

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PEDRO GABRIEL VANDERLEI HERÁCLIO DO REGO

PEDRA BONITA E CANGACEIROS: BANDITISMO E POESIA POPULAR

Recife

2025

PEDRO GABRIEL VANDERLEI HERÁCLIO DO REGO

PEDRA BONITA E CANGACEIROS: BANDITISMO E POESIA POPULAR

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira

Recife

2025

Catálogo de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Rego, Pedro Gabriel Vanderlei Heraclio do.

Pedra Bonita e Cangaceiros: banditismo e poesia popular /
Pedro Gabriel Vanderlei Heraclio do Rego. - Recife, 2025.
167 f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro
de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,
2025.

Orientação: Anco Márcio Tenório Vieira.
Inclui referências.

1. Banditismo; 2. Cangaço; 3. José Lins do Rego; 4. Literatura
de cordel; 5. Memória; 6. Trágico. I. Vieira, Anco Márcio
Tenório. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

PEDRO GABRIEL VANDERLEI HERÁCLIO DO REGO

PEDRA BONITA E CANGACEIROS: Banditismo e poesia popular

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Aprovado em: 10/03/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. André de Sena Wanderley (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. João Batista Pereira (Examinador Externo)
Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE

Para Luiz Pedro. Em memória de
Maria Inês Heráclio do Rego.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, Anco Márcio Tenório Vieira, pelo apoio e norteamto na escrita da tese.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras, e aos professores do Departamento de Letras da UFPE, por todo aprendizado e vivência em sala de aula durante minha trajetória acadêmica.

Ao professor André de Sena Wanderley e ao professor Carlos Newton de Souza Lima Júnior, pelas sugestões e comentários durante o processo de qualificação, que enriqueceram sobremaneira a produção desta tese.

Ao Presidente Luís Inácio Lula da Silva, pela retomada de recursos para a CAPES e o reajuste do valor das bolsas de mestrado e doutorado, viabilizando a percepção da bolsa que foi decisiva para a conclusão deste trabalho.

Aos meus pais, Lygia Carmen Moraes Vanderlei e Paulo Ernesto Heráclio do Rego, pelo suporte incondicional desde meu nascimento. Ao meu tio André Heráclio do Rego e meu amigo Gabriel Kafure, pelos conselhos e suporte teórico que foram vitais nos momentos iniciais desta tese.

Ao meu filho, Luiz Pedro Lima Heráclio do Rego, por toda inspiração durante a escrita desta tese.

Aos funcionários da Biblioteca Joaquim Cardozo do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, da Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco e da biblioteca do Museu José Lins do Rego, pela disponibilidade de obras cruciais para a produção deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento a esta pesquisa.

A cultura sertaneja abonava o cangaço, malgrado o caráter criminal declarado pelo oficialismo – voz litorânea tomada como intrusa naquele meio – com as populações indo ao extremo de torcer pela vitória dos grupos com que simpatizavam, como se dá hoje nos torneios entre clubes de futebol, guardadas as proporções. (MELLO, 2022, p. 53).

RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar aspectos do cangaçeirismo nas obras *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, assim como a influência da literatura de cordel do início do século XX na produção dessas. Para isso, levantamos a bibliografia historiográfica, sociológica e biográfica sobre o cangaço, entre essas, os estudos de Frederico Pernambucano de Mello e Élise Grunspan-Jasmin. Com a análise de testemunhos, documentos e depoimentos de atores sociais ligados ao cangaço, estudos sobre memória e traumas da violência, entre os quais os de Aleida Assmann e Ecléa Bosi, revelam dinâmicas estruturais desses relatos e suas correlações com personagens das obras estudadas. Com as perspectivas de autores como György Lukács, Fredric Jameson e Terry Eagleton, situamos historicamente as obras, enquanto estudos de Sandra Luna ampliam, no que tange as obras, a compreensão do trágico na contemporaneidade. Estudos de Luís da Câmara Cascudo, Paul Zumthor, Julie Cavnac e Márcia Abreu, junto ao levantamento do acervo de João Martins de Athayde e outros poetas populares, permitem delimitar a influência do cordel na produção literária de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de forma distinta em cada um dos romances. A análise fortuna crítica sobre José Lins do Rego, observando estudos antigos e mais recentes, como de José Aderaldo Castello e Sônia Lúcia Ramalho Farias, e também as crônicas e ensaios do autor falando sobre a temática do cangaço, que também incluem comentários sobre o processo de produção das duas obras estudadas, permitem ver até que ponto a crítica considerou os aspectos que detalhamos no presente estudo. Os antecedentes literários e teóricos à produção da obra são investigados, como as obras de Tristão Alencar de Araripe Júnior, Antônio Áttico de Souza Leite, Rodolfo Teófilo e Carlos Dias Fernandes, sinalizando influências ainda não abordadas pela crítica.

Palavras-chaves: banditismo; cangaço; José Lins do Rego; literatura de cordel; memória, trágico.

ABSTRACT

This study aims to analyze aspects of *cangaço* in *Pedra Bonita* and *Cangaceiros*, novels written by José Lins do Rego, as well as the influence of string or “cordel” literature from the early twentieth century the author had in their production. For that, we collected a historiographical, sociological and biographical bibliography regarding *cangaço*, of which, the studies carried out by Frederico Pernambucano de Mello and Élise Grunspan Jasmin. Posteriorly, the analyses of testimonials, documents and depositions of social actors related to *cangaço*, together with studies on memory, trauma and violence, including those carried out by Aleida Assmann and Ecléa Bosi, reveal structural dynamics of these depositions and their correlations with characters from the studied novels. The perspectives of authors such as György Lukács, Fredric Jameson and Terry Eagleton, we historically situate the novels, whilst the studies conducted by Sandra Luna expand, regarding the novel, the comprehension of the tragic in contemporaneity. The surveys carried out by Luís da Câmara Cascudo, Paul Zumthor, Julie Cavignac and Márcia Abreu, together with the collection of the bibliography of João Martins de Athayde and cordel authors, delimitate the influence of cordel literature in the literary production of *Pedra Bonita* and *Cangaceiros*, in a different manner in each novel. The critical fortune about José Lins do Rego, observing older and recent studies, such as those conducted by José Aderaldo Castello and Sônia Lúcia Ramalho Farias, also essays of the author regarding the banditry subject, which also include comments about the process of production of the two novels, allow to comprehend to what extent the criticism is aware of the aspects we detail in this study. The literary and theoretical background of the novels, such as those written by Tristão Alencar de Araripe Júnior, Antônio Áttico de Souza Leite, Rodolfo Teófilo and Carlos Dias Fernandes, signaling influences not yet addressed by the criticism.

Keywords: banditry; *cangaço*; José Lins do Rego; memory, string Literature, tragic.

RESUMEN

Este estudio pretende analizar aspectos del cangaceirismo en las obras *Pedra Bonita* y *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, así como la influencia de la literatura de cordel de principios del siglo XX en su producción. Para ello, se revisó la bibliografía historiográfica, sociológica y biográfica sobre el cangaço, incluyendo los estudios de Frederico Pernambucano de Mello y Élise Grunspan-Jasmin. A través del análisis de testimonios, documentos y declaraciones de actores sociales vinculados al cangaço, estudios sobre la memoria y los traumas de la violencia, entre ellos los de Aleida Assmann y Ecléa Bosi, revelan dinámicas estructurales de estos relatos y sus correlaciones con personajes de las obras estudiadas. Con la perspectiva de autores como György Lukács, Fredric Jameson y Terry Eagleton, situamos históricamente las obras, mientras que los estudios de Sandra Luna amplían, respecto a las obras, la comprensión de la tragedia en la época contemporánea. Los estudios de Luís da Câmara Cascudo, Paul Zumthor, Julie Cavignac y Márcia Abreu, junto con el relevamiento de la colección de João Martins de Athayde y otros poetas populares, permiten delimitar la influencia del cordel en la producción literaria de *Pedra Bonita* y *Cangaceiros*, de forma distinta en cada una de las novelas. El análisis crítico de José Lins do Rego, observando estudios antiguos y más recientes, como los de José Aderaldo Castello y Sônia Lúcia Ramalho Farias, y también las crónicas y ensayos del autor sobre el tema del cangaço, que incluyen también comentarios sobre el proceso de producción de las dos obras estudiadas, permiten ver en qué medida los críticos consideraron los aspectos que detallamos en el presente estudio. Se investigan los antecedentes literarios y teóricos de la producción de la obra, como las obras de Tristão Alencar de Araripe Júnior, Antônio Áttico de Souza Leite, Rodolfo Teófilo y Carlos Dias Fernandes, señalando influencias aún no abordadas por la crítica.

Palabras-claves: banditismo; cangaço; literatura de cordel; memoria, trágico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. PEDRA BONITA E CANGACEIROS: HISTÓRIA, MEMÓRIA E TRAUMA. 14	
1.1 Historiografia do cangaço e representações literárias	14
1.2 Cangaço, memória e trauma	29
1.3 Fredric Jameson: indústria cultural e o romanesco.....	45
1.4 O cangaço e o trágico na literatura.....	55
1.4.1 Sandra Luna: breve excuroso na história do trágico	55
1.4.2 O trágico em José Lins do Rêgo	60
2. CANGAÇO, CANCIONEIRO POPULAR E CANÇÕES DE GESTA	69
2.1 Cangaço e poesia popular: um panorama histórico	69
2.2 Dioclécio e João Martins de Athayde.....	90
3. PEDRA BONITA E CANGACEIROS: FORTUNA CRÍTICA E ANTECEDENTES	111
3.1 <i>Fanatismo religioso</i> de Antônio Áttico e <i>Reino Encantado</i> de Araripe Júnior: perspectiva histórica.....	111
3.2 <i>Os Brilhantes e Os Cangaceiros</i>	124
3.2.1 Jesuíno, e o arquétipo do cangaceiro justiceiro	124
3.2.2 Minervino, o Antônio Silvino de Carlos D. Fernandes	129
3.3 Lampião e Aparício: a mediação do cordel na produção do personagem.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	163

INTRODUÇÃO

As obras *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego, embora não tão difundidas entre o público quanto o famoso ciclo da cana-de-açúcar, foram objeto de uma miríade de estudos, sejam os últimos sobre o fenômeno do cangaço, do messianismo e fanatismo ou de crítica literária. Muitas dessas análises, sobretudo as de crítica literária, no entanto, foram feitas já há algumas décadas, sem que pudessem lançar mão de obras importantes sobre o cangaço, publicadas mais recentemente. Apesar de serem obras valiosas e que fornecem vasto referencial a este trabalho, carecem do cotejo com publicações inovadoras sobre a historiografia do cangaço, além de abordagens de cunho estético, abordagens do ponto de vista da história literária, e de estudos mais recentes sobre memória sociocultural. Estudos literários mais recentes¹, que foram contemplados em seu arcabouço teórico com as obras supracitadas, são cruciais para renovar o debate sobre as obras mencionadas, de José Lins do Rego, o que certamente foi feito em diversos aspectos.

Em linha com as contribuições mais recentes, o objetivo deste estudo é analisar os antecedentes literários relacionados com a produção literária de José Lins do Rego, no que se refere às obras supracitadas, mormente os relacionados à poesia popular dos cantadores e folhetinistas. Os estudos sobre memória cultural coadunados com a historiografia sobre o cangaço proporcionam suporte importante para se lidar com os relatos testemunhais tão presentes na última, além da investigação crítica de teóricos focados na produção de poesia oral e popular, seja no contexto do Nordeste brasileiro ou internacional. A análise de obras de ficção de outros autores que também representam o cangaceirismo, anteriores e posteriores à produção do autor de *Fogo Morto*, fornece uma estrutura que permite o enquadramento mais preciso das supracitadas obras no âmbito da literatura brasileira, principalmente na temática do banditismo rural. A análise direta dos folhetos de cordel e cantorias populares sobre Virgulino

¹ É pertinente mencionar, entre esses estudos, as teses de doutorado *Uma grande fazenda: A internalização do latifúndio no romance do sertão de Lins do Rego*, de Netanias Mateus de Souza Castro, publicada em 2020, e *Aprendizado de Antônio Bento nas veredas sertanejas. José Lins do Rego : Pedra bonita e Cangaceiros*, de Karin Bakke de Araújo, publicada em 2015.

Ferreira da Silva² e demais cangaceiros é também imprescindível para a compreensão da representação literária do fenômeno do cangaço, dada a íntima relação observada entre esses artistas e a imprensa que informava sobre o tema, num processo de constante retroalimentação que afetava os chamados campos de referência a que recorriam os autores de ficção.

O primeiro capítulo deste estudo levanta a bibliografia historiográfica, sociológica e biográfica sobre o cangaço, entre esses, os de Frederico Pernambucano de Mello e Élise Grunspan-Jasmin. Posteriormente, a análise de testemunhos, documentos e depoimentos de atores sociais ligados ao cangaço. Estudos sobre memória e traumas da violência, entre os quais os de Aleida Assmann e Ecléa Bosi, serão usados como suporte interpretativo dos testemunhos e depoimentos, e relacionados especificamente a personagens das obras *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, além das teorizações literárias de autores como Theodor Adorno, Fredric Jameson e Terry Eagleton. Para contextualizar as noções de tragédia e do trágico na literatura, nos apoiaremos nos estudos sobre tragédia clássica e o trágico desde a antiguidade até a modernidade, empreendidos por Sandra Luna.

O segundo capítulo se refere ao levantamento da literatura de cordel e cantigas populares, sobretudo aquelas focadas no cangaço. Bibliografia específica sobre poesia oral e memória, como os estudos de Luís da Câmara Cascudo, Paul Zumthor e Márcia Abreu, Manuel Diégues Júnior e Julie Cavignac. Levantamento do acervo de João Martins de Athayde e outros poetas populares. Influência do cordel na produção literária de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, além de outros romances. Influência do cordel e poesia popular nos meios de comunicação sobre o cangaço, além da poesia erudita. O capítulo ainda detalha comentários do próprio José Lins do Rego sobre a produção dos romances do ciclo do cangaço. As mudanças de perspectiva do autor sobre a

² Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), o Lampião, nascido em Vila Bela (atual Serra Talhada), foi o mais célebre dos cangaceiros do Nordeste, e aquele que permaneceu por mais tempo em atividade, cerca de duas décadas. Chegou a possuir 120 indivíduos em seu bando específico, sendo emboscado em 28 de julho de 1938, no município de Poço Redondo, Sergipe, por quatro forças volantes de Alagoas sob comando do Tenente João Bezerra, onde pereceu junto a sua companheira, Maria Bonita, e mais nove membros de seu bando.

temática do banditismo rural serão discriminadas e analisadas com profundidade.

No terceiro capítulo, levantamos a fortuna crítica sobre José Lins do Rego, observando estudos antigos e mais recentes, como de José Aderaldo Castello e Sônia Lúcia Ramalho Farias, Luís Bueno e também a totalidade de publicações ensaísticas e de crônicas do autor paraibano falando sobre a temática do cangaço, que também incluem comentários sobre o processo de produção das duas obras estudadas. Os antecedentes literários e teóricos que teriam servido de inspiração à produção da obra são investigados, como as obras de Tristão Alencar de Araripe Júnior e Antônio Ático de Souza Leite, e em sequência a análises já existentes, empreenderemos a propositura de possíveis influências ainda não abordadas pela crítica, como Rodolfo Teófilo e Carlos Dias Fernandes, além da análise direta das duas obras. Estudos de crítica literária específicos sobre *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, publicados à época do lançamento dos dois romances, como os de João Gaspar Simões, Paulo Ronái, Dante Costa, Bernardo Gersen e Temístocles Linhares serão usados para análise dos personagens, junto com as teorizações de György Lukács sobre tipicidade e fisionomia intelectual dos personagens. A estética da recepção é usada como ferramenta para melhor apreensão do conceito de campos de referência, e conceituações sobre real, fictício e imaginário, de Wolfgang Iser.

Buscando cotejar a dinâmica relacional entre a historiografia do cangaço e sua representação na literatura e como esta foi mediada pela influência da poesia oral e dos folhetos de cordel, lançaremos a propositura de como esta teve relevância distinta nos dois períodos da produção literária do ciclo do cangaço, misticismo e seca. Assim, perpassando a compreensão do fazer trágico, da intertextualidade entre produções artísticas concebidas em contextos históricos e sociais diferentes, empreenderemos a trajetória rumo ao conhecimento de como a produção literária de uma obra e a sua sequência, quinze anos depois, sofreu modificações significativas em sua estrutura narrativa, num período de mudanças profundas na sociedade produzidas pela Segunda Guerra Mundial, potencializadas por reconfigurações, no mesmo período, no cenário político local.

1. PEDRA BONITA E CANGACEIROS: HISTÓRIA, MEMÓRIA E TRAUMA

1.1 Historiografia do cangaço e representações literárias

O fenômeno compreendido como cangaço, modalidade do banditismo prevalente no Nordeste entre o século XIX e primeira metade do século XX, foi largamente representado tanto na produção literária de autores ditos cultos e letrados, quanto na poesia popular dos cantadores e poetas de literatura de cordel. Para a apropriada compreensão dos aspectos conjunturais do fenômeno, é mister entender a inter-relação deste com o fenômeno do *coronelismo*, que conforme detalhamos em estudo anterior³, se caracteriza por uma estrutura social baseada no latifúndio e que ganhou força com a criação da Guarda Nacional, em meados do século XIX, evento que permitiu que esses grandes líderes rurais obtivessem patentes militares no sentido de reforçar o policiamento e combater revoltas em um momento anterior à proclamação da República em 1889. O Império, então, passava por dificuldades em abranger o policiamento a nível regional e local em diversas regiões, e imbuir grandes fazendeiros de patentes como coronéis e capitães – os fazendeiros mais e menos abastados, respectivamente –, outorgando-lhes autoridade militar, era um recurso do Império para conter insurreições e manter a ordem pública nos locais de influência desses latifundiários. Mesmo depois de extinta a Guarda Nacional, na República, as patentes continuaram a ser usadas, tanto pelos fazendeiros quanto pela população, assim como a quase totalidade do *modus operandi* político e econômico desses chefes políticos se manteve intacta, em certo sentido.

Para a população de condições econômicas mais precárias, no entanto, o contexto de crises econômicas impulsionadas pelas frequentes secas que assolavam o sertão e agreste nordestinos no período, levou a uma escassez e situação de penúria que fomentou diversos episódios de revoltas populares e banditismo. Em estudo sobre as revoltas ocorridas no Nordeste na segunda

³ A dissertação *Inconsciente político e coronelismo: ciclo da cana-de-açúcar*, de José Lins do Rego, estudo concluído em 2016.

metade do século XIX – *Nordeste Insurgente: 1850-1890* – Hamilton de Mattos Monteiro oferece uma descrição desse processo:

Estes homens pobres livres viviam praticamente à margem da lei. Não recebiam proteção dela, pois, em seu vasto mundo, os coronéis eram a lei suprema. Os julgamentos e decisões dos juizes, as resoluções das Câmaras Municipais, as ações da polícia, etc., tudo se colocava sob o arbítrio daqueles *land-lords*. Não havia recurso diante de seu autoritarismo, a não ser abandonar a terra, acomodar-se, ou então transformar-se em bandido. O banditismo rural foi uma das soluções encontradas por esta população que vivia em condições subumanas. A falta de consciência política levou-os a reagir instintivamente e a tornarem-se bandoleiros, também chamados de cangaceiros. Optar pelo banditismo significava a solução extrema diante da penúria e de certa forma a “liberdade”, se bem que em termos individuais. Embora cometessem toda sorte de crimes, estes homens eram vistos como heróis e olhados com admiração pela população em geral, da qual, inclusive, recebiam ajuda. Sua audácia e independência ante o coronel transformavam-nos em exemplos vivos de saída possível. A partir da década de 70, principalmente após a grande seca de 1877-79, houve um incremento considerável deste tipo de “saída”, e não sendo por coincidência que ocorreu justamente na época em que a crise econômica se mostrava mais aguda, e as relações sociais se faziam mais impessoais, e menos velado se tornava o aspecto exploratório desse relacionamento. A violência gerava a violência e ameaçava explodir de forma imprevisível, com sérias consequências. (MONTEIRO, 1981, p. 20-21).

