham chegando para ele. Os minutos pesavam no seu corpo como chumbo. Foi aí que desejou o fim de tudo, a morte de tudo. E relaxou os membros, estendeu-se outra vez sobre o chão, para que pudesse chegar mais fácil o golpe final. (REGO, 2004, p. 114)

Privilegiando as pulsões emocionais da personagem, o narrador estrutura a cena a partir de estratégias linguísticas que acompanham a subjetividade fúnebre de Antônio Bento. Os períodos curtos contribuem para constituir a dinamicidade da sucessão de pensamentos e emoções. A escolha vocabular centra-se na (con) fusão entre corpo e sentimento – o desespero e o medo clamam pelo derrame de sangue, pelas veias vazias, pelo corpo leve, livre de toda e qualquer dor. Arrebatado pela emoção, a resposta para sua pergunta “O que devia fazer”? parecia ser a morte.

Não é esse, porém, seu desfecho. Ao conhecer Alice, Bento começa a mudar de pensamento. Embora o parentesco com o chefe dos cangaceiros impeça seu matrimônio, o filho caçula de Josefina descarta a morte como solução e enfrenta as forças do destino, recusando-se participar do cangaço: “Não. Ele não tinha sangue de cangaceiro. Ele não podia cair na vida do crime e do roubo. Não tinha coração para matar. [...] Sentiu-se então com força para separar-se de todos os seus.” (REGO, 2004, p. 388). O amor correspondido por Alice impulsiona-o contra as potências que o transcendem, dignificando-o. Antônio Bento Vieira luta contra as circunstâncias que o envolvem e comporta-se como se fosse livre. Sua luta interna não o leva à destruição total. Bentinho termina a narrativa abandonando o sertão e seu passado: a cruz do messianismo, o rifle do cangaço e o cipó de boi das forças volantes e dos coronéis. Antônio Bento liberta-se, enfim, do “sangue de Judas” que corre em suas veias.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pedra Bonita e *Cangaceiros* narram, portanto, dramas de emoções e não meramente tramas de ações. Em ambos os romances, o tratamento estético da violência como representação especular da realidade social sertaneja cede espaço para a sondagem da vida emocional das personagens, que sofrem o embate trágico das emoções. Isso não significa dizer que o messianismo e o cangaço perdem suas “cores locais”. Ambos os fenômenos sociopolíticos não se restringem, contudo, a elas: os dois são tematizados de

maneira a arquitetar uma narrativa na qual os conflitos trágicos enfrentados pelas personagens relacionam-se com os beatos e os cangaceiros.

Para a dramatização das emoções, a onisciência do narrador permite-nos investigar o âmago das personagens. Procedimentos narrativos como a refletorização e o monodílogo nos colocam diante das angústias que corroem as personagens, cujas emoções ontológicas chegam a dominá-las. Os sentimentos passam, assim, a orientar as ações. Acoplado às personagens, o narrador promove a encenação do drama daqueles que têm o trágico como mote da vida.

Temos, conseqüentemente, acesso ao conflito trágico de sinhá Josefina e de Antônio Bento a partir da consciência do narrador e da experiência de ambas as personagens. O amor e o ódio nutrido pelos filhos e por sua própria genealogia dilaceram a mãe dos cangaceiros. A liberdade de seu sofrimento somente pode ser obtida pela negação da liberdade vital, a morte. A dúvida em relação à fé, o amor à mãe beata e ao irmão cangaceiro e o medo raivoso do messianismo e do cangaço travam embates portentosos no ser mais íntimo de Bentinho, impelindo-o à recusa da vontade e da vida de maneira a se libertar de seu drama. É, porém, o amor de e por Alice, que o purifica das angústias que habitam seu âmago.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARRUDA, M. A. do N. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. **Tempo social**, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 191-212, nov. 2011.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

REGO, J. L. do. **Cangaceiros: romance**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

REGO, J. L. do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SOUZA, R. de M. e. **Fenomenologia das emoções na tragédia grega**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.



Título em inglês:
BETWEEN THE CROSS AND THE RIFLE: THE TRAGIC IN *PEDRA BONITA* AND *CANGACEIROS*