O panorama ilustrado por Monteiro reforça o supracitado argumento das secas como fator de recrudescimento, por meio da escassez, do início de revoltas populares e reunião de grupos de bandoleiros como alternativa à quase inexistência de perspectivas de ascensão social, ou mesmo da subsistência básica. Em *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, estudo exaustivo e abrangente sobre a temática do banditismo rural, Frederico Pernambucano de Mello discrimina as tendências endêmica e epidêmica do fenômeno, a primeira associada a locais de baixa produtividade agrícola em que o banditismo se instala de maneira mais sutil e mais tolerado pela população, enquanto a segunda responde por ocasiões extremas, impulsionadas pelas secas e crises econômicas e que chega a instalar o cangaceirismo mesmo em regiões mais produtivas economicamente, com incremento da violência dos bandos e aumento considerável do contingente de indivíduos envolvidos na rapina. Em *Vida e morte no sertão: histórias das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*, estudo em que o historiador Marco Antônio Villa descreve o impacto

das secas na sociedade sertaneja, assim como a reação – ou ausência de reação – das autoridades para com o enfrentamento dessas crises ocasionadas pela seca, um desses períodos de surto epidêmico do cangaceirismo motivado pela inclemência do clima sertanejo é descrito, como aquele da terrível seca ocorrida entre 1877-1879:

Segundo o *Echo do Povo* de 11 de setembro de 1879, um grupo de soldados do 15º batalhão, sediado em Fortaleza, alcoolizado, promoveu arruaças pelas ruas da cidade. O jornal exigiu do comandante do batalhão do exército – o tenente-coronel Lima e Silva, sobrinho do duque de Caxias – que disciplinasse as tropas sob seu comando e evitasse que “passeassem nos abarracamentos, onde vão sempre com o maligno fim de fazer desordens!”. E quando não eram os policiais, eram os bandidos que atacavam os sertanejos. Na Paraíba, em Souza, segunda uma correspondência de 1877, “se acham para mais de 300 criminosos atacando, saqueando, espancando e matando não só os viandantes como os habitantes do lugar: é um horror”. Em Pernambuco, nos dois primeiros anos da seca os crimes quase triplicaram e o cangaceirismo dominou o sertão com o célebre Adolfo Rosa Meia-Noite. (VILLA, 2000, p.77).

Assim, Villa demonstra como a seca estimula o surgimento da modalidade epidêmica do banditismo, que além de se abranger a áreas que não são obrigatoriamente escassas em recursos, passa a ser adotada não apenas pelos bandoleiros, mas também os oficiais de forças militares. O papel das secas como fator determinante para o advento da prática do cangaceirismo, no entanto, pode ser questionado, sobretudo em relação à ênfase exacerbada que alguns autores creditam aos períodos de estiagem. O estudo do historiador Luiz Bernardo Pericás – *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica* –, que se propõe desmistificar o que ele entende como “clichês” no entendimento de processos históricos comumente ligados ao advento do cangaço, argumenta que os ciclos das secas não seriam suficientes para explicar, isoladamente, um aumento das atividades de cangaceiros por meio da queda de produção e incremento da pobreza que lhes eram peculiares. Pericás afirma que secas importantes e duradouras, como as de 1900, 1903, 1915, 1916 e 1932 não coincidiram com períodos em que o cangaço estivesse particularmente em atividade mais efervescente, e que embora estivesse relacionada, em certo

sentido, a um aumento da rapina de um modo geral, essa não estava circunscrita apenas ao cangaceirismo:

Nas secas, de forma geral, e em especial na de 1877, talvez a mais dura do século XIX, é sabido que houve um incremento nas pilhagens e saques, particularmente na região do Cariri. Mas grande parte dos roubos e furtos, em diferentes períodos de estiagem registrados historicamente, não era praticada por bandidos “profissionais”, mas por gente comum, ou seja, por sertanejos, por retirantes e por flagelados. Decerto se pode dizer, nestas circunstâncias, que o banditismo esteve presente, assim como também os casos de assassinatos, de prostituição feminina, de corrupção política e policial, de doenças (...), de epidemias, de revoltas urbanas e de mendicância. Mas esses casos de delitos eram, em grande medida, episódios *circunstanciais*, e não equivaliam *sempre* nem necessariamente ao cangaço como ficou conhecido. É claro que se sabe da atuação de vários bandos nessas ocasiões. O número de quadrilhas e indivíduos envolvidos na marginalidade foi significativo. Mas muitos destes bandidos não atuavam apenas diretamente influenciados pelas condições climáticas. Os fatores econômicos, políticos, meteorológicos e culturais, assim, se combinavam, se mesclavam em última instância, criando um painel propício para a atuação cangaceira. Em realidade, o principal efeito da seca sempre foi o êxodo para as cidades maiores, inclusive para as capitais de província, e não o “cangaceirismo”. (PERICÁS, 2010, p. 139-140, grifos do autor).

As secas, deste modo, embora fossem responsáveis pela perda de centenas de milhares de vidas, e de prejuízos incalculáveis para a economia sertaneja em diversos níveis, não foram invariavelmente um fator decisivo para que surgissem bandos de cangaceiros. Se por um lado, a estiagem estivesse associada a um aumento na rapina de um modo geral, por outro lado, períodos – ou localidades, considerando não ser o sertão um território homogêneo e estanque, mas que compreenda zonas em que a produtividade correspondia a níveis diferentes entre si, malgrado as secas – de maior fertilidade, com cenários de maior prosperidade entre os coronéis e fazendeiros interessando mais aos cangaceiros do que os locais e/ou períodos em que a escassez fosse preponderante. Para Pericás, assim, embora algumas secas, como a de 1877, estivesse indubitavelmente associada a um recrudescimento na atividade de rapina de determinados grupos de bandoleiros – e não só desses, como vimos acima – a associação de diversos fatores de ordem política e econômica, e não só a estiagem, seria responsável pela exacerbação do cangaceirismo, e de um modo geral “a seca, portanto, restringia todas as atividades do sertão, inclusive

a ação dos cangaceiros” (*op. cit.*, p. 147), uma vez que o cangaço dependia de fontes externas, e não possuísse qualquer vínculo direto com atividades produtivas. A análise de Pericás é bastante esclarecedora e traz dados objetivos sobre a produção de diversas localidades que prosperaram mesmo em períodos de seca, e mostrou que as atividades de rapina dos cangaceiros se concentravam muitas vezes em localidades e períodos de prosperidade e produtividade evidentes. No entanto, o que se observa das modalidades endêmica e epidêmica do cangaço corrobora que a agudização do fenômeno está, por excelência, associada a períodos de crise e escassez, sobremaneira quando analisamos os períodos de atuação dos diversos bandos de cangaceiros. E a predominância dos saques em localidades produtivas e em períodos sem estiagem sinalizam menos a ausência de associação entre o fenômeno e a secas propriamente ditas do que uma estratégia de rapina dos bandoleiros, a exemplo de Antônio Silvino⁴, que oriundo de Afogados da Ingazeira, no Sertão pernambucano, concentrava suas atividades em municípios localizados na mais fértil Zona da Mata. Na mesma linha, o estudo de Marcos Edilson de Araújo Clemente, *Cangaço: poder e cultura política no tempo de Lampião*, que inclui um balanço historiográfico de diversos autores e correntes interpretativas sobre o cangaço, em diversos períodos, relativiza alguns dos achados de Pericás. Para Clemente, a análise do historiador paulista insere informações adicionais – e nem sempre com contextualização tão clara – ao estudo do cangaço:

Queremos dizer que, a cada situação específica, Pericás parte para verificações fora do ambiente do cangaço. Assim é, por exemplo, quando ele considera “insatisfatória” a hipótese de que as secas e as crises econômicas agravariam os casos de cangaço. Para comprovar suas assertivas, examina o quadro econômico de algumas cidades no sertão e no agreste nordestino. Segundo ele, são casos em que se verifica uma certa prosperidade, ora alavancada por uma combinação de culturas diferentes, ora pela chegada das estradas de ferro. O método é válido, ajuda a esclarecer certas áreas opacas, porém, no caso mencionado, vale registrar que a situação de prosperidade citadina não é, em absoluto, uniforme nos sertões. A região do raso da Catarina, a despeito de sua proximidade com o grande rio São Francisco, apresentava maior distanciamento das conquistas vistas em outras localidades. Quanto ao histórico de secas na região, a literatura

⁴ Manuel Batista de Moraes (1875 – 1944). Esteve em atividade de 1895 a 1914, quando de sua prisão, aonde permaneceu em Recife até 1937, quando recebeu indulto de Getúlio Vargas.

indica que foram períodos que trouxeram aumento na atividade do cangaço, embora não possa ser definida como causa absoluta. (CLEMENTE, 2015, p. 89-90).

Clemente reflete sobre como essa prosperidade a despeito da seca, vista em algumas localidades, não é representativa da ausência de ligação entre as secas e o avanço do cangaceirismo, ao menos não com a ênfase proposta por Pericás. Como afirmamos acima, a atuação de cangaceiros em áreas ou períodos mais produtivos economicamente não é necessariamente atrelada a uma dissociação entre as secas e/ou crises sociais e o fortalecimento do cangaço. Pelo contrário, o que se verifica é que muitos dos bandoleiros eram provenientes de regiões especialmente afetadas pelas secas, o que corrobora a teoria de que o histórico de secas esteja definitivamente relacionado ao referido incremento das atividades de cangaceiros. Isto também se verifica no estudo conduzido por Billy Jaynes Chandler – *Os Feitosas e o Sertão do Inhamuns: história de uma família e comunidade – 1700-1930* –, focado na região cearense do Sertão dos Inhamuns e nas atividades da família Feitosa neste território. A análise abrange um período desde o início do século XVIII até 1930, focada nas relações de poder exercidas pela família na região, observando fenômenos como o coronelismo e a influência da parentela no contexto social, político e econômico da região. O período das principais secas na região também é estudado, e em linha com os estudos supracitados, também neste exaustivo estudo há uma correlação entre o cangaço e estiagem:

Até fins de 1877 a grande maioria dos habitantes dos Inhamuns tinha ido embora. Muitos dos recursos foram para o Piauí, mormente os que possuíam alguns recursos, enquanto outros buscaram refúgio no Ipu, no Cariri e em Fortaleza. Os mais atingidos pelo flagelo normalmente se dirigiam a Fortaleza ou algum outro centro onde o governo construía acampamentos para os retirantes. Um ou outro habitante dos Inhamuns se juntou aos cangaceiros que percorriam o sertão para pilhar o que restara da seca. (CHANDLER, 1981, p. 197).

A investigação de Chandler corrobora o mencionado paralelo entre a seca e o cangaço num contexto particular e específico que foi o modo como ambos os fenômenos se mostraram na região dos Inhamuns, no período estudado. A análise de Chandler é bastante minuciosa e exaustiva, trazendo dados

específicos sobre como as secas atingiram tantos os mais humildes quanto os mais ricos na região, e como ela ensejou o início do declínio da influência da família Feitosa na comunidade, o que foi relacionado à persistência da família em atividades quase que exclusivamente pecuárias, que são mais sensíveis e se recuperam mais lentamente do estrago trazido pela estiagem, em relação à agricultura. O recorte local do estudo de Chandler é uma ferramenta importante para ser usada em conjunto com estudos mais globais sobre a seca – e a sua correlação com o cangaço – no Nordeste. Refletindo na mesma lógica sobre essa correlação entre seca e cangaço, Frederico Pernambucano de Mello, na análise detalhada que faz das nuances do cangaço endêmico e do epidêmico, inicia mencionando estudo de Luís Câmara Cascudo que afirma que “o ciclo da cana-de-açúcar não poderia ter produzido o cangaceiro”. Mello justifica tal declaração comparando o vaqueiro ao cangaceiro:

À parte de algum exagero retórico que a assertiva parece conter, não resta dúvida que o homem do cangaço disputa com o próprio vaqueiro a primazia no representar do modo mais completo o conjunto dos atributos e qualidades que caracterizam o homem do ciclo do gado. As noções de independência, improvisação, autonomia e livre arbítrio conheceram nele seu cultor máximo. Ninguém o excedeu no dar asas soltas ao aventureirismo e ao arrojo pessoal. Ninguém mais que ele soube gozar e sofrer, a um só tempo, as peculiaridades do viver nômade. Foi, a ferro e fogo, senhor de suas próprias ventas, atuando – como se diria em expressão do Nordeste colonial – sem lei nem rei. (MELLO, 2023 p. 89).

O autor pernambucano descreve como o homem do ciclo do gado, por força do isolamento e nomadismo comuns ao vasto sertão nordestino, adotou uma postura mais alheia e independente em relação ao governo, seja este imperial ou posteriormente republicano, e às leis, em oposição ao que se observava nas terras mais férteis e próximas ao litoral, onde vigorava uma maior disponibilidade de postos de trabalho nos engenhos, com vários indivíduos concentrados numa mesma localidade, e onde a influência do poder político – mesmo aquele representado pelos coronéis, a nível local – se fazia mais presente, pela maior proximidade com a metrópole, além do fator próprio do território dos municípios ser geograficamente menos extenso, instâncias que influenciavam a formação do homem do brejo de maneira decisiva, no que tange

à adoção do modo de vida ligado ao cangaceirismo. No período de expansão colonial, mormente durante todo o século XVIII, em que a povoação do sertão foi levada a cabo, um novo modo de produção econômica passou a ser empregado, diferente do sedentarismo ligado à monocultura canavieira encontrado na Zona da Mata. Neste modo de produção, o individual se sobrepunha ao coletivo observado no trabalho no eito dos engenhos e banguês, sendo a autonomia e a independência características presentes no homem que então se estabelecia nas caatingas, num processo que Frederico Pernambucano de Mello, na obra supracitada, descreve como sendo calcado na insegurança:

Dois anos de seca mostravam-se suficientes para destruir o trabalho de dez, comprometendo a indispensável progressividade da economia, desestimulando iniciativas de vulto, gerando a inconstância de uma vida sem raízes, indefesa diante da irregularidade dos elementos. O sedentarismo, como forma de vida inspirada pelo sistema de produção, ficara para trás. A pecuária nascente, bem ao contrário, sugere o nomadismo, o que se revela facilmente compreensível se atentarmos para a pobreza do pasto nas regiões semiáridas, por força de rápido exaurimento, a abertura de áreas sempre novas para o gado. A ausência de empreendimentos de porte, quer pela pobreza do meio físico, quer pela periodicidade imprevisível das secas, determinou a formação de uma economia especial em que a agricultura se limitava às necessidades de sobrevivência, e a pecuária, estimulada pelos anos de chuva, recebia a incumbência de formar o magro patrimônio do sertanejo. Nessa economia, a célula produtiva – a fazenda – não comportava o trabalho massificado, cumprindo a cada um o desenvolvimento de tarefas marcadamente individualistas, autônomas mesmo, quanto aos modos de execução. A disparidade do atuar de cada um, na realização das tarefas pecuárias, condicionou o homem do ciclo do gado, tornando-o – não custa repetir – individualista, autônomo, senhor de sua própria vontade e sobretudo improvisador. (MELLO, 2023, p.49).

Mello, assim, pondera sobre como a formação de caráter autônomo do homem do ciclo do gado guarda discrepâncias importantes com os trabalhadores dos engenhos na Zona da Mata. Essa característica de autonomia, improvisação e individualismo são decisivas da fase embrionária da modalidade de banditismo compreendida como o cangaço, uma vez que a sensação de viver “sem lei nem rei”, comum ao sertanejo imerso por séculos num contexto de isolamento em relação ao homem que então habitava as produtivas faixas litorâneas, se ligava ao que Hamilton de Mattos Monteiro descreve como “independência ante o coronel”, ou a postura irredenta dos cangaceiros em relação à lei e aos chefes

políticos. Essa independência, no entanto, deve ser relativizada. O *modus operandi* dos cangaceiros necessitava da cooperação com os coronéis (ou coiteiros), que lhes proviam refúgio, mantimentos e munições. Por outro lado, os cangaceiros prestavam serviços de proteção, segurança e de ajuste de contas com inimigos a esses coronéis, sobremaneira os mais poderosos. Os pequenos fazendeiros normalmente trocavam sua ajuda pela garantia de neutralidade dos cangaceiros ante suas propriedades. Todavia, os cangaceiros indubitavelmente mantinham uma postura de maior autonomia ante esses chefes políticos, se comparados ao sertanejo comum, inclusos aqui os que estavam sob proteção desses coronéis. Mello descreve esse processo como uma relação que não formaria vínculo de subordinação para nenhuma das partes, sendo uma característica do cangaceiro, ante o sertanejo comum, a ausência de patrão, sendo o bandoleiro equiparado aos coronéis a nível de poder, por força das armas, ainda que não possua terras. Mello ressalta o equívoco de alguns autores em defender a ideia de uma rivalidade ou hierarquia entre esses indivíduos:

Ao contrário do que teimam em afirmar certos intérpretes, não é possível surpreender uma relação de antagonismo necessária entre cangaceiro e coronel, tendo prosperado – isto sim – uma tradição de simbiose entre essas duas figuras, representada por gestos de constante auxílio recíproco, porque assim lhes apontava a conveniência. Ambos se fortaleciam com a celebração de alianças e apoio mútuo, surgidas de forma espontânea por não representarem requisito de sobrevivência nem para uma nem para outra das partes, e sim, condição de maior poder. Por força dessas alianças, não poucas vezes o bando colocava-se a serviço do fazendeiro ou chefe político, que se convertia, em contrapartida, naquela figura tão decisivamente responsável pela conservação do caráter endêmico que o cangaço sempre desfrutou no Nordeste, que foi o coiteiro. (MELLO, 2023, p.90).

As características do cangaço endêmico, sempre atrelado a um período de fartura e maior produtividade das grandes propriedades e o equilíbrio notavelmente harmônico entre cangaceiros, coiteiros e o sertanejo em geral compreendem a imagem do cangaceiro imortalizado na gesta, com caráter justiceiro e a quem o sertanejo comum, sobremaneira os jovens, prestam admiração pelo modo de vida independente e autônomo. O cenário de prosperidade está associado à cooperação mútua entre cangaceiros e os chefes políticos, sendo as atividades de rapina menos evidentes devido às expressivas

contribuições financeiras, de mantimentos e munições que bandoleiros recebem daqueles, o que garante a perspectiva favorável de grande parte da opinião pública da população sertaneja. Nos períodos de cangaço epidêmico, alguns detalhes dessas relações são modificados. O cenário de escassez, além de arregimentar para a horda de cangaceiros mais indivíduos – aumentando o tamanho dos bandos para números que ultrapassam uma centena de bandoleiros –, passa a deixar mais frequente a incursão dos bandoleiros inclusive em vilarejos e cidades menores, extorquindo muitas vezes os moradores e viandantes mais humildes, muitas vezes já impactados pelos condicionantes do cenário epidêmico, a exemplo das secas:

Os surtos de cangaço epidêmico, em cuja etiologia acham-se sempre presente fatores de desorganização social e de consequente inibição das atividades repressoras, tais como, revoluções, disputas locais, agitações de fundo místico ou político ou social, lutas de família e principalmente as prolongadas estiagens, provocavam o rompimento do equilíbrio que permitia à sociedade sertaneja viver, produzir e continuar crescendo lado a lado com o cangaceiro, com base em compromisso tácito de coexistência. Falando inicialmente de um tempo de cangaço apenas endêmico, em que “cangaceiros bonachões preguiçavam”, mandando aqui e acolá emissário que “chegava à propriedade e recebia do senhor uma contribuição módica”, Graciliano Ramos, em artigo contemporâneo ao segundo dos momentos epidêmicos aqui analisados, assinala que “tudo agora mudou”, denunciando em seguida que “os bandos de criminosos, que no princípio do século se compunham de oito ou dez pessoas, cresceram e multiplicaram-se”, e que “já alguns chegaram a ter duzentos homens”. (...) Nada de diverso se passou durante o outro apogeu mencionado, o que corresponde ao período da seca de 1877-79, em que também se rompe o especialíssimo compromisso de coexistência que ligava o sertanejo ao cangaceiro, por força de uma admiração mal-disfarçada pela liberdade selvagem que este último encarnava e que lhe permitia materializar, no aqui e no agora do cotidiano, o conteúdo talvez mais forte do arquétipo mental do sertanejo do Nordeste: o individualismo arrogante, aventureiro e épico, plantado ali nos primeiros momentos da colonização e conservado sem contraste, ao longo de séculos, pela ausência de contaminação externa que o isolamento sertanejo proporcionou. Mas nada disso importa agora. Com o rompimento do compromisso, impõe-se ao sertanejo denunciar o cangaceiro mais próximo, o que passa em sua porta, malsinar o cangaço em geral, protestar, fazer tudo o que estiver ao seu alcance para a restauração de um clima que, se não chegava a ser jamais de inteira e completa segurança individual e da propriedade, era ao menos tolerável, no relativismo das garantias oficiais deficientes, sob cujo império mambembe sempre viveu o sertão. A seca de 1877-79, talvez a maior de todos os tempos, representa momento bem eloquente no demonstrar esse jogo de substituição momentânea do banditismo endêmico pelo epidêmico mais desabrido, a suscitar empenhos de governo igualmente especiais, em consequência ao alarido do povo, multiplicado pela imprensa. (MELLO, 2023, p. 102-103).

As características dos momentos epidêmicos do cangaço e o subsequente processo de perda de apoio ante a opinião pública por parte da população sertaneja, se fizeram sentir mais no período da seca de 1877-79, do que o observado na década de 1920 – com ápice em 1926 –, quando vigorou o cangaceirismo do bando de Virgulino Ferreira da Silva, o célebre Lampião. Embora o recrudescimento da violência de seu bando, na época mencionada, não passasse despercebido por intelectuais, por parte da imprensa e por certo desforço militar aumentado no sentido de se organizar para capturar o bandido, a própria habilidade do cangaceiro em afirmar a sua autoimagem – fortalecida pela gesta, como veremos no segundo capítulo deste estudo – acabou por mitigar o processo de deterioração de seu prestígio entre os sertanejos, com uma imagem que perpassava à de “flagelo do sertão” até a de um símbolo heroico de valentia e insubmissão, sobremaneira entre os jovens. Essa característica pioneira de Lampião foi estudada por Élise Grunspan-Jasmin, no estudo *Lampião: senhor do sertão*. A historiadora francesa analisa a multiplicidade de narrativas produzidas para compor a imagem de Lampião, tanto pelo próprio quanto por seus detratores e a população em geral. Para Grunspan-Jasmin, Lampião se diferenciava largamente dos líderes cangaceiros anteriores a ele no âmbito de explorar a sua imagem:

Lampião distinguiu-se de seus antecessores sobretudo por ter sido o primeiro a preocupar-se com sua imagem e empenhar-se em difundir-la. Depois que se tornou uma personagem pública, foi o herói de numerosos poemas de cordel, de toda uma gesta que evocava sua entrada para o cangaço, os momentos importantes de sua vida, seus atos de bravura, seu destino excepcional e trágico, espécie de voz popular que o acompanha e o inscreve em uma tradição épica própria do sertão. (...) Lampião foi o primeiro cangaceiro – e essa é sua grande originalidade – a cuidar de sua personagem; utilizou métodos de comunicação – principalmente a imprensa e a fotografia, que não faziam parte de sua cultura – para impor a imagem que queria dar de si mesmo. Concedeu entrevistas, deixou-se fotografar por várias vezes, instando para que as imagens fossem difundidas na imprensa do Brasil inteiro ou distribuídas à população do sertão. (GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p. 28).

A análise de Grunspan-Jasmin revela como a imagem de Lampião criada pelo próprio e pela gesta, e que foi repercutida inclusive pela imprensa, era

desconstruída por indivíduos envolvidos na luta contra cangaço – por meio também da imprensa –, num processo de construção e desconstrução que está intimamente ligado à elaboração do mito em torno da imagem do cangaceiro, cuja representação foi “deformada e amplificada pelo imaginário coletivo”, de maneira a ser representado ora como herói, ora como monstro sanguinário. Esse entrecruzamento de narrativas polissêmicas e contraditórias é explorado pela historiadora, que as situa como majoritariamente pertencentes à esfera do relato e da narração de histórias, com o intuito de estabelecer, comunicar ou reestabelecer “verdades” sobre o rei do cangaço, inclusive com o apelo sobrenatural de boa parte da população sertaneja – e não só esta – sobre algum tipo de invulnerabilidade mística acerca da qual existiria certo consenso, o que é abordado por Grunspan-Jasmin por meio de uma perspectiva descritiva e metafórica do discurso sobre o corpo.

Uma das mais respeitadas abordagens sobre o cangaço é a teoria do escudo ético, de Frederico Pernambucano de Mello. O autor pernambucano concebe uma perspectiva sensível à ênfase que é dada ao que é “trágico ou romântico”, nas correntes que estudam o cangaceirismo, e à tentativa de explorar literariamente o fenômeno. O cangaço, nessa perspectiva, seria majoritariamente instrumento de vingança, motivado pelo assassinio ou desonra de algum familiar, o que levaria o bandoleiro a pegar em armas para levar a cabo a sua vingança. Mello menciona o romance de Maximiano Campos, *Sem lei nem rei*, para exemplificar o estereótipo do cangaceiro vingador, ao comentar a entrada do personagem Antônio Braúna no cangaço:

Dominado pela visão do irmão assassinado, impressão a que veio se juntar o estímulo de um esbofeteamento sertanejamente inadmissível, Braúna engancha as cartucheiras e cai no cangaço. Defronta-se com inimigo forte, chefe político respeitado e temido. Já agora aceita que sua vida converta-se na perseguição angustiada de uma vingança. Sabe que o trágico finalismo de suas ações futuras cada vez mais lhe trará a infelicidade. Mesmo assim segue em frente. O cangaço se fará instrumento da sua vingança. (...) Embora a estória de Antônio Braúna tenha encontrado correspondências na vida real, não se deve atribuir nesse campo importância tão dilatada à vingança como força emuladora de vocações para o cangaço. Os bandidos que sinceramente a esta se dedicaram não foram os de maior celebridade nas armas. Tiveram período de lutas de duração relativamente pequena, quase nunca ascendendo à chefia de grupo. O escasso período de atividade devia-se ao fato de que, realizada a vingança ou

constatada a impossibilidade de levá-la a efeito tornavam à vida normal, até porque a amargura daquele dia a dia áspero e não desejado bem lhes revelava a inadaptação às exigências do cangaço. (MELLO, 2023, p. 115-116).

Mello, assim, informa a escassez da motivação vingadora para o ingresso no cangaço, na vida real, a despeito da sua recorrência nas obras literárias. Os cangaceiros, no entanto, usavam do pretexto da vingança para legitimar as suas ações de rapina, que incluíam assassinatos covardes, estupros, humilhações, o que era minimizado pela gesta que na maioria das vezes os glorificava como vingadores e justiceiros. A modalidade do cangaceirismo mais recorrente é aquela que Mello concebe como “cangaço meio-de-vida”, ou o cangaço profissional, representado por Lampião e Antônio Silvino. O cangaço de vingança, menos frequente, está atrelado à imagem genérica do cangaço tal como imortalizado pelos romances e cordéis. Sua ocorrência de fato, no entanto, pode ser observada em cangaceiros como Jesuíno Brilhante⁵ ou Sinhô Pereira⁶, o antigo chefe de bando que acolheu Lampião, quando da entrada deste no cangaço. Há ainda o cangaço-refúgio, também de pouca expressão, que compreende indivíduos que se abrigaram no cangaço para autoproteção, depois de cometido algum crime de honra e estarem sendo perseguidos pela polícia ou coronéis poderosos. Seria o caso do cangaceiro Ângelo Roque, que pegou em armas após ter assassinado um soldado que havia desvirginado sua irmã, para escapar da perseguição da justiça. A teoria do escudo ético, assim, diz respeito ao pretexto da vingança para legitimar o *cangaço meio-de-vida*:

Ao invocar as tais razões de vingança, o bandido, numa interpretação absurdamente extensiva e nem por isso pouco eficaz, punha toda a sua vida de crimes a coberto de interpretações que lhe negassem um sentido ético essencial. A necessidade de justificar-se aos próprios

⁵ Jesuíno Alves de Melo Calado (1844 – 1879) nascido em Patu – Rio Grande do Norte, pode ser encarado como o símbolo, *par excellence*, do cangaço de vingança. As suas biografias atestam sua retidão e senso de justiça de forma unânime, toda história de suas andanças como cangaceiro estando focada na vingança contra inimigos ligados a chefes políticos poderosos em sua região de influência, os sertões do Rio Grande do Norte e Paraíba.

⁶ Sebastião Pereira e Silva (1896 – 1979), nascido em Serra Talhada, foi mais um exemplo de chefe de bando ligado ao cangaço de vingança, no qual iniciou suas atividades junto a seu primo Luís Padre. Suas batalhas se concentravam em contendas contra a família Carvalho. Inicialmente, os irmãos Virgulino, Antônio e Livino Ferreira integraram seu grupo, quando em 1922, Sinhô Pereira se retiraria para o estado de Goiás, deixando a chefia do bando com Virgulino, satisfeita a vingança que ensejava sua atividade no cangaço.

olhos e aos de terceiros levava o cangaceiro a assoalhar o seu desejo de vingança, a sua missão pretensamente ética, a verdadeira obrigação de fazer correr o sangue dos seus ofensores. O folclore heroico, em suas variadas formas de expressão, imortalizava-o, omitindo eventuais covardias ou perversidades e enaltecendo um ou outro gesto de bravura. Concretizada a vingança por um imperativo de coerência estaria aberta para o cangaceiro a obrigatoriedade de abandonar as armas, deixar o cangaço. Já não teria mais a socorrer-lhe a imagem o escudo ético por esta representado. Como então realizar tal vingança, se o cangaço era um bom meio de vida? Os poucos cangaceiros que se arvoraram em reais e sinceros vingadores – casos excepcionais – não se adaptavam àquela vida, abandonando-a tão logo se sentiam vingados. Morto Antônio da Umburana, Sinhô Pereira não vacilou em entregar o grupo a um sucessor e abandonar o Pajeú. (MELLO, 2023, p.128).

O sucessor de Sinhô Pereira apontado por Frederico Pernambucano de Mello seria nenhum outro senão o próprio Virgulino Ferreira da Silva. Ao contrário de seu antigo chefe, Lampião jamais levou a cabo a vingança contra os seus antigos inimigos, que ensejaram sua entrada ao cangaço. Nem mesmo quando obteve poder bélico suficiente para aniquilar pelo menos um deles sem maiores problemas, José Saturnino. Para Mello, isso significaria se abster de seu escudo ético, a justificativa moral para as atrocidades que cometia no percurso de sua vida de bandoleiro, que permitiria a ele uma possibilidade de acúmulos financeiros distantes à maioria dos sertanejos. Essa sim seria a sua verdadeira motivação para se manter no cangaço, e a vingança seria um pretexto propositalmente nunca alcançado para a sua manutenção. O referido estudo de Marcos Edilson de Araújo Clemente, ao se debruçar sobre *Guerreiros do Sol*, sinaliza o caráter de inserção na memória popular através de veículos como a literatura em cordel, que auxiliou Lampião a difundir essa imagem de vingador:

Em resumo, Mello entende que os cangaceiros usavam frequentemente o pretexto de honra para justificar seus crimes. Esse ponto de vista requer algumas observações. Para o caso de Lampião, em especial, a construção da imagem de vingador teve um enraizamento definitivo na imaginação popular, bem como na literatura de cordel, e explica, em parte, porque este cangaceiro é considerado herói popular. Por se tratar de caso emblemático enraizado profundamente no imaginário sertanejo, motivado pelo rigoroso código de honra, mas também por fatores de exclusão social, falha na aplicação da justiça, falta de oportunidades de ganho de vida, a vingança no sertão é um valor que excede a própria intencionalidade de Lampião. Poderíamos dizer, neste caso, que se trata de usos diversos da história e da memória pela imaginação popular, inclusive

reverberada em instrumento de grande influência como foi a literatura de cordel. (CLEMENTE, 2015, p. 83).

Clemente explica como o enraizamento na memória popular foi além do que pretendia o próprio Virgulino com o processo de construção de sua autoimagem, mediante a literatura de cordel. A imagem do cangaceiro vingador, recorrente nas loas de cantadores e nos folhetos de cordel, também foi explorada nos romances. Além de *Sem lei nem rei* – escrito em 1968 –, opção de Frederico Pernambucano de Mello para expor as modalidades do cangaço propostas por seu estudo, em âmbito ficcional, o romance brasileiro vem tematizado o cangaço desde o século XIX. A romantização de Franklin Távora do bandido Cabeleira, que viveu no século XVIII, já aparece no imaginário e cancionero popular em meados do século XIX. *O Cabeleira* fez parte da série Literatura do Norte, e foi categorizado pelo autor como um romance histórico. As primeiras páginas do romance trazem um verso famoso no cancionero popular da época: “Fecha a porta gente, Cabeleira aí vem, matando mulheres, meninos também”. (TÁVORA, 1963, p.20). Embora se referir ao bandido como cangaceiro seja uma prerrogativa questionável, ao menos na concepção do fenômeno do cangaço presente na literatura que consultamos, *O Cabeleira* é sempre citado em estudos sobre o cangaço, assim como em obras literárias que tematizam representações do cangaço, e os estudos que as contemplam. O romance de Rodolfo Teófilo que ficcionaliza Jesuíno Brilhante – *Os Brilhantes* – de 1895, é exemplo da representação de um bandido lendário, imortalizado nos cordéis e exemplo do raro cangaço de vingança. *Os cangaceiros*, de Carlos Dias Fernandes, escrito em 1914, ficcionaliza um personagem que se torna cangaceiro e é exemplo do que Frederico Pernambucano de Mello concebe como a *transtipicidade* em um indivíduo, entre as modalidades de cangaço, quando um indivíduo se faz em armas sob o motivo da vingança ou refúgio e posteriormente adere ao cangaceirismo profissional, como meio de vida. O romance *Coiteiros*, obra de José Américo Almeida, de 1935, foi uma das primeiras do romance de 1930 a esmiuçar personagens cangaceiros. A época da produção desse romance coincidiu com o período de fama generalizada de Lampião e seu bando, e o personagem Sexta-Feira reproduz muito do que estava incutido no imaginário popular sobre o cangaço, como os apelidos dos membros dos bandos, a relação

entre os coiteiros e os bandidos, sua indumentária, hábitos cruéis e orações de proteção. No caso de *Coiteiros*, a imagem de bandido sanguinário e cruel dos cangaceiros é ressaltada, o que pode ser associado com a trajetória política de seu autor.

Por fim, *Pedra Bonita*, de 1938, e *Cangaceiros*, de 1953, do autor paraibano José Lins do Rego, obras que tematizam o episódio de messianismo ocorrido em Vila Bela, no século XIX, e o cangaceirismo de feição lampiônica, como eventos concomitantes, e que são o foco deste estudo. As duas obras ilustram processos identificados na teoria do escudo ético, como a transtipicidade subjacente a esta, através do personagem Aparício, profundamente inspirado em Lampião. O papel das loas de cantadores e poetas populares na construção desse escudo ético é ricamente representado pela imagem do personagem Dioclécio, cantador ambulante e poeta popular. Procuraremos definir, mais adiante neste capítulo e nos capítulos subsequentes, a influência da literatura em cordel na produção literária do autor, assim como a consciência deste do processo de construção da imagem heroica dos cangaceiros por parte desses cantadores e poetas populares.

1.2 Cangaço, memória e trauma

Pedra Bonita (1938) e *Cangaceiros* (1953), embora não tão difundidos entre o público quanto o famoso ciclo da cana-de-açúcar, foi objeto de uma grande variedade de estudos, sejam os últimos sobre o fenômeno do cangaço, do messianismo e fanatismo ou de crítica literária. Em seu conhecido estudo, *José Lins do Rego: Nordeste e Modernismo*, José Aderaldo Castello se refere às duas obras como componentes de um “ciclo do cangaço, misticismo e seca”. Castello pondera sobre como o imaginário popular da época, em certo sentido, imbuía os cangaceiros e líderes fanáticos de uma aura de heroísmo e insubmissão aos chefes políticos e coronéis atuantes no espaço regional nordestino, e como esse fato estava plasmado na produção literária do autor paraibano:

Associa-se com o banditismo a ação dos jagunços fanáticos organizados e concentrados em redutos de defesa contra possíveis investidas da polícia. [...] *Pedra Bonita* é irmão do último romance, que ele escreveu – *Cangaceiros*. É certo que no primeiro prevalece a pesquisa da alma mística do sertanejo, numa posição mais defensiva do que ofensiva, e no segundo, a representação do cangaço. E em ambos os fundamentos são os mesmos. Vígorosos e sugestivos, emanam seguramente da memória de quem observou a paisagem e conviveu com fatos, homens e tradições mantidas e difundidas por narradores e cantadores populares. (CASTELLO, 2001, p. 127).

Assim, Castello reflete sobre como as duas obras representam o cangaço e o fanatismo em diferentes níveis. Neste sentido, a mediação do cordel está passível de ser percebida na narrativa dos dois romances, que carrega diversas referências à imagem do cantador popular, mormente no personagem Dioclécio – tocador de viola e cantador – que desempenha papel crucial no desenrolar das narrativas, sobretudo ao propagar os feitos do cangaceiro Aparício e do seu bando. Diversos aspectos e sutilezas do cangaço – tais como representados pelo cancionário popular e no corpo do ciclo do cangaço, de José Lins do Rego – são largamente detalhados em numerosos estudos historiográficos, sociológicos e acervos documentais. Os acontecimentos factuais ligados à historiografia do cangaço relatam diversas situações de batalhas entre cangaceiros e volantes policiais, saques dos cangaceiros a propriedades rurais e vilarejos, assim como assédios das forças policiais aos sertanejos e fazendeiros – os que davam refúgio aos cangaceiros eram chamados de coiteiros – em busca dos cangaceiros, o que levou a diversas situações profundamente traumatizantes para muitos dos envolvidos. As dinâmicas de embates violentos ligados ao cangaço, conforme explica Frederico Pernambucano de Mello, em *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, estão ligadas à conjuntura observada durante o ciclo do gado, relacionado com o sertão tomado por latifundiários pecuaristas e que abrange o período colonial, perpassando até os dias em que o cangaceirismo atingiu seu ápice. A violência, nesse contexto, nem sempre era encarada com demérito:

A excessiva tolerância para com o desforço violento de caráter pessoal ou familiar encontra suas raízes nos primeiros tempos da colonização sertaneja, quando seu emprego fazia-se necessário à difícil sobrevivência em face dos ataques de índios e animais bravios. (...)

Uma vez canalizada para a violência, a energia humana permanece gerando violência por muito tempo, mesmo quando os inimigos naturais que foram responsáveis pelo seu surgimento já não existiam. Quando isso ocorre, o que se dá é uma reorientação do sentido dessa violência em busca de rumo diverso e não seu amortecimento súbito. Quanto mais demorada tenha sido a fase cruenta de um processo de colonização, tanto mais duradoura se mostrará, via de regra, a permanência dos atos violentos, numa fase em que racionalmente já não se justificam. Isto se deu no nosso ciclo do gado e pode ser igualmente identificado na epopeia norte-americana de conquista do Oeste, se quisermos estabelecer um paralelo. Lá, como aqui, deu-se a formação de uma tradição de violência tão rica quanto renitente. Ela surge e se consolida ao longo de todo o período de afirmação do colonizador sobre os oponentes nativos, possuindo – por assim dizer – legitimidade de berço e de escola, de vez que seu emprego não resulta de livre opção por parte de quem o faz, mas de imperiosa necessidade de sobrevivência. O emprego de violência representa sempre um ônus inevitável, e, assim, legítimo para o colonizador pioneiro, todas as vezes em que se estabelece o processo de colonização resistida. (MELLO, 2003, 63-64).

A assertiva de uma suposta “legitimidade” por parte do colonizador, por força de “necessidade de sobrevivência”, tal como exposta por Mello, é uma prerrogativa que pode parecer questionável. No entanto, o autor afirma que seja uma referência “aos olhos da sociedade de que esse colonizador faz parte – e não é outro o referencial de valor utilizado nessa demonstração” (*op. cit.*, p. 64), uma vez que pressupõe uma justificativa arbitrária de todas as crueldades da colonização, de um modo geral. Todavia, em seu estudo posterior, *Estrelas de couro: a estética do cangaço*, publicado em 2010, no qual prioriza aspectos estéticos e culturais relacionados ao cangaço, Frederico Pernambucano de Mello aborda esta questão de forma ligeiramente distinta, quando discrimina o que ele chama de “processo de *robinhoodização* do cangaceiro”, que seria um processo de “fora pra dentro”, iniciado por observadores externos, estando a gênese do cangaço inserida no mesmo contexto de revoltas políticas e sociais ocorridas desde o período colonial até o século XIX, em meio à mesma cultura primitiva que gestou todas essas sedições – processo também descrito no estudo supracitado de Hamilton de Mattos Monteiro –, para a qual o apelo à violência era uma característica vista como legítima, quase que incondicionalmente. O historiador descreve como o banditismo demonstrou episódios pontuais ao longo do período colonial, inclusive com grupos de escravos chefiados por estrangeiros desertores – como Abraham Platman, Hans Nicolaes e Pieter Pilot – da ocupação neerlandesa que ocorreu no século XVII, os *boschloopers*, ou batedores do bosque de acordo com a descrição

neerlandesa da época. Mello explica como esses grupos perpassaram o século XVIII, com figuras como o bandoleiro José Gomes, o Cabeleira, até o século XIX, em que ocorre a novidade do povoamento mais acentuado do sertão nordestino, fazendo com que o fenômeno do banditismo, antes quase que invariavelmente circunscrito às regiões litorâneas, em que o desenvolvimento econômico sempre foi mais acelerado e avançado, avançasse para o sertão, onde adquiriu a nomenclatura de “cangaço” propriamente dita. Para Mello, o florescimento econômico da colonização, concentrado no litoral, favorecia também a repressão mais efetiva ao banditismo:

É evidente que com o deslocamento do foco central do banditismo para o sertão, fim de mundo em que ele viria a receber o batismo de cangaço ou cangaceirismo, como dissemos, não desaparecia o banditismo litorâneo. O que se quer dizer é que as evidências históricas demonstram que essa forma de criminalidade passa a se desenvolver no sertão em ritmo equivalente ao de sua decadência no litoral, a partir da primeira metade do século XIX. E mais: que no sertão o cangaço viria a requintar-se notavelmente, tanto sob o aspecto quantitativo quanto sob o qualitativo, pelo aporte de uma rica tradição de violência, muito própria – como vimos – do ciclo do gado, de que esse sertão não foi apenas cenário, mas condicionante decisivo. Fornecendo ao banditismo um nome próprio de sabor regional, um tipo de homem vocacionado à aventura, um meio físico de relevo adequado à ocultação, coberto por malha vegetal não raro impenetrável, e uma cultura francamente receptiva à violência, o sertão não poderia deixar de se converter no palco principal do cangaço. Nos começos da vida social na caatinga ao longo dos séculos XVII e XVIII, de forma generalizado, e mesmo de boa parte do século XIX, em bolsões remotos, a *vida de espingarda* não se constituía apenas em procedimento legítimo à luz das circunstâncias, mas em ocupação francamente preferencial. O homem violento, afeito ao sangue pelo traquejo das tarefas pecuárias e adestrado no uso das armas brancas e de fogo, mostrava-se vital num meio em que se impunha dobrar as resistências do índio e do animal bravo como condição para assentamento das fazendas de criar. Naquele mundo primitivo, o heroísmo social forjava-se pela valentia revelada no trato com o semelhante e pelo talento na condução cotidiana do empreendimento pecuário. (MELLO, 2022, p. 55).

Mello, assim, descreve o processo de naturalização da violência no sertão de forma mais efetiva no estudo posterior, quando retoma o tema, sem que haja menção explícita ou apreciações favoráveis à uma legitimação da violência do colonizador (ainda que o historiador esclareça, como expusemos acima, em *Guerreiros do sol*, que a legitimação mencionada se referisse a um entendimento da sociedade da época) ante os povos nativos, além de aprofundar os detalhes

históricos atinentes ao processo de assimilação da violência, por parte do sertanejo, que seria uma das características prementes ao advento do fenômeno do cangaço. Assim, o argumento do historiador pernambucano desvela a naturalização do sertanejo, desde aqueles períodos iniciais da colonização até os tempos do cangaço epidêmico, para com a violência. Este aspecto está largamente representado na narrativa das duas obras de José Lins do Rego. Em *Pedra Bonita*, o personagem Aparício, depois de cometer o seu primeiro crime, matando um praça da força policial, decide aderir a um grupo de cangaceiros, de maneira a se proteger da morte certa nas mãos da polícia. A força policial acossa a família de Aparício posteriormente, procurando seu paradeiro:

No outro dia de noite, ouviram barulho em redor da casa. E um grito de fora, um grito de raiva:

– Abram a porta!

Domício falou para Bento:

– É a tropa de Dores atrás de Aparício.

– Abram a porta!

E uma pancada de coice de arma estrondou na casa. O velho Bentão levantou-se de ceroula e camisa. E a velha tremendo chegou para junto dos filhos. O sargento já estava dentro da casa com os praças da diligência.

– Velho safado – foi dizendo o homem. – Nós estamos aqui atrás do bandido do seu filho, que matou um soldado na feira. Você tem que dar conta dele ou o pau vai roncar aqui dentro.

– Seu Sargento – disse Bentão com a fala arrastada –, meu filho esteve aqui ontem e ontem mesmo foi-se embora. Mande até que se apresentasse.

– Deixa de mentira, cachorro velho.

Sinhá Josefina caiu nos pés da autoridade. Bento e Domício já estavam presos para um lado.

– Onde está o bandido? – gritava o sargento.

A resposta era uma só.

– Pois eu sei um jeitinho de fazer vocês todos falarem. Cabo Faustino, amarre este velho aí no alpendre!

Pegaram Bentão.

– Com cinco cipoadas ele descobre.

O couro cantou no corpo do velho. O menino tinha ido embora, ele não sabia para onde. Aí Domício gritou para o sargento:

– Bandido! Dá num velho porque não puderam com Aparício.

– Pega ele, Faustino. Dá um ensino nesse safado.

E o couro cantou pela cara, pelas costas, pelas pernas de Domício.

– Fiquem sabendo o que é força do governo, filhos de uma égua.

Pega o frangote, que ele descobre.

Bento estava mais morto do que vivo.

– Nele não, nele não.

A primeira cipoada cobriu mãe e o filho. A velha arriou no chão. E o cipó-de-boi cortou o couro fino de Bento. (REGO, 1973, p. 148-149.)

A situação de represália violenta à família dos cangaceiros representada por José Lins do Rego era bem comum no sertão, sobretudo aos que vinham de famílias mais humildes ou de pequenos fazendeiros. Os testemunhos prestados por ex-cangaceiros e ex-cangaceiras, ex-volantes – que foram em sua maioria, bem longevos –, bem como os de suas respectivas famílias, endossam esses relatos de violência e trauma, e são fonte valiosa de muitos dos estudos historiográficos e sociais sobre o cangaço, quando analisadas sob o crivo de uma metodologia cuidadosa, como afirma Mello em seu estudo mais recente, de 2018, *Apagando o Lampião: vida e morte do rei do cangaço*:

Por aí o leitor já vê que não recebemos os depoimentos de testemunhos ou de informantes como dogma, recapitulemos. Mais. Superando o velho respeito sacral dos positivistas quanto às provas históricas, submetemos cada uma destas ao crivo do cruzamento de fontes, de modo a que umas iluminassem as outras corroborando-lhes o conteúdo ou extraíndo aquela borra que Emilio Mira y López identificava como produto humano do que chamou de “afã de notoriedade”, contra o qual Tucídides tratara de vacinar-se ainda na Antiguidade, em seu clássico História da Guerra do Peloponeso (...) (MELLO, 2019, p.24)

Ao relatar seu método de relativizar a possível superestimação ou subestimação dos fatos históricos por parte do testemunho dos sujeitos sociais, Mello endossa o papel crucial que esses testemunhos forneceram aos estudos do cangaço. O historiador colheu diversos testemunhos diretamente dos ex-cangaceiros e ex-cangaceiras, de oficiais militares e demais envolvidos com o cangaço. Cotejando esses relatos com o que havia de fontes históricas, pôde verificar a relevância e/ou inconsistência de muitos deles. Muitos desses relatos se referiam a várias décadas passadas, por parte de pessoas já idosas, o que pode afetar o relato mesmo quando não exista a intenção de distorcer nada, no momento da narrativa, devido a processos de memória que detalharemos adiante. Assim, as narrativas memoriais, seja de cangaceiros, coiteiros ou ex-volantes, sobre as experiências traumáticas advindas do sertão no tempo do cangaço, preservadas as discrepâncias conjunturais e procedurais, podem ser analisadas sob a égide das interpretações sobre o trauma de sobreviventes do Holocausto – e dos processos psíquicos que afetam a memória sentidos perpetradores deste Holocausto, em contrapartida – conduzidas por Seligmann-

Silva, no artigo *Literatura e trauma*. Seligmann-Silva explica como a estrutura única, incompreensível e ilusória do evento impossibilitou a sua descrição direta por parte das vítimas:

Laub enfatiza a *belatedness* do testemunho: o tempo que ele demorou para ser elaborado e para que a sociedade pudesse ouvi-lo é resultado da impossibilidade de testemunhar diretamente o evento. A narrativa do testemunho – e Laub destaca o testemunho oral, realizado diante de uma câmera de vídeo – permite que o sobrevivente estabeleça uma ponte com o “tu” ilhado que existe dentro dele. Nesse contexto é importante destacar também a complexa relação existente entre os discursos individuais das testemunhas – no registro da memória –, o da memória coletiva que se articula na cena pública, o discurso jurídico (no âmbito dos julgamentos no tribunal e cortes, locais ou internacionais) e o histórico. Também fala-se muito sobre sociedades inteiras traumatizadas pela guerra ou por eventos como a Shoah (catástrofe em hebraico). No caso da Alemanha, Alexander e Margarete diagnosticaram nos anos 60 um nível tal de recalçamento do passado e de negação da culpa que gerou um bloqueio no processo de luto. A história torna-se assim “desrealizada”. (SELLIGMAN-SILVA, 2002, p. 142-143).

Seligmann-Silva relata como processos de recalçamento e negação de memórias traumáticas levaram a um lapso temporal na enunciação desses testemunhos, o que junto à memória coletiva sobre o tema, produz uma fragmentação na narrativa traumática. Neste sentido, o papel da representação literária do trauma, para Seligmann-Silva, mesmo a partir do século XX e da reprodutibilidade técnica, tem seu valor testemunhal preservado, através do modo como a literatura “amarra o real, a imaginação, os conceitos e o simbólico” (*op cit.* p. 148), sendo a literatura do século XX largamente marcada pelo presente traumático, possibilitando uma releitura e reescrita da história através do testemunho. O trauma vivenciado por judeus que estavam à iminência de morrer em câmaras de gás ou execução sumária em campos de concentração, ou dos nazistas que foram seus algozes, é evidentemente diferente de qualquer situação traumática passada no contexto do cangaço, ainda que determinadas situações tenham sido extremamente cruéis para as vítimas, como por exemplo o massacre da fazenda Patos, empreendido por Corisco⁷. Esse aspecto se

⁷ Detalhes do massacre, relatados por Sílvio Bulhões, filho de Corisco e Dadá, além dos pesquisadores autônomos do cangaço Alcino Costa e Josias Valão estão disponíveis no endereço eletrônico [Cangaço - O massacre da Fazenda Patos - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=W0tcxIPA4Z4) <https://www.youtube.com/watch?v=W0tcxIPA4Z4> – canal de Aderbal Nogueira.

coaduna com a incapacidade de muitos ex-cangaceiros e ex-cangaceiras de narrar as suas experiências logo após sua prisão ou rendição às autoridades, como aconteceu com a ex-cangaceira Dadá, companheira de Corisco, que sobreviveu ao confronto que exterminou o cangaceiro alagoano, o último em atividade a ser morto pelas volantes, em 1940. Dadá presenciou Corisco, extremamente debilitado e impossibilitado de manusear seu fuzil, ser crivado de balas de metralhadora, enquanto foi ela própria baleada – uma de suas pernas seria posteriormente amputada devido ao ferimento –, momento que antecedeu sua rendição (MELLO, 2003. p.159). A ex-cangaceira relatou posteriormente sobre o medo que imperava entre as mulheres cangaceiras no momento de sua captura ou rendição. As cangaceiras Sila e Adília endossaram esse relato, comentando que estupros, torturas e demais formas de humilhação e violência eram represálias recorrentes por parte das volantes e oficiais para com mulheres no cangaço⁸. O horror dessas represálias era unânime entre as mulheres no momento de rendição ou entrega às autoridades, e Dadá permaneceu décadas sem relatar nada sobre suas experiências, reagindo com agressividade quando pesquisadores, jornalistas e mesmo cineastas a procuravam para entrevistas, o que pode ser conferido no documentário *Memória do cangaço*, de 1964, de Paulo Gil Soares. Dadá repele duramente os integrantes da equipe de Paulo Gil, o que é mostrado em cenas do filme, vindo a ser uma importante contribuinte para os estudos do cangaço anos depois. Outros cangaceiros, como Saracura e Ângelo Roque, são vistos dando depoimentos pela primeira vez no mesmo filme, mais de um quarto de século depois do fim do fenômeno. O ex-cangaceiro Saracura relata não ter nenhuma memória positiva dos seus anos de tropelias e “eu odeio quando fala naquele tempo” foi uma assertiva veementemente enunciada por ele, no referido documentário. Este bloqueio temporal, que certamente está associado ao temor de represália por motivo de seus históricos como bandidos e as atrocidades que cometeram às suas vítimas, também se relaciona ao trauma de se vivenciar a rotina de privações e sensação de alerta constantes comuns à vida no cangaço. Isso se exacerba do ponto de vista das mulheres do cangaço, visto que muitas foram raptadas de suas casas ainda adolescentes, e contra sua vontade. Dadá, especificamente, foi tomada por Corisco aos 13 anos.

⁸ Os relatos das ex-cangaceiras mencionadas neste capítulo podem ser conferidos no documentário *Feminino Cangaço*, dirigido por Lucas Viana e Manoel Neto.

Embora Dadá tenha relatado uma relação de amor e companheirismo para com o cangaceiro, o que se construiu ao longo de anos de tropelias, diversas ex-cangaceiras relatavam odiar seus companheiros e/ou a vida do cangaço, como Sila, Adília e Dulce. Ainda que os traumas da violência fossem verificados em diversos sentidos e níveis, em relação aos sujeitos sociais envolvidos no fenômeno do cangaço, seja do ponto de vista dos bandoleiros ou das forças volantes – além obviamente, dos demais sertanejos, que eram vítimas de ambos –, existia, concomitantemente, um sentimento geral de naturalização à violência por parte do sertanejo do século XIX e início do século XX, principalmente quando ligada a um processo de vingança, como ressalta Mello:

A violência como elemento presente na caracterização do ciclo do gado nem sempre assume aspecto de desvalor. Frequentemente vamos encontrá-la legitimada pela concordância com os ditames da chamada moral sertaneja, chegando em muitos casos a merecer louvores entusiásticos na gesta própria do ciclo. É o que se passa, por exemplo, com a violência empregada na satisfação de um ideal de vingança, em que o gesto de desafronta é visto como direito e até mesmo como um dever do afrontado, de sua família e de amigos mais chegados. Já disse Gustavo Barroso que, “no sertão, quem não se vinga está moralmente morto”. (MELLO, 2003, p. 63).

O hábito de se responder à violência com mais violência, satisfazendo um afã de vingança, assim, estava em certo sentido incrustado na personalidade do sertanejo da época. Não existiriam remorsos em se responder violentamente a situações de ultraje, afronta e muito menos de violência pretérita. Uma afronta ou insulto poderia ensejar um assassinato, enquanto um ato de violência seria suficiente para motivar uma chacina completa. Essa característica de recurso “moral” à violência, por parte dos sertanejos em situação de vingança, é representada mais uma vez em *Pedra Bonita*, quando Aparício, agora cangaceiro, e seu bando se vingam da força policial que torturou sua família, como demonstramos acima, dizimando-a numa escaramuça:

Aí se deu o tiroteio dos lajedos do Araçá. A volante comandada pelo sargento Venâncio ia de rota batida para fazenda do coronel Zé Gomes, quando caíra na emboscada, numa garganta de serra. O tiroteio durou pouco. Com umas duas horas estava tudo acabado. O sargento e dez praças estendidos. Encontraram os corpos mutilados. A cabeça do comandante espatifada com os miolos em cima da terra.

A notícia correu pela Pedra com pavor. No Araticum vieram a saber um dia depois.

Domício chamou Bento

- A gente vai sofrer, Bentinho. O melhor é tu deixar o Araticum e ir para o Açú. Eu me dano no mundo. Só com os velhos eles não fazem nada demais. A volante nova vem por aí e vai ser uma desgraça.

Bento não acreditava. Eles nada tinham que ver com aquilo.

-Tu vai ver, Bentinho.

A velha ficou aflita. Não tinha acontecido nada a Aparício? Não tinha morrido nenhum cangaceiro no encontro. (REGO, 1973, p. 163-164).

As cenas de violência entre cangaceiros, volantes e suas famílias – assim como a representação ficcionalizada em *Pedra Bonita* – eram frequentes. Para uma compreensão mais efetiva dos relatos concernentes ao cangaço, geralmente aludindo ao passado, seja nos depoimentos dos indivíduos que os vivenciaram, seja através da imprensa, romances e literatura em cordel, a distinção que faz Aleida Assmann, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural entre memória funcional*, ligada a grupos e indivíduos, de caráter seletivo; e memória cumulativa, desvinculada de portadores específicos e com separação nítida entre passado, presente e futuro, armazenando a tudo por igual:

A memória funcional cultural está vinculada a um sujeito que se compreende como seu portador ou depositário. Sujeitos coletivos da ação como estados ou nações constituem-se por meio de uma memória funcional, em que tornam disponível para si uma construção do que teria sido seu passado. A memória coletiva, por sua vez, não fundamenta identidade alguma. Sua função, nada menos essencial que outras, consiste em conter mais coisas e coisas diferentes em relação ao que se pode esperar da memória funcional. Para esse arquivo ilimitável – com sua massa sempre crescente de dados, informações, documentos, lembranças – não há mais sujeito a que se possa associar tudo isso; de qualquer modo, ainda se pode falar aqui de uma “memória da humanidade”, completamente abstrata. (ASSMANN, 2011, p. 150-151).

Assim, a memória funcional dos indivíduos, no que se refere ao presente estudo, opera numa dinâmica de legitimação de deslegitimação da narrativa dos sujeitos sociais envolvidos nos embates violentos e traumáticos do cangaço, ora na versão dos ex-cangaceiros e suas famílias, ora na versão dos volantes, em que a linha que delimita banditismo, de um lado, e as forças do estado de repressão a este, de outro obtém caráter difuso. A memória cumulativa, que compreende os arquivos históricos, museus, bibliotecas, e também produções literárias, é responsável por “verificar, sustentar ou corrigir a memória funcional”

(ASSMANN, 2011, p.155). Os jornais da época, ao relatar eventos do cangaço, constantemente o faziam por meio do ponto de vista das forças policiais, demonizando os cangaceiros e retratando-os como bandidos cruéis e sanguinários. A literatura de cordel, por outro lado, em modos de canção de gesta, representava Lampião, Antônio Silvino e outros cangaceiros como heróis, ressaltando sua bravura e grandeza de seus feitos, e retratando as forças volantes como antagonistas e vilões. Esse processo é descrito por Élise Grunspan-Jasmin, no mencionado estudo sobre o processo de estabelecimento da autoimagem de Lampião:

[...] os cangaceiros progressivamente se organizaram como uma microssociedade no interior de sua própria sociedade, com um código de honra particular, comportamentos sociais rigorosos e rituais de iniciação originais. De um futuro cangaceiro exigiam-se o espírito de independência, a capacidade de dominar o meio ambiente, a consciência e o respeito aos valores morais do sertão, uma verdadeira autonomia e o senso do livre-arbítrio, sem contar a firmeza de caráter e o senso de honra. O recurso à violência estava enraizado na tradição do sertão, impregnando o universo cultural dessa região: indiscutivelmente, uma relação entre a violência e todas as formas de heroísmo sempre existiu, veiculada e legitimada pela literatura popular e as canções de gesta. Os folhetos de cordel, da mesma maneira que as canções de gesta, tinha uma predileção pela figura simbólica do herói que encarnasse as virtudes de um território, defensor da honra do grupo ao qual estava filiado, defendendo de corpo e alma uma forma de justiça com o mais puro respeito da tradição de sua região que o compeliu a lavar sangue com sangue. (GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p.25-26).

A historiadora francesa informa, assim, o processo de legitimação do cangaço instituído tanto na memória funcional do universo cultural sertanejo quanto na produção artística de cantadores e poetas populares, compondo parte da memória cumulativa. É pertinente, contudo, a ressalva feita por Seligmann-Silva à ficcionalização de testemunhos de situações traumáticas:

Todo testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ele anuncia algo excepcional. Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer a sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte. Sabemos que a fragmentação do real, o colapso do testemunho do mundo, emperra sua passagem e tradução para o simbólico. A conhecida literalidade da cena traumática (...) trava a simbolização. Mas ao se reafirmar essa singularidade

absoluta do testemunho, barra-se a possibilidade de sua repetição e sinapse com o simbólico, sempre assombrado pela possibilidade de sua ficcionalização. Como vimos, esta passagem para o imaginário é desejável e pode ter um efeito terapêutico mas para um certo discurso sobre o testemunho (...) a ficção contamina e dissolve o teor de verdade do testemunho. (...) O testemunho como híbrido de singularidade e de imaginação, como evento que oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa, assombra duplamente o direito. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

A relativização do caráter híbrido dos testemunhos traumáticos, tal como proposta por Seligmann-Silva, pode ser aplicada aos relatos de sujeitos sociais que vivenciaram eventos violentos relativos ao cangaceirismo, nos quais os relatos de situações passadas em tempos longínquos podem estar imiscuídos a processos de imaginação, ainda observando o caráter de atualização da memória cumulativa sobre as memórias funcionais, presente tanto em jornais e estudos historiográficos quanto em romances e literatura de cordel. Outro aspecto importante é o efeito da senilidade no relato desses indivíduos, que em grande parte dos casos deram seus depoimentos quando idosos. Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, detalha esse processo:

Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças de pessoas idosas. Nelas, é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural sobre um plano de fundo mais definido do que uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade. Delineia-se de novo a questão: a memória do velho é uma evocação pura, “onírica” do passado (a memória por excelência de Bergson) ou um trabalho de refacção deste? (...) O adulto ativo não se ocupa longamente com o passado; mas, quando o faz, é como se este lhe sobreviesse em forma de sonho. Em suma: para o adulto ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação. É o momento em que as águas se separam com maior nitidez. Bem outra seria a situação do velho, do homem que já viveu sua vida. Ao lembrar do passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma de sua vida. (BOSI, 1995, p.60).

Bosi fornece, assim, mais um fator para se relativizar o teor desses testemunhos de idosos, que embora se empenhem mais na atividade pura de lembrar do que indivíduos jovens e ativos, nem sempre, nesse trabalho de

refacção, consigam resgatar imagens há muito enterradas em seus inconscientes. O estudo de Bosi pode ter sua abordagem prática expandida, junto ao conceito e à dinâmica da memória cultural e da memória cumulativa expostos por Assmann, sobremaneira em situações traumáticas. Há em *Cangaceiros*, continuação de *Pedra Bonita*, um personagem que se encaixa nas teorizações supracitadas, feitas por Seligmann-Silva e Bosi. Trata-se de Capitão Custódio, um velho fazendeiro de médio porte que era coiteiro de Aparício e seu bando. Custódio conta sua história para dona Josefina, mãe de Aparício:

- Senhora Josefina, razão tem a senhora para muito sofrer e eu sei bem o que é ser mãe de um cangaceiro. Sei que é uma dor sofrida por um filho, neste mundo. Vi o meu filho chegar numa rede, de corpo todo furado de punhal. Vi a minha finada mulher, a pobre Doninha, abraçada com o corpo estendido na minha porta. Fiz uma força danada para não me entregar. Fui com essas mãos cavar a cova para o pobrezinho. Eu mesmo furei o buraco e eu mesmo cobri tudo de terra. Está ele ali no canto do cercado. (...) Mataram o menino na feira de Jatobá. Foi o Cazuzza Leutério. Este desgraçado é dono de todo este sertão infeliz. Sobe partido e desce partido e o desgraçado vai ficando. O menino estava em Jatobá para o trato de uma vendagem de rapadura e um cabra de Cazuzza Leutério afrontou o menino. Aí ele se fez nas armas e o cabra pagou a ofensa. O punhal do menino furou. Lá nele, no vão esquerdo, e o bicho caiu ciscando. Foi quando a força do destacamento partiu para cima do menino. O sargento Donato disparou logo a carabina e os outros foram de facão como se quisessem acabar com um cachorro doente. Eu só sei é que um dos praças não ficou para contar a história. Mataram o menino. Fizeram renda no corpo dele. E mandaram deixar ele aqui na minha engenhoca com um recado do Cazuzza Leutério: "Diga ao capitão Custódio que a Jararaca dele não morde mais boi manso". (REGO, 2011, p. 34).

A história contada por capitão Custódio é por ele repetida dezenas de vezes durante a narrativa de *Cangaceiros*, que tem também quadros de alucinações sobre o filho. Custódio é aliado do cangaceiro Aparício, e anseia que este vingue a sua sina – corroborando com a característica de valorização da vingança vista anteriormente –, matando o coronel Cazuzza Leutério. As repetições constantes do velho Custódio e suas alucinações têm relação, em certo sentido, com o que Aleida Assmann chama de memória não heroica ou *self* danificado, conceitos do crítico literário Lawrence Langer:

A memória não heroica e o *self* danificado remontam a traumatizações que as vítimas do holocausto não são capazes de converter em símbolos remissórios. Uma experiência cujo excedente ultrapassa a

capacidade psicofísica trata de destruir a possibilidade de uma auto constituição integral. O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente. Ruth Klüger, que sobreviveu aos campos de concentração em Theresienstadt, Auschwitz e Christianstadt, deparou-se repetidas vezes em sua biografia com a questão da traduzibilidade de uma experiência traumática em linguagem. Logo no início do livro, ela escreve sobre seu sobrinho Hans, que foi torturado pelos nazistas. Ela descreve e mostra tudo com grande exatidão e então prossegue: “Não obstante, os detalhes minimizam essa agonia, e só com a voz se discernem o diferente, o estranho e o maligno. A tortura não abandona o torturado, nunca, por toda a vida”. As palavras não incorporam o trauma nelas mesmas. Por pertencerem a todos, elas não acolhem nada de incomparável, específico ou único, muito menos a singularidade de um terror persistente. (ASSMANN, 2011, p. 277).

O ato de repetir exaustivamente a narrativa do evento traumático passado do assassinio brutal de seu filho, seguido do escárnio dos cabras que levaram seu corpo mutilado para sua casa, e as alucinações subsequentes, se coadunam com as instâncias apontadas por Assmann, em que a repetição excessiva da história se dá pela incapacidade de transmitir esse trauma diretamente no ato de fala, ou o terror persistente aludido.

Os romances *Pedra Bonita*, assim como *Cangaceiros* encontram-se em uma posição intersticial específica como produção literária mediada pela dinâmica de memória funcional e cumulativa, uma vez que José Lins do Rego iniciou a sua escrita em 1938, ano da capitulação do bando de Lampião, estando, portanto, o autor paraibano – que também era cronista de jornais – atento às notícias sobre o cangaço, que abundavam nos jornais da época. Por outro lado, ele se dizia dependente da produção de poetas populares para a sua escrita, ao menos no período de escrita de *Pedra Bonita*, como revelou em artigo jornalístico do mesmo ano (REGO, 1945, p. 161), se valendo o autor paraibano – de forma explícita – da poesia do cordelista João Martins de Athayde para auxiliar o seu processo de produção, o que iremos detalhar no capítulo 2 deste estudo.

Assim, o processo de legitimação supracitado se faz presente no artigo de José Lins, sendo as poesias populares importantes para a construção do imaginário popular sobre o cangaço em um período em que este ainda era ativo. Os capítulos de *Cangaceiros* foram lançados a partir de novembro de 1952, na revista *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, só depois sendo publicados como romance no ano seguinte, em 1953. Os quase quinze anos que separam a escrita dos

dois romances possivelmente modificaram essa relação de “dependência” a que aludia José Lins, como detalharemos adiante neste estudo.

A experiência das mulheres cangaceiras em suas andanças no sertão foi marcada por uma rotina de violência, privações e muita mistificação pela imprensa e demais meios de mídia. O personagem cangaceiro Aparício, de *Pedra Bonita e Cangaceiros*, tem similitudes relevantes em relação à figura de Lampião, em muitos eventos da narrativa que são análogos aos da história do Rei do Cangaço. “Tinha agora com ele uma mulher no grupo, uma tal de Josefina, mulher dos diabos. Andava armada com os cabras e era de coração duro. Aparício não podia mais viver sem esse demônio”. (REGO, 2011, p.320). Ou ainda neste trecho: “estão dizendo que Aparício cegou de um olho, que anda com uma feme no bando que é o mesmo que uma jararaca.” (REGO, 2011, p.325). Era evidente a similitude da descrição de Josefina com a imagem que era propagada de Maria de Déa, ou Maria Bonita, em épocas da produção literária de *Cangaceiros*, seja pelos jornais da época ou as aludidas cantorias populares e composições de cordel. O estudo recente de Adriana Negreiros, de 2018, *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*, ajuda a desmistificar a imagem de que as mulheres no cangaço fossem belicosas e combatentes:

Os jornais dos anos 1930, apressados em narrar crueldades e ações espetaculares do Jaguar do Nordeste, não consideravam a existência de sua esposa digna de pauta. A memória da Rainha do Cangaço na imprensa da época é imprecisa, precária e fantasiosa. Esse obscurecimento não impediu que, por outro lado, Maria Bonita fosse ganhando ares de mito depois de sua morte. A lacuna de informações sobre a vida não apenas dela, mas também dos outros cerca de quarenta jovens do bando - bem como as entrevistas de repórteres ávidos por boas manchetes estimulavam o espírito inventivo de suas fontes, notadamente ex-cangaceiros -, contribuiu para que se criasse a fantasia de uma impetuosa guerreira, hábil amazona do sertão, uma Joana d’Arc da caatinga. Perpetuou-se a falsa ideia de que, no cangaço, homens e mulheres tinham direitos iguais. Produziu-se um sem-número de versões sobre a sua existência bravia, disseminadas pela literatura de cordel, pelos livros e pela televisão. Essa versão romântica e justiceira de Maria Bonita, rapidamente apropriada pela indústria cultural, tornou-se um produto de forte apelo comercial - e expandiu seus limites para muito além das fronteiras do sertão. (NEGREIROS, 2018, p. 13).

Assim, Negreiros discrimina padrões fantasiosos quando criados pela imprensa e pelos artistas da época, que eram reproduzidos, em certo sentido,

pela ficcionalização que fez do papel das mulheres no cangaço o autor paraibano. Na verdade, a experiência das mulheres no cangaço era permeada pela violência, e a ideia de que fossem combatentes como os homens é falsa, uma vez que os relatos das próprias ex-cangaceiras e demais fontes históricas e testemunhais confirmam que elas desempenhassem o papel de meros bibelôs dos cangaceiros, servindo-lhes sexualmente e passando por vários tipos de privação, além de serem igualmente violentadas pelas forças policiais, quando capturadas vivas. Negreiros explica sobre o pavor das mulheres no cangaço sobre serem capturadas, a partir da década final do fenômeno, quando os chefes de subgrupos passaram a ter companheiras:

Se, até então, as baixas ocorridas no bando eram basicamente de homens, a partir daquele instante as mulheres também começariam a compor de forma expressiva as estatísticas de vitória das volantes. Ficaria instalado entre elas um verdadeiro pavor de ser capturada por um macaco. Era certo que, ao pôr as mãos em uma jovem e aformoseada mulher de cangaceiro, os oficiais aproveitariam para ir à forra. Ficaria conhecida no sertão a fetichista façanha de Abdom, soldado da polícia alagoana que, depois de assassinar uma bandoleira, arrancaria não sua cabeça, como de costume, mas a vulva. Após penosa extração, guardaria a parte íntima da mulher no bernal. Segundo a história que assombraria a região, ao chegar em casa, na cidade alagoana de Água Branca, Abdom teria salgado a vulva e a colocado para secar ao sol, com as extremidades ligadas e esticadas por varetas, de maneira a manter o formato triangular do órgão. Depois de curtido, o tecido seria batido até recuperar a flexibilidade. Ao fim da meticulosa operação, o soldado teria guardado a periquita de volta no bernal. Nos bares catingueiros, exibia-a para alguns nauseados ou entusiasmados conhecidos. Finda a apresentação, possessivo, levava a preciosidade de volta à bolsa. (NEGREIROS, 2018, p. 137).

Eventos de extrema violência e abusos como este desvelam uma realidade macabra, que não raro era romantizada por *leitmotifs* heroicos do papel desempenhado pelas mulheres no cangaço. A única cangaceira que realmente entrou em combate armado foi Sérgia, a Dadá, quando seu companheiro Corisco teve os braços inutilizados num combate (MELLO, 2003, p. 159). Ao contrário da companheira de Lampião – conhecida posteriormente como Maria Bonita –, morta no combate de Angico que deu fim ao bando de Lampião, Dadá sobreviveu ao evento que vitimou seu companheiro Corisco, foi presa e posteriormente anistiada, e depois de várias décadas levando uma vida normal de sertaneja, passou a contribuir com importantes relatos, entrevistas e

mesmo parcerias na produção de estudos historiográficos sobre suas experiências, que foram inestimáveis para os pesquisadores do tema. A realidade exposta por Sérgia, Sila e algumas outras mulheres no cangaço (a ex-cangaceira Dulce, última remanescente do cangaço, faleceu em 2023, e contribuiu recentemente com seus depoimentos), que prestaram vários depoimentos, escreveram livros, concederam entrevistas, são importantes para o processo de compreender e encarar como ficção os padrões fictícios eternizados pela imprensa, romances, literatura de cordel, filmes e séries de televisão, no que tange a atuação das mulheres no cangaço.

1.3 Fredric Jameson: indústria cultural e o romanesco

É importante identificar o importante cenário de influência que exerce o que se conhece como *indústria cultural*⁹, que traz à história do cangaço padrões estandardizados aos moldes do Velho-Oeste norte-americano de *Hollywood*, ou da história de *Bonnie & Clyde* tal como representada na ficção e cinema ianques. Era comum a confecção desses folhetos de cordel com capas de filmes norte-americanos de faroeste da época – mesmo quando narravam as histórias do cangaço –, endossando essa tendência, além do próprio conteúdo deles. Para Theodor W. Adorno, os produtos da indústria cultural – e aqui ele se referia aos produtos do início do século XX, o período que estamos abordando – contribuem com a atrofia da imaginação e espontaneidade do público receptor, que são paralisadas pela própria constituição desses artefatos culturais:

Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feito de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente. É uma tensão tão automática que não há sequer necessidade de ser atualizado a cada passo para que reprima a imaginação. Aquele que se mostra de tal forma

⁹ Para Theodor W. Adorno, indústria cultural compreende a lógica cultural do sistema capitalista, abrangendo o cinema, rádio, ficção, revistas e demais meios de comunicação de massa que são produzidos de forma padronizada, como mercadorias homogêneas e estandardizadas, visando manter a hegemonia da classe dominante sob pretexto de entretenimento, mas de fato limitando o senso crítico da classe trabalhadora e tolhendo o seu acesso ao conhecimento.

absorvido pelo universo do filme – pelos gestos, imagens, palavras – a ponto de não ser capaz de lhe acrescentar aquilo que lhe tornaria um universo, não estará, necessariamente por isso, no ato da exibição, ocupado com os efeitos particulares da fita. (...) A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas em cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho. (...) A indústria cultural, mediante suas proibições, fixa positivamente – como sua antítese, a arte de vanguarda – uma linguagem sua, com uma sintaxe e léxico próprios. (ADORNO, 2002, p. 10-11).

Essa descrição focada sobremaneira do cinema do início do século XX, feita por Adorno, que em produções como a do sub-estilo *western shoot em' up*, em que a ação se concentra em cenas de tiroteio quase que irracionalmente cadenciadas, que eram também expostas no Brasil, atraiu cordelistas como João Martins de Athayde. O cordelista, que foi bem sucedido e pioneiro em modernizar a produção dos seus folhetos de forma comercialmente rentável, aproveitou essa característica de massificação da indústria cultural para com o *western*, e soube dela se apropriar para aumentar o apelo estético dos seus folhetos, pela proximidade – mais estética do que propriamente factual – que tinham essas histórias de *cowboys* e foras-da-lei com a dos cangaceiros e valentões. Retornaremos mais demoradamente à descrição das estratégias comerciais de João Martins de Athayde no próximo capítulo deste estudo. Em *A ideologia do cordel*, de Ivan Cavalcanti Proença, essa característica de buscar atrelar ao cordel, uma representação literária popular local, ao *western* e os filmes de cinema de faroeste, no intuito de ampliar sua popularidade por meio da associação com a cultura hegemônica é explicada mais minuciosamente:

O cordel tem caráter errante, o autor se subordina ao esquema que lhe é imposto, os preconceitos “afastam” o cordel da elite intelectual, das faculdades de letra inclusive; o rótulo kitsch corresponde a um nariz torcido (ou portas fechadas) ao cordel; as capas dos folhetos, na ânsia de “comunicar”, voltam-se para aquela outra massa comunicante que também nos era lançada, a todos, de enxurrada (o cinema americano, os “astros e estrelas de Hollywood) [...] O cordel, mesmo quando apologista do lugar-comum, ainda aí, é uma forma de ruptura com uma literatura oficial e regular, a que o povo não tem acesso. Claro que esse cordel, ao mostrar-se produto de “marginalização” literária, e entendido enquanto literatura não “regulamentar”; também não escapa às redes sufocantes do sistema, influenciado por uma imprensa (jornais e TV)

normalmente dirigida, quadrinhos, cinema americano, órgãos oficiais de comunicação, hoje empenhados implicitamente na consolidação de aldeia global. (PROENÇA, 1976, p. 57-58).

Proença discorre, assim como os cordelistas buscavam atrair para o seu público, um maior contingente de leitores por meio da associação com artefatos culturais ligados à cultura de massa global, sendo esse público majoritariamente (ainda que não unicamente) de origem humilde, e a quem o apelo chamativo de uma associação com algo mundialmente popular como o *western* sem dúvidas iria potencialmente ser um estímulo a mais para a aquisição desses folhetos, ainda que seu interior tratasse de temas diversos. Outra abordagem que oferece perspectivas alternativas para compreender essa dinâmica é disponibilizada pelo ensaio de Stuart Hall em que é proposta uma adequação de obras de Antonio Gramsci para os Estudos Culturais, “A relevância de Gramsci para estudos de raça e etnicidade”. Hall reflete sobre a reflexão gramsciana sobre a hegemonia e as classes dominantes e dominadas:

Domínio e coerção podem manter a autoridade de uma classe específica sobre a sociedade. Mas seu “alcance” é limitado. Ela precisa recorrer continuamente aos meios coercitivos, em vez de conquistar apoio. Por essa razão, ela não é capaz de promover a participação positiva dos distintos setores da sociedade em um projeto histórico de transformação do estado ou de renovação da sociedade. A “direção”, por outro lado, também possui seu aspecto “coercitivo”. Porém ela é “conduzida” pela conquista do consentimento, pela consideração dos interesses dos subordinados, e pela tentativa de se tornar popular. Para Gramsci não existe um caso de coerção/consentimento puro – somente diferentes combinações das duas dimensões. A hegemonia não é exercida nos campos econômico e administrativo apenas, mas engloba os domínios críticos da liderança cultural, moral, ética e intelectual. É somente sob essas condições que um “projeto” histórico de longo prazo – por exemplo, de modernizar a sociedade, de aumentar todo o nível de desempenho da sociedade ou de transformar a base política nacional – pode ser efetivamente colocado na agenda histórica. (HALL, 2013, p.349).

Esse processo de coerção e consentimento poderia ser vislumbrado de forma prática nessa dinâmica de imposição de capas ligadas à cultura de massa norte-americana aos folhetos, como estratégia de aceitação, por parte de artistas e editores populares, de uma cultura que se sabe hegemônica para que suas próprias produções artísticas sejam mais efetivamente aceitas pela população que está profundamente influenciada por essa cultura hegemônica. As

dinâmicas de relação entre classe dominante e o resto da sociedade, tal como expostas na apreciação de Hall sobre Gramsci, podem ser entrevistadas na situação política brasileira no contexto referente ao relato dos sujeitos sociais que viveram a realidade do cangaço. O governo ditatorial de Getúlio Vargas, instituído em 1937, tem relação com os processos que levaram a uma repressão maior ao cangaço – muitos estudos colocam o ano de 1938, em que o massacre de Angico exterminou Lampião, como o fim do cangaço¹⁰ –, e também foi marcado com um autoritarismo e censura no campo artístico que afetaram a representação artística do cangaço e também coibiram relatos mais aprofundados por parte dos indivíduos que vivenciaram o fenômeno. Essa situação se estendeu ao período da ditadura de 1964 até em seus períodos finais, na década de 1980, que coincide com o período em que a maioria dos relatos dos ex-cangaceiros e ex-cangaceiras foram efetuados. A representação literária de romances e folhetos de cordel, de filmes, programas de TV, etc., até então, estava plasmada numa imagem do cangaço que foi distorcida por processos ligados que Aníbal Quijano entende como a *colonialidade do poder*, ou uma perspectiva em que os europeus e seus descendentes coloniais a “pensar-se como os *modernos* da humanidade e de sua história, isto é, *como o novo e ao mesmo tempo como o mais avançado da espécie*.” (QUIJANO, 2005, p. 122). Nesse sentido, a hegemonia da classe dominante em ação no território brasileiro influenciaria até a representação artística de um fenômeno histórico como o banditismo rural. “O notável disso não é que os europeus se imaginaram e pensaram a si mesmos e ao restante dessa espécie desse modo (...) mas o fato de que foram capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo do padrão mundial do poder.” (*ibidem*, 122). Quijano explica, assim, a influência do eurocentrismo na cultura e sociedade de países que foram colonizados no passado. No entanto, embora a teoria da colonialidade possa, em certo sentido, ser relacionada – no que diz respeito aos folhetos – à mencionada apresentação desses cordéis com capas remetendo a produções artísticas norte-americanas, o conteúdo dos

¹⁰ O ano de 1940, contudo, em que Cristino Gomes da Silva Cleto, o Corisco; e Sérgio Ribeira da Silva, a Dadá, foram encurralados, junto a alguns remanescentes do bando, em Brotas de Macaúbas, pelas forças volantes enquanto fugiam sob disfarce, evento que terminou com a morte do Diabo Louro e é fixado pela maioria dos estudos como o fim do cangaço.

folhetos muitas vezes se associa a uma outra lógica, remontando a uma tradição oral que se dissemina desde o medievo, como veremos adiante nesse estudo. Na conclusão de sua *Teoria da literatura: uma introdução*, Terry Eagleton reflete sobre essa mesma problemática por uma perspectiva diferente:

A cultura, na vida das nações que lutam pela sua independência do imperialismo, tem um significado muito distante das páginas de resenhas de livros dos jornais dominicais. O imperialismo não é só a exploração da força de trabalho barata, das matérias-primas e dos mercados fáceis, mas o deslocamento de línguas e costumes – não apenas a imposição de exércitos estrangeiros, mas também de modos de sentir que lhes são estranhos. Ele não se manifesta apenas nos balanços das companhias e nas bases militares, mas pode ser identificado nas raízes mais íntimas da fala e da significação. Nessas situações, que não estão muito longe de nós, a cultura está vitalmente ligada à identidade comum, não havendo necessidade de se mostrar a sua relação com a luta política. Tentar mostrar a inexistência dessa relação é que seria incompreensível. (EAGLETON, 2006, p. 323-324).

Eagleton explica como a maioria dos indivíduos – sobretudo os que vivem em países do Sul Global – não tem acesso a artefatos culturais como as obras literárias, ao passo que essas carregam impressões que dizem respeito ao movimento cultural desses países imperialistas, mesmo as que são produzidas fora do território desses países, ou a “imposição de modos de sentir que lhes são estranhos”. A literatura de folhetos e a poesia oral dos cantadores, por seu caráter popular, escapa parcialmente a esse usufruto quase que exclusivo por parte das elites, como acontecia com a ficção no Brasil do início do século XX. É importante, contudo, ressaltar que tanto os testemunhos dos sobreviventes do cangaço quanto os artefatos culturais sobre o tema (assim como qualquer artefato cultural), sejam romances, literatura de cordel, filmes ou documentários, sejam igualmente sociais e políticos. A interpretação política e histórica das obras literárias é essencial para recontá-las sob a unidade da história coletiva, e mesmo para compreender de maneira mais efetiva as abordagens supracitadas sob os textos literários. Em seu *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, Fredric Jameson argumenta em defesa do que concebe como o mais efetivo método para análise interpretativa de textos literários em sua conjuntura histórica:

Minha posição aqui é a de que apenas o marxismo oferece uma resolução filosoficamente coerente e ideologicamente premente ao dilema do historicismo (...). Somente o marxismo pode nos oferecer o relato adequado do mistério essencial do passado cultural que, como Tirésias bebendo sangue, volta momentaneamente à vida e pode mais uma vez falar, revelando sua mensagem há muito esquecida em ambientes que lhe são totalmente alheios. Esse mistério só pode ser restabelecido se a aventura humana for única; só assim – e não por meio das divagações dos anacrônicos ou das projeções dos modernistas – podemos vislumbrar as exigências vitais que nos são feitas por questões há muito esquecidas, como a alternância sazonal da economia de uma tribo primitiva, as apaixonadas disputas quanto à natureza da Trindade, os modelos conflitantes da polis ou do império universal, ou, o que aparentemente está mais próximo de nós no tempo, as empoeiradas polêmicas parlamentares e jornalísticas das nações-Estados do século XIX. Essas questões, com relação a nós, só podem recuperar sua urgência original se forem recontadas dentro da unidade de uma única e grande história coletiva; apenas se, mesmo sob uma forma disfarçada e simbólica, forem vistas como algo que compartilha de um único tema fundamental – para o marxismo, a luta coletiva para se alcançar um reino de liberdade a partir de um reino da necessidade. (JAMESON, 1992, p.17).

A proposta de análise de Jameson, no âmbito desse estudo, é essencial para a interpretação dos testemunhos, da historiografia, dos romances, dos filmes, da poesia oral dos cantadores e dos folhetos de cordel numa estrutura historicamente conjuntural, concernente a eventos passados há mais de oitenta anos. Coadunada aos estudos de memória, a análise de textos literários proposta por Jameson pode ser uma ferramenta poderosa inclusive quando usada em conjunto com outros métodos:

A defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos. Ela projeta uma hermenêutica oposta às já enumeradas; mas o faz, como veremos, não tanto através do repúdio às descobertas das outras, mas através da demonstração de sua primazia filosófica e metodológica sobre os códigos interpretativos mais especializados, cujas revelações são estrategicamente limitadas tanto por suas situações de origem quanto pelos modos estreitos ou locais pelos quais constroem ou estabelecem seus objetos de estudo. (JAMESON, 1992, p.18).

Dessa forma, o emprego da modalidade analítica proposta por Jameson pode ser útil para adequar muitas das abordagens focadas na memória e na colonialidade do poder aos estudos historiográficos e demais métodos supracitados. Em *Marxismo e crítica literária*, Terry Eagleton afirma que o entendimento apropriado da literatura deve sempre estar consciente de que

existe uma naturalização, por parte da sociedade sobre o poderio que uma classe social exerce sobre as demais, e que isso se reflete invariavelmente nas artes, na Literatura. Para Eagleton, é imprescindível a percepção de que:

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experienciadas, legitimadas e perpetuadas. Além disso, os homens não são livres para escolher suas relações sociais; eles são restringidos a elas pela necessidade material – pela natureza e pelo estágio de desenvolvimento do seu modo de produção econômico. (EAGLETON, 2011, p. 19-20).

Para Eagleton, é necessário compreender relações intrincadas entre as obras e o cenário ideológico em que elas estão inseridas, numa laboriosa tarefa de entender percepções de classe distintas, muitas vezes contraditórias, o que só pode ser apreendido por meio da delimitação precisa dessas classes em relação ao modo de produção. Essa operação pode, por exemplo, potencializar a contribuição da análise de Stuart Hall sobre Gramsci, de que falamos anteriormente, em que se discutem processos de coerção e consentimento, no campo da cultura, entre as classes dominantes e aquelas subjugadas. Ou, estar consciente que “a crítica marxista não é apenas uma técnica alternativa para interpretar *Paraíso perdido* ou *Middlemarch*. Ela é parte da nossa libertação da opressão, e é por isso que vale a pena dedicar todo um livro à sua discussão.” (*idem*, 2011, p. 136).

As obras literárias *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* foram produzidas entre o período final de existência do cangaceirismo e o período imediatamente posterior. A influência da literatura de cordel e da poesia oral dos cantadores influenciava tanto os jornais da época quanto a produção literária de autores ditos cultos, proporcionando uma visão geral bastante mistificada na primeira metade do século XX sobre o banditismo rural. Os ex-cangaceiros, ex-cangaceiras e ex-volantes, e demais sujeitos sociais envolvidos nos embates sanguíneos do cangaço, em uma boa parte, prestaram depoimentos de suas

experiências muitos anos depois de seu acontecimento, gerando barreiras e inconsistências em muitos dos relatos. Os estudos de memória são ferramentas importantes para lidar com esses testemunhos do passado distante, junto aos estudos historiográficos específicos sobre o fenômeno. A crítica marxista, por outro lado, permite uma abordagem capaz de situar todas as outras num contexto histórico de unidade, coadunando os estudos historiográficos específicos sobre o cangaço, os testemunhos de remanescentes e a produção artística de artefatos culturais – livros, poemas de cordel, cantorias populares, filmes, programas de TV, documentários – desde a época do cangaço até os dias de hoje. Neste sentido, na referida obra de Fredric Jameson, o autor estadunidense explica como situar o bem e o mal na narrativa foi uma característica basilar do “romanesco”:

É claro, por exemplo, que a noção posicional do bem e do mal, tão básica para a narrativa romanesca, não pertence exclusivamente a essa forma, mas também caracteriza a *chanson de geste*, da qual surgiu o romanesco, bem como formas populares como o western americano, com as quais ambos têm tanto em comum. Tal parentesco sugere que esse pensamento posicional tem uma relação íntima com aqueles períodos históricos por vezes designados como “tempos de agitações”, em que a autoridade central desaparece e bandos de arruaceiros e ladrões assolam as imensidões geográficas com impunidade: isto é, sem dúvida, válido para o período carolíngio, quando uma população aterrorizada pelas incursões bárbaras cada vez mais buscava abrigo nas fortalezas locais. Quando, no século XII, esse tipo de isolamento social e espacial foi superado, a nobreza feudal tomou consciência de si mesma como uma classe universal ou “sujeito da história”, recém-dotada de uma ideologia decodificada, tinha que surgir o que só pode ser chamado de contradição entre a antiga noção posicional do bem e do mal, perpetuada pela *chanson de geste*, e essa emergente solidariedade de classe. Assim, em sua forma original forte, o romanesco pode ser entendido como uma “solução” imaginária para essa contradição real, uma resposta simbólica à inquietante questão de como meu inimigo pode ser pensado como o mal (...), quando aquilo que é responsável por ele ser assim é simplesmente a identidade de sua conduta com a minha – pontos de honra, desafios, testes de força –, que ele reflete como uma imagem no espelho. O romanesco “resolve” esse dilema conceitual produzindo um novo tipo de narrativa, a “história” de algo semelhante a uma evaporação sêmica. O cavaleiro hostil, envergando armadura, de identidade desconhecida, poreja aquela insolência que marca uma recusa fundamental do reconhecimento e o caracteriza como portador da categoria do mal, até o momento em que derrotado e desmascarado, pede clemência, dizendo seu nome (...) Esse momento, em que o antagonista deixa de ser um vilão, distingue a narrativa romanesca daquela *da chanson de geste* e do *western*, ao mesmo tempo que faz surgir um novo e produtivo dilema para o futuro desenvolvimento e adaptação dessa forma. (JAMESON, 1992, p. 118-119).

Jameson, assim, detalha um processo que perpassou da *chanson de geste* medieval ao início do que ele concebe – a partir de formulações de Northrop Frye – como romanesco, de se categorizar heróis e vilões, assim como a identificação do vilão como antagonista. Essa forma basilar da narrativa romanesca, centrada no conflito entre o herói e seu inimigo, assume o primeiro como representante das forças do bem, e o segundo como seu oposto, é relacionado ao demoníaco, ao mundo inferior. Os “tempos de agitações” a que se refere Jameson, vencidos já no século XII no contexto europeu, devem ser relativizados ao pensarmos no sertão nordestino do século XIX e início do século XX, observando as características de isolamento e arcaísmo do sertanejo – além do próprio fenômeno do cangaceirismo, por óbvio – que vimos anteriormente, e suas imbricações na produção da gesta sertaneja. É oportuno ressaltar que, em nota ao termo “western”, no texto original, o autor tenha se referido a *Grande sertão: veredas*, de *Guimarães Rosa*, como “curiosa variante brasileira ‘altamente literária’ do *western*”. Para Jameson, o romanesco¹¹ depende de condições como por exemplo o “ideologema do bem e do mal” entendidos como força mágica e que revitalizariam narrativas míticas sobretudo um período de transição em que dois modos de produção coexistem, aqui denotado o declínio do mercantilismo o início do livre mercado e capitalismo, e de como uma nova ordem social – e suas expressões artísticas – se relaciona com o último:

Portanto, desse ponto de vista, o problema levantado pela persistência do romanesco como modo narrativo é o das substituições, adaptações e apropriações, e ele por sua vez levanta a questão do que, sob circunstâncias históricas totalmente alteradas, pode ser encontrado para substituir a matéria prima do mágico e do outro que o romanesco medieval encontrou à mão em seu meio socioeconômico. Em outras palavras, uma história do romanesco como modo torna-se possível quando exploramos os códigos substitutivos e matérias primas, que, no mundo cada vez mais secularizado e racional que surge a partir do colapso do feudalismo, são usados para substituir as categorias mágicas do Outro, hoje transformadas em letra morta. (JAMESON, 1992, p. 131.)

¹¹ O termo “*romance*”, em inglês, traduzido como “romanesco” na versão em português do estudo de Jameson, pode significar desde diversos tipos de poesia narrativa em versos, até histórias de demanda, de aventura e o próprio *western*.

Na perspectiva de Jameson, o “nível de fantasia” de uma narrativa romanesca seria uma espécie de “força motora primitiva”, que ressoaria em qualquer artefato cultural, sempre relacionado, contudo a outra função ideológica e “reinvestido daquilo que chamamos de inconsciente político” (*op cit.* p. 142). Se assumirmos que *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, ponderando sobre a forma como Jameson categoriza o *Grande Sertão*, estariam caracterizados de forma similar, em certo sentido, as obras de José Lins do Rego podem ser entendidas no ponto de vista dessa mudança de paradigmas de vilão e/ou antagonista, sendo o “sema do mal” não mais obrigatoriamente circunscrito a um determinado tipo de personagem, o que pode ser pensado a respeito de Lampião (ou Aparício) e as maneiras como é ficcionalizado. Aparício ora é retratado como um herói justiceiro, ora como um bandido cruel, sanguinário e desumano. A imagem de Lampião em sua representação nos folhetos de cordel, contudo, tendem a descrevê-lo, em cada folheto específico, ou como vilão ou como herói, se aproximando mais da lógica da *chanson de geste*, remontando ao período medieval, num processo que Jameson descreve como “persistência do romanesco como modo narrativo”. O estudo de Márcia Abreu – *Histórias de cordéis e folhetos* – em que observa a relação entre a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos do Nordeste brasileiro, relata como alguns dos primeiros livretos de cordel que chegaram ao Brasil, vindos de Portugal, como a *História do Imperador Carlos Magno e os Doze pares de França* ou a *História do célebre navegador João de Calais* reproduziam o mencionado paradigma:

Analisando esse conjunto de textos, percebe-se que as diferentes narrativas organizam-se de maneira bastante similar. Embora, evidentemente, cada uma delas narre episódios diferenciados, elas têm vários pontos comuns, que se repetem de história para história. Praticamente todas têm sua trama estruturada a partir do confronto entre um herói e um vilão, podendo haver uma multiplicação de personagens encarnando o papel do herói em contraposição a diversos malfeitores. A partir de uma situação de equilíbrio, em que reinam a paz e a harmonia entre os personagens, surgirá um ponto de tensão, que levará ao confronto entre o herói e o vilão, colocados frente a frente, em ação. É importante perceber que a organização das narrativas sustenta-se no encadeamento de ações, não havendo nenhuma constituição de cenário, de ambiente, nenhuma descrição de paisagens ou situações que não envolvam atitudes dos protagonistas, que se responsabilizam por praticamente todas as cenas, já que há

grande economia em relação a personagens secundários. O narrador não abandona jamais o eixo central da trama, não desvia a atenção do leitor para paisagens, fisionomias, estados psicológicos ou quaisquer acontecimentos paralelos ao encontro do benfeitor e de seu opositor. (ABREU, 1999, p. 56-57).

Abreu relata, assim, estruturas que perduram na literatura de cordel inicial do Brasil que guardam similitudes com a *chanson de geste* da Idade Média de que fala Jameson, uma vez que várias dessas histórias já remontavam a eventos ocorridos no período medieval. Algumas dessas estruturas – de oposição entre herói e vilão – se mantiveram em loas de cantadores populares e vários dos folhetos que começaram a tratar do cangaço. Estando a literatura em cordel e também romances como os de José Lins do Rego entendidos sob esse contexto de narrativas romanescas, ainda que em níveis distintos, proporemos traçar e delimitar essa relação da gesta sertaneja – assim como particularidades que a diferenciam de outras narrativas romanescas –, com a produção literária de José Lins do Rego, nas obras mencionadas, mais adiante neste estudo.

1.4 O cangaço e o trágico na literatura

1.4.1 Sandra Luna: breve excursão na história do trágico

As situações traumáticas vivenciadas nas experiências que o cangaço produziu foram largamente representadas nas produções de poetas populares e autores de romances, como vimos, expondo sempre histórias trágicas. A compreensão das dimensões do trágico na contemporaneidade é essencial para compreender como certas influências que remontam desde a antiguidade clássica persistem na produção ficcional hodierna. Os estudos de Sandra Luna sobre o tema oferecem uma perspectiva histórica enriquecedora para o entendimento de como o sujeito trágico comum à primeira metade do século XX, caracterizado pelo descentramento provocado por conflitos de ordem existencial e a influência de seu inconsciente rompem com a figura do herói íntegro observado no passado. Em *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*, Luna descreve exaustivamente características da tragédia grega, desde questões estruturais e físicas, como a organização dos teatros ao ar livre,

vestimentas, máscaras, linguagem dos atores e característica de eventos como a Grande Dionísia, até ao detalhamento de proposições aristotélicas sobre a tragédia, como a *katharsis* ou efeito trágico; a *hamartia*, ou erro involuntário que viabiliza o trágico; a *peripeteia*, ou inversão da situação; *anagnorisis*, ou reconhecimento de fatos ignorados previamente; além da unidade (eixo central que estrutura e organiza a ação) e a verossimilhança, que seria a coerência em conformidade com leis de causalidade e necessidade. Luna conclui a pesquisa caracterizando a tragédia grega como uma “construção orientada por uma forte tendência racionalista”, isto é, “uma estratégia poética de racionalização do trágico”. Em oposição ao “dionisismo”, ou o descomedimento advogado pela tradição nietzscheana, em que “uma disposição de ânimo que, de tão exacerbadamente plena de vida, compele os gregos a ousar destemidamente o trágico” (LUNA, 2005, p.386), Luna defende antes uma rejeição ao trágico, por parte dos gregos:

Ou seja, não enxergamos nas modelagens heroicas – épicas ou trágicas – disposição para a experimentação da morte como consequência de um estiramento da força vital. A reação de dignidade heroica diante do trágico é apenas uma solução compatível com o *ethos* heroico, não um arroubo destemido de experimentação consentida em relação à morte – os heróis trágicos dos gregos não são suicidas em potencial, são figuras com coragem suficiente para combater a morte, real ou simbólica. Mesmo para um Édipo ou uma Antígona, o trágico é apavorante, embora seja preferível a uma vida desonrada. A elevação de suas caracterizações não permite retroceder diante do trágico, o que não significa que o tenham buscado em seu heroísmo. (LUNA, 2005, p. 389-390).

Assim, para Luna, a estratégia de racionalização do trágico se baseia tanto na racionalidade quanto na tragicidade. O acontecimento trágico, por muitas vezes ser injusto e imerecido na vida real, é racionalizado nas tragédias por meio do sucesso do tragediógrafo em manejar o que posteriormente Aristóteles viria considerar como conceitos que habilitam uma determinada tragédia a estar harmonicamente alicerçada nos dois pilares de racionalidade e tragicidade:

A noção aristotélica de *hamartia* é certamente o elemento mais efetivo na estruturação de uma ação que se pretenda idealmente racionalista e idealmente trágica. Na medida em que se define como erro, a

hamartia socorre o poeta na racionalização do trágico. A desgraça que acomete o herói emerge como consequência de uma transgressão humana, sendo, portanto, explicável, compreensível. Entretanto, na medida em que esse erro é involuntário e acarreta consequências imprevistas e imerecidas, abre-se uma brecha na racionalidade e a tragédia acolhe sorrateiramente o trágico. (LUNA, 2005, p. 393).

Luna, assim, demonstra como as tragédias gregas representavam o “erro trágico” como involuntário, isto é, um equívoco, embora não associado a questões de moralidade. Em seu estudo posterior, *Tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*, demonstra como a concepção do erro trágico foi mudando a partir da antiguidade latina e da Idade Média:

Os autores latinos e medievais que se ocupam da tragédia revelar-se-ão, em geral, alheios a essa interpretação grega de “erro trágico” como erro intelectual, involuntário, espreitando a “ação” trágica através de molduras estoicas ou cristãs, enfatizando antes as noções de falta moral e culpa do que as investidas do destino, da fatalidade. Essa ênfase na malignidade humana como deflagradora do trágico produzirá no legado latino um esquema simplificado no qual o trágico se configura como castigo por um crime cometido, consequência direta dos descarrilamentos das paixões humanas, esquema facilitado pela noção de culpa que marca uma humanidade “naturalmente” fadada ao erro – “errar é humano”. (LUNA, 2008, p. 32).

O estudo de Sandra Luna demonstra como as reescrituras feitas por Sêneca, de tragédias gregas, simplificaram as dimensões do universo trágico e resumiram os originais. Houve perda de unidade dramática, sentido de organicidade e completude:

Basta compararmos uma de suas obras mais conhecidas – a *Medéia*, com a fonte que a inspira, a *Medéia* de Eurípedes, para concluirmos que, embora sejam mínimos os retoques feitos por Sêneca na estrutura do relato euripídiano, esses retoques simplificam e empobrecem o mito. As relações entre ação e caráter, construídas para servir ao projeto filosófico de Sêneca, ao seu estoicismo, programadas para exemplificar os perigos dos descarrilamentos das paixões humanas, enfonham a tragédia num didatismo explícito que acaba por sufocar a complexidade da dimensão humana sugerida pelos personagens de Eurípedes. (LUNA, 2008, p. 64).

Neste sentido, a tragédia de Sêneca e outros tragediógrafos latinos, ao se empenhar na condenação dos homens por acontecimentos tétricos de sua existência mundana, terminam por tornar superficial e artificial o processo de racionalização do trágico comum à tragédia grega anterior, deslocando o injusto padecimento do personagem trágico por atribuições do destino ou fatalidade, a uma punição por ações malignas:

o legado latino empobrece a tragédia, objetivando em sua estrutura um recorte que favorece o equacionamento do trágico à fórmula conhecida como “justiça poética”, punição por crime cometido, racionalização explícita, e por isso mesmo pouco convincente de acontecimentos trágicos. (LUNA, 2008, p. 93).

Este processo discriminado por Luna será decisivo para o destino da tragédia na Idade Média, uma vez que as tragédias de Sêneca serão conhecidas pelos letrados ao fim da Idade Média muito antes que as tragédias gregas fossem recuperadas, sendo os modelos que aqueles possuíram, “oferecendo-se aos olhos dos precursores da modernidade como representantes exemplares do fazer trágico.” (*op. cit.*, p. 72). Neste período, houve uma supressão das tragédias, que se tornaram raras, e também raras foram as apresentações em palco, o que foi impulsionado pelo cristianismo e a rejeição deste ao corpo e à sexualidade, com a ideia de “justiça poética” – o que foi exacerbado pela influência do cristianismo – vigorando nas poucas obras trágicas e cômicas que eram lidas. Durante o período renascentista “herança de difamação da arte trágica legada pelos comentadores medievais” persistirá, e durante esse período, o drama social e histórico terá seu advento como aconteceu com o teatro de Shakespeare. Além disso, “o apelo a uma linguagem prosaica e a proposta de expulsão dos reis e dos nobres das tramas trágicas significam uma modificação severa na concepção de tragédia enquanto gênero literário”. (*idem*, p.187). Este processo, iniciado em fins do século XVIII, o que pode ser encarado como um prelúdio do Romantismo que viria começar a ser vislumbrado nesse período. Pensadores como Steiner viriam advogar a morte da tragédia – título de uma de suas obras – e os manifestos românticos como as *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge viriam se opor à arte trágica antiga, com seus reis e

heróis, propondo a valorização do cotidiano e a banalidade associadas à vida de homens comuns. Luna relativiza tais postulados, exemplificando as comédias, que muitas vezes tratam de homens comuns, além das tragédias de Goethe e Schiller. No século XX em diante, a afirmação da subjetividade humana e sua vontade, além da busca por um ideal, comuns ao universo trágico no drama social, se deparariam com a supressão das “vontades nos heróis dramáticos”. Ou, nas palavras de Luna:

É certo que a subjetividade humana dará continuidade à ação dramática, só que não mais nos moldes em que a colocaram os grandes poetas da modernidade, sustentada por uma firme consciência subjetiva. O sujeito trágico que emerge com o século XX não mais se deixa flagrar como personificação de uma vontade conscientemente determinada, resoluto, orientado para fins específicos. O lugar antes concedido ao poder soberano da vontade consciente passa a ser ocupado por consciências estilhaçadas, atravessadas por contradições existenciais e sociais. Quando o herói não mais consegue mover-se como sujeito indiviso, livre e consciente, senhor de sua firme vontade, duas atitudes dramáticas serão comumente adotadas como formas de representação desse sujeito que se esgota com a modernidade: ou sobem aos palcos protagonistas inaptos para a ação heroica, por isso mesmo vítimas da sociedade, incapazes de controlar seus próprios destinos com a força dos grandes heróis trágicos que antes moviam-se inspirados pelo projeto ideológico da era moderna, que agigantava o herói; ou bem surgem nos teatros, também na primeira metade do século XX, heróis vítimas de si mesmos, constantemente ameaçados por suas próprias fraquezas, por seus vícios morais, suas mentes desequilibradas, deterioradas, pelas investidas do seu inconsciente. Ganha então relevo na dramaturgia, não exatamente a figura heroica, mas justamente aquilo que obstaculiza sua ação, os conflitos e as contradições existenciais e sociais. Embora o herói não se apague do universo dramático, as forças que o movem sufocam seu heroísmo, sejam essas forças exteriorizadas, consubstanciadas em instâncias de representação social, política, ideológica, sejam essas forças internalizadas, oriundas de uma dimensão psicológica ameaçadora, que subverte o sentido de realidade necessário ao combate heroico. (LUNA, 2008, p. 258-259).

Assim, embora o desejo humano como redenção da arte dramática tenha sido mitigado, no contexto do início do século XX, para Luna, o drama continuou situando o trágico em relações de causa e efeito, como o mesmo intuito de racionalizar a “dimensão absurda da existência humana”. O advento da noção de “inconsciente” deu aos tragediógrafos – e demais autores de ficção – a prerrogativa de dramatizar ou ficcionalizar as investidas desse inconsciente, estando o agente trágico ou protagonista associados ao mesmo tempo com o

“sujeito” e o “não-sujeito”, agindo ou sendo arrastado por forças que escapam a seus desígnios. Há, no entanto, diferenças significativas entre a ação dramática e o romance moderno, ainda que o trágico certamente esteja presente em ambos.

1.4.2 O trágico em José Lins do Rêgo

A produção literária de José Lins do Rêgo, iniciada na terceira década do século XX, está associada a esse novo paradigma de “herói” observado no período, seja com um Carlos de Mello totalmente passivo às torrentes do acaso, que quase lhe tomariam as propriedades herdadas do avô, o coronel José Paulino, ou um lacônico Bentinho, alvo de desgraças familiares, maldições atávicas e a violência que envolve o mundo do fanatismo e do cangaço. O protagonista de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, no entanto, tem sua trajetória mais facilmente vislumbrada por meio dos conceitos de análise do trágico nos quais fizemos uma breve incursão, na seção anterior deste estudo. Primeiramente, é pertinente conhecer a própria perspectiva do autor paraibano sobre as diferenças marcantes entre o romance e o teatro. Em sua crônica de 1952, “Sobre o teatro”, compilada em *A casa e o homem*, José Lins fala sobre sua primeira experiência com o trabalho em teatro:

Começo a trabalhar numa peça de teatro e a sensação que tenho é igual à que nos vem de uma mudança de meio de transporte. Como se de um vagão de trem de ferro eu me mudasse para um automóvel. No romance o escritor se sente com as larguezas, as comodidades, as vantagens de uma viagem mais complexa. Há um ambiente de multidão, há uma variedade de conversas. No teatro tudo se restringe, o meio se comprime, os contatos são menores. Mas se no vagão podemos nos comunicar com maior número e nos sentir mais à vontade, no auto o contato com a natureza é mais próximo, sentimos a terra mais nossa. E tudo pode se resolver com mais rapidez. As estradas estão mais a nosso serviço particular. Pode o romancista deixar que a composição corra, que os fatos andem, que as situações se desdobrem. A máquina atravessa túneis e curvas, sobe rampas, some-se nos cortes, e o comboio caminhará, sem que ele seja um agente da ação desencadeada. No automóvel a máquina está ligada ao homem: é como se fosse as suas próprias pernas. Ao seu lado existem os braços que o comandam, os olhos que orientam a velocidade. Tudo está na intimidade do compasso da ação. Máquina e homem se conjugam. Um só desvio de direção pode conduzir a

precipícios. A ação do romance é longa, está manobrada pela ideia de um tempo que foge do criador. A ação do teatro é de explosão. É fulminante. É a própria vida querendo avançar na ficção. (REGO, 1954, p.145-146).

O artigo, que data do mesmo ano de início da publicação em capítulos de *Cangaceiros*, na revista *O Cruzeiro*, mostra como o autor se sentia menos “no controle” do personagem, que seria responsável por sua própria existência, ao menos parcialmente. Embora não seja possível afirmar que a experiência com a ação dramática pudesse exercer alguma influência para com a produção literária de seu último romance, tanto em *Pedra Bonita* quanto em *Cangaceiros* podem ser vislumbrados alguns dos conceitos e categorizações tratando da tragédia, conforme detalhados por Sandra Luna. Ainda que os estudos de Sandra Luna estejam primordialmente relacionados à tragédia, seja esta na Antiguidade ou Modernidade, alguns conceitos e teorizações de suas obras podem ser usados como suporte para compreender o trágico em romances como os que analisamos nesse estudo. A característica de família malsinada dos Vieiras, cujos antepassados foram responsáveis de informar às autoridades o paradeiro do santo da Pedra Bonita e seus seguidores, o que foi seguido da chacina geral de todo grupo, se aproxima do conceito de *até*, ou “uma força sobre-humana que compele as pessoas a agir erroneamente” (LUNA, 2005, p. 313), seja uma intervenção divina ou um erro ou maldição atávica que leva os descendentes a mais uma vez vivenciarem a catástrofe provocada por seus antepassados. No caso dos Vieiras, pode-se propor que a *até* esteja duplamente inscrita, uma vez que o avô do protagonista, era também um chefe cangaceiro, de nome Aparício, e como seu neto homônimo que viria a ser o flagelo do sertão nas páginas de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, como fica exposto no diálogo do místico Zé Pedro com Bentinho e Domício, ao explicar aos irmãos o mistério do santo, em *Pedra Bonita*: “Tu viste como morreu teu avô Aparício. Aqui ele veio me falar para fazer reza. Aqui ele chorou pedindo perdão como menino. Ele que era chefe de cangaceiro, como tu deve saber”. (REGO, 1973, p. 142). Ainda que não caracterize *até*, especificamente, o atavismo marca os Vieira também com o hábito de Domício de entoar cantigas de viola, outro *leitmotiv* recorrente nas obras:

Aparício tinha muito do avô, o outro, da gente da mãe. O sogro de Bentão tivera cantadores da família e não era demais que viesse um neto com aquele gosto estragado. O que para ele valia um homem abrindo a boca no mundo para cantar, vivendo de viola na mão como um leso? Bentão no começo brigou com o filho. Não queria aquela quizília dentro de casa. Depois foi deixando. (REGO, 1973, p. 124).

A “quizília” mencionada por Bentão, somada aos demais fenômenos atávicos de passado de cangaceirismo e delação do grupo de fanáticos, com a sina de fanatismo, cangaço e cantoria itinerante como predestinação dos Vieiras, reforçam essa reflexão da *até* como impulsionadora de ações que vão conduzir ao trágico. No entanto, ao fim de *Pedra Bonita*, Bentinho tome um caminho oposto ao de seu antepassado, buscando alertar aos novos fanáticos a iminência do ataque das autoridades à Pedra Bonita. O artigo do crítico português João Gaspar Simões sobre o romance, compilado na seleção de textos de Eduardo Coutinho – *José Lins do Régio* – oferece uma perspectiva sobre essas características do romance do autor paraibano, incluindo-o numa tendência comum a todos os autores das Américas:

Mas os novos romancistas americanos puseram de lado a concepção europeia da arte; especialmente da arte do romance. Ao conflito psicológico opuseram o *quadro dramático* – melhor, o quadro dinâmico – da vida social americana. Em vez de uma arte de análise e de um estilo elaborado abraçaram uma estética de síntese e um estilo em que a alavanca propulsora é o fôlego do narrador. Desapareceram de suas obras o herói, centro da ação. O romancista assumiu perante o leitor o papel de uma espécie de rapsodo, cuja voz narra, indiferentemente, o que seus heróis fazem e o que pensam, o que sonham e o que realizam, estranha a complicações intelectuais e sutilezas de observação psicológica (...) E o fato de ter abandonado o herói, centro da ação, criou-lhes uma atmosfera épica, tipo canção de gesta. Nos mais belos romances americanos, há um sabor poético, um tudo nada lendário. A lenda, agora, é de tipo social. Os homens são arrancados vivos à massa multiforme das grandes cidades. Mas o homem das grandes cidades americanas é tão ingênuo nos seus sentimentos como o homem medieval. Pode a sua vida exterior ser diferente; interiormente, é a mesma. E o romancista, instalado numa memória quase impessoal, limita-se a pôr-nos esses homens frente a frente a contar-nos, como o coro de uma tragédia, a sua vida violenta, sensual, cúpida – bárbara e estranha (SIMÕES, 1990, p. 325-326).

O que o crítico português fala sobre os autores americanos pode ser visto de forma maximizada no que se refere a José Lins, com a influência da literatura de cordel, em que essa atmosfera épica se faz plenamente presente, com seu caráter recitativo. Adiante no texto, ao explicitar as diferenças do cenário norte-americano em relação ao Brasil, com suas disparidades de nível de desenvolvimento industrial, João Gaspar Simões descreve o pendor rústico do romance brasileiro de então (o artigo foi escrito em 1938), a preferência por tematizar “o sertanejo”, com ênfase na oralidade do estilo de autores como José Lins, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Para o crítico português, o tom de voz é monótono, similar àquele de um rapsodo, repetindo “três ou cem vezes a mesma coisa”. No entanto, ressalta o caráter atávico da maldição instalada na família dos Vieira:

Lins do Rego pretende pôr-nos em presença de um desses casos de furor supersticioso em que são fecundos os povos primitivos. Antônio Bento, o protegido do Padre Amâncio, pertence a uma raça amaldiçoada, pois foi um seu antepassado quem denunciou a presença na Pedra Bonita do enviado de Deus, que degolava crianças e fazia mulheres as donzelas. Educado pelo padre, ignora até muito tarde essa maldição. Um dia, porém, volta para a casa e é posto ao corrente dela. As terras dos pais não podem prosperar. Estão amaldiçoadas. Um filho foge para o sertão, aonde se faz chefe de cangaceiros. E Bento começa a sofrer a sorte de irmão de cangaceiro. Lins do Rego põe-nos diante dos olhos a infelicidade dos sertanejos, dizimados ora por cangaceiros, ora pela tropa que os combate. A dor, a fome, a maldição pesa sobre aquela pobre gentinha. Mas eis que, na Pedra Bonita, aparece um novo enviado de Deus. É um delírio, uma fascinação: todos correm a rojar-se aos pés do Santo. Cantores ambulantes e feiticeiros, eis os homens mais queridos daquela gente miserável e sonhadora. Bento é vencido pela força do sangue. Quando o padre está para morrer, pede-lhe que chame um confessor. Bento sai de madrugada para Dores, mas, como a tropa vai assaltar a Pedra, onde todos os seus estão em êxtase perante o milagroso salvador, Bento corre a avisá-los do perigo. A voz do sangue, a voz da terra – seu fundo supersticioso e poético – venceram. (SIMÕES, 1990, p.329)

A maldição referida pelo crítico português, que condena Bentinho a sofrer tanto pelo destino familiar de maldição, como vimos, é revivida por Aparício, que se faz chefe cangaceiro como seu avô homônimo, o que conduz a família a novos sofrimentos comuns a parentes de cangaceiros. Além da *até*, aqui relacionada a maldições familiares em diversos níveis, podemos vislumbrar o conceito de *anagnorisis*, isto é, o reconhecimento de fatos antes desconhecidos,

como o momento em que o místico Zé Pedro informa aos irmãos sobre a maldição familiar. O conhecimento da maldição é crucial para que Bento tome a decisão de tentar reparar a atitude de seu antepassado que paira, de forma sobrenatural, sobre sua família como uma fonte de interminável de sofrimentos, indo informar aos seus sobre vinda da tropa, na tentativa de evitar o desfecho trágico que se abateria sobre a Pedra Bonita. Tal desfecho será descrito no início de *Cangaceiros*, com o subsequente extermínio dos fanáticos. A comparação das duas obras com a tragédia clássica – seja no sentido de aproximá-las parcialmente ou definir diferenças – foi um fenômeno comum à crítica da época, sobremaneira após o lançamento de *Cangaceiros*. Em “Vitória de um estilo”, artigo de Temístocles Linhares publicado no jornal carioca *Diário de Notícias*, em 1953, o crítico literário ressalta o caráter brutal, sanguinário e bárbaro da obra, o “chão ardente das caatingas a se contrair em palpitações sanguinárias e sexuais de dois bandos”, ao detalhar as escaramuças entre Aparício e os seus e as forças volantes de repressão do estado. Temístocles aborda, em seu artigo, a dificuldade de se romancear uma temática tão bárbara quanto aquela do cangaço real sem que se aproxime do “puro inquérito policial, as cenas de faca e rifles, destituídas de nenhuma proeza poemática”. O crítico literário curitibano prossegue:

Um tema como o do cangaço não seria o que é se fosse submetido a pintura clássica, para a qual certos rigorismos seriam indispensáveis. O cangaço poderia sair embelezado ou engrandecido, mas não seria mais o cangaço. (...) Claro portanto, que o segredo da obra estaria em não se desviar da força natural que impulsiona os seres e coisas para a fatalidade de um destino rebelde ao tratamento da tragédia clássica, onde a vontade humana acabava sempre predominando. Aqui, quando muito, da luta que se trava entre o homem e a natureza, quando não é esta que ganha, ambos é que saem perdendo. (...) Diante do próprio cangaceiro, o homem que nada teme, para quem até o medo da morte não conta, a sensação é de escravidão à terra, à caatinga. Fora de seu ambiente ele seria outro homem. A natureza, assim, torna-se também protagonista de primeira plana. (LINHARES, 1990, p.453).

O que relata o crítico sobre a disparidade para com a tragédia clássica, na qual a vontade humana predomina, se relaciona com a mudança do fazer trágico exposta por Sandra Luna, dando conta que a partir do século XX a vontade inabalável do herói se vê dissolvida pelas “torrentes que o arrastam”, ao

mesmo tempo como “sujeito” e como “não-sujeito”, sendo também protagonistas as forças da natureza, a vila do Açú, a Pedra Bonita ou a própria caatinga. O trágico, contudo, permanece em qualquer contexto histórico, que pode se variar ao longo dos séculos, porém sempre causando o mesmo efeito ao receptor, que Luna descreve como de caráter “injusto, imerecido, desproporcionado, e por isso mesmo, trágico”. Isso pode ser vislumbrado nas mortes sacrificiais acontecidas na Pedra, no suicídio de Dona Josefina, a mãe dos cangaceiros, no espancamento sofrido por toda a família Vieira pelas forças volantes ao buscar o paradeiro de Aparício, ou em todos os atos violentos arbitrários cometidos pelo último. Ou, como escreveu Dante Costa em artigo crítico, também de 1953:

E assim forma-se, agiganta-se, fervilha esse mundo de seres, essa confraria trágica de cangaceiros, inimigos de cangaceiros, protetores de cangaceiros, vítimas de cangaceiros, enchendo aquele mundo como uma cauda quente de monstro em fogo a queimar tudo por onde passa, a transformar fazendolas simples, de trabalho pacífico, em montões de cinza, a barrar destinos compassivos e bons, a impedir a união de criaturas meigas que se amam, a fazer de um cantador um bandido e de um velho um doido. A transformar uma pobre mãe que amava seus filhos num ser a amaldiçoar o próprio ventre. A criar a intermitência do desassossego, como se a vida devesse transcorrer apenas no ritmo de um pêndulo de tragédias. (COSTA, 1990, p. 461).

Dante Costa reflete sobre essa característica cerradamente trágica do mundo de *Cangaceiros*, um “romance mural de sangue, dor e drama”, demonstrando para uma sociedade ávida pelo tema do cangaceirismo, tão em voga naqueles quinze anos após o encerramento do fenômeno, pormenores da vida do sertão de maneira crua e sanguinolenta, o que marca uma diferença de todas as suas outras obras e mesmo do primeiro romance do ciclo do cangaço, *Pedra Bonita*. Temístocles Linhares, por outro lado, no estudo supracitado, relacionaria essa característica da descrição narrativa marcada pela crueldade e violência como parte da “falta de qualquer intenção política por parte do romancista”. Para Linhares, essa premissa se caracterizaria como um afã do autor em reproduzir a realidade ao seu redor:

Verdade meio impassível e cristalina, que não faz caso de nenhum teorema quer de ordem social ou política, nem de nada de livresco ou estetizante, mas que vai nascendo por si mesma, através do estilo que

lhe convém, ajustando-se a ela impecavelmente, dentro de uma firmeza e responsabilidade de expressão que constitui sem dúvida um dos segredos maiores do livro. (LINHARES, 1990, p. 455).

Essa característica de repúdio ao alinhamento político por parte do autor, aludida por Linhares, é endossada pelo próprio autor paraibano em vários de seus estudos ensaísticos e crônicas, como em *Presença do Nordeste na Literatura Brasileira*, uma de suas últimas publicações, de 1957, na qual critica Jorge Amado pelo engajamento ideologicamente centrado em suas obras, a despeito de reconhecer a habilidade do autor, ou na crônica “Di Cavalcanti e o realismo social”. O autor paraibano, do mesmo modo que com Jorge Amado, ressalta a “admirável sensibilidade artística” do pintor, que, no entanto, ainda que não fosse “propriamente um cabeça de vento, porque ninguém mais inteligente do que ele, mas homem perdido no cipoal das teorias” (REGO, 1958, p.85). Lins do Rego mencionava, na crônica, uma entrevista televisionada do pintor carioca, no qual o último falava sobre realismo social, endossando sua ligação com seu povo e seu bairro carioca de São Cristóvão como suas “verdadeiras ligações”, em detrimento à doutrinação ideológica:

Por isto é que não me agrada o Di que quer se fazer de homem de ideias e princípios. Prefiro o Di de carne e osso que é o autêntico. Quando se fala de “realismo social” entra verdadeiramente na conversa fiada. Não acredito na legitimidade do tal “realismo social”. Acredito no realismo como condição legítima do artista se comunicar com o seu mundo. Mas quando aparece o tal social, chega com aparato de interesse partidário, para envolver participações que não são verdadeiramente da arte. Todo nós sabemos, e é Herbert Read que nos confirma, que, em certas épocas, a sociedade converte o artista em expoente das emanações morais e ideais do homem, e assim a arte se põe a serviço da religião, da moralidade ou da ideologia social.(...) A arte conduzida para se transformar em instrumento de uma tendência pode ter o sucesso de um dia. Sucesso fugaz que não resiste ao desgaste dos interesses secundários. Assim é o tal “realismo social” que é manejo de políticos. A arte que se submete aos valores venais, perde a sua força e cai no convencional das obras de carregação. (*ibidem*, p. 85-86).

É interessante que o autor paraibano cite o anarquista Herbert Read como confirmação de seu pensamento, e a proximidade desse pensamento com o que se observa no ensaio “Engagement”, de Theodor Adorno, de 1962, que refere a um tema similar. O ensaio do filósofo alemão fala sobre a dicotomia entre

“literatura engajada” e “literatura autônoma”, analisando principalmente obras de Sartre e Brecht, discorre como ambas negam a elas mesmas, uma vez que:

A obra de arte engajada desencanta o que só pretende estar aí como fetiche, como jogo ocioso daqueles que silenciariam de bom grado a avalanche ameaçadora, como um apolítico sabiamente politizado. Diz-se que desvia da luta dos interesses reais. Que o conflito dos dois grandes blocos não poupa mais ninguém. Que dele depende a própria viabilidade do espírito e tanto que somente cegueira vai bater-se por um direito que amanhã pode ser destruído. Para as obras autônomas, porém, tais considerações e a concepção de arte que as sustenta são já a catástrofe contra a qual as obras engajadas advertem o espírito. Se ele desistisse da tarefa e da liberdade de sua pura objetivação, ele teria renunciado a si mesmo. O que então ainda se transforma em obra, identifica-se com a simples existência, que se combate, tão efêmera para os engajados, que já no primeiro dia é tema de seminários em que inevitavelmente morre. O clímax ameaçador da antítese adverte o quão dúbio se apresenta o problema da arte hoje em dia. Cada uma das duas alternativas nega, ao negar a outra, a si própria: a arte engajada, porque, como arte necessariamente distinta da realidade abole essa distinção; a da arte pela arte porque, pela sua absolutização, nega também aquele relacionamento irrecorrível para com a realidade, que no processo dinâmico de sua independentização do real, entende-se como seu a priori polêmico. (ADORNO, 1973, p.51-52).

Para Adorno, assim, a arte engajada nega a arte em si por considerar inexistente a diferenciação entre arte e realidade, enquanto a arte autônoma, por sua vez, ao negar a relação entre a arte e a realidade, negaria a esfera primordial da condição de arte como inevitavelmente relacionada com o real. Assim, para o filósofo alemão, esse engajamento deve ser comedido, de maneira que o efeito estético da obra em questão não seja comprometido, embora deva estar presente, impossível que é o seu desatrelamento total com o real. José Lins, por outro lado, embora repudie o que considere como “realismo social” – observando ainda nessa crônica se referisse antes a colocações pessoais de Di Cavalcanti, do que suas pinturas – fala de um “realismo desejável”, que une o artista a seu mundo e se afasta da concepção de “literatura autônoma”, totalmente desatrelada da realidade. Embora de forma mais sucinta e breve do que informa Adorno em seu ensaio, sem refletir sobre a arte pretensamente isenta de realismo, José Lins fala de algo, em certo sentido, similar sobre a arte desmedidamente engajada, ou atrelada ao “realismo social” que como “instrumento de uma tendência pode ter o sucesso de um dia”, sendo subjugada prontamente por qualquer novo interesse público. Adorno, por sua vez, falava

sobre como a explicitude do engajamento, propositalmente com pouca preocupação estética, intencionando não atender em nenhum sentido à indústria cultural ou à sociedade de consumo – e no ensaio ele atrela essas características ao teatro de Brecht – termina por comprometer a crítica ao capitalismo, por redundar em produções efêmeras, que se apoiam artificialmente em uma ideia – ou o “manejo de políticos” de que fala José Lins –, vacilantes em cumprir seu intento.

Ao produzir *Pedra Bonita*, e quinze anos depois, *Cangaceiros*, José Lins do Rego, tematizou tanto o messianismo do santo da Pedra Bonita, quanto o cangaço epidêmico que chegava ao seu desfecho trágico em Angicos durante o ano de publicação do primeiro romance do ciclo do cangaço. Quando do lançamento do segundo romance do ciclo, o último a ser publicado pelo autor paraibano em vida, o fenômeno já tinha sido superado, e o processo de criminalização e demonização, do cangaço, pela opinião pública e impulsionado pelo governo de Getúlio Vargas e as versões dos oficiais de polícia rivalizariam com a aura em certo sentido épica e heroica que era propagada anteriormente na literatura em cordel. As cenas de tragédia e violência iriam se intensificar consideravelmente no segundo romance, o mural de sangue trágico de que falavam os críticos literários à época de seu lançamento, como vimos. O lançamento em capítulos na revista *O Cruzeiro*, com ilustrações de Portinari – ilustrações essas que foram fortemente elogiadas pelo autor paraibano – endossava essa atmosfera trágica. A concepção de realismo do autor paraibano buscou retratar esses períodos distintos, culminando na representação ambígua, ora herói, ora bandido, tão comum ao Rei do Cangaço, o Aparício de seus romances. Detalharemos, adiante neste estudo, predominância de uma narrativa mais associada ao ciclo épico dos cangaceiros presente nos folhetos de poetas e cantadores populares, em uma obra; ou dos infortúnios sangrentos de personagens densamente trágicos retratados pelas ilustrações icônicas de Portinari, lançados em capítulos e o efeito causado por essas ilustrações que os acompanhavam, observado na outra, ressaltando, contudo, que o tom monótono comum à poesia popular e o cenário trágico da vida dos cangaceiros e fanáticos seja constante em ambas.

2. CANGAÇO, CANCIONEIRO POPULAR E CANÇÕES DE GESTA

2.1 Cangaço e poesia popular: um panorama histórico

O fenômeno do banditismo sertanejo compreendido como cangaceirismo, teve as canções populares e a literatura de cordel como veículos importantes de propagação. Muitas vezes, os cantadores e poetas populares como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e posteriormente, João Martins de Athayde¹², faziam as vezes da imprensa, sobremaneira no final do século XIX e início do século XX, propagando eventos e histórias sobre o cangaço – e evidentemente, outros assuntos – à população. Numa população majoritariamente analfabeta, à época, as cantorias dos rapsodos ambulantes e as histórias dos folhetos, lidas e recitadas por uma minoria alfabetizada para um público ávido pelos conteúdos que, além de reproduzir à moda nordestina histórias medievais como a de *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, ao relatar os feitos de um Jesuíno Brilhante, um Antônio Silvino ou de um Lampião, mesclavam a acontecimentos atuais e verídicos, fatos do passado recente e mais distante e mitos e histórias medievais de além-mar. Em seu *Ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*, que demonstra como os folhetos sobre cangaceiros tiveram participação decisiva sobre o estabelecimento destes bandidos como figuras heroicas que simbolizam a resistência do sertanejo às condições geográficas e sociais do sertão nordestino, o historiador alemão Ronald Daus discorre sobre esse fenômeno de comunicação envolvendo os folhetos:

O folheto foi, durante décadas (antes do aparecimento do rádio) o único meio de comunicação de massas no sertão, e ofereceu, assim, a possibilidade de influenciar a opinião pública. Não poucos políticos locais e do interior pediram a poetas populares que, por pagamento correspondente, escrevessem panegíricos sobre eles e distribuíssem os folhetos gratuitamente. Folhetos sobre campanhas eleitorais são inúmeros. Poder ler sobre um governante num folheto devia significar, na opinião do cliente, que o abismo social e cultural entre o político e o povo era vencido através da mediação do poeta. (...) Trabalhos de encomenda dos poetas populares podem, no entanto, diferenciar-se

¹² João Martins de Athayde (1877-1959), nascido em Ingá, na Paraíba, começou a escrever seus primeiros poemas ainda criança, com influência de Leandro Gomes de Barros e outros autores e cantadores. Abriu sua primeira tipografia em 1909, no Recife, se tornando o maior produtor de folhetos de sua época.

com muita exatidão de sua produção restante, por causa da obrigatoriedade do tema. (DAUS, 1982, p. 112)

Daus, em seu estudo, explica como os poetas populares, além de funcionar como comunicadores, adaptavam livremente ao cangaço fatos históricos – ou ficcionais – sobre personagens do período medieval europeu, uma vez que os temas literários específicos de Portugal no período colonial pouco influenciavam a poesia popular, dado o isolamento do sertão do Nordeste durante o período oitocentista. Romances como *Os Brilhantes*, escrito por Rodolfo Teófilo em 1895, e *Os cangaceiros*, de Carlos Dias Fernandes, de 1915, passando à produção literária do romance de 1930, que teve no cangaço um de seus principais temas, foi certamente influenciada por cantadores populares e folhetos de cordel, inclusive sendo dito explicitamente por alguns de seus autores. Em *Presença do Nordeste na literatura brasileira*, o próprio José Lins do Rego afirma, ao discorrer sobre Jesuíno Brilhante:

Em pleno século XIX, Jesuíno Brilhante tomou conta dos sertões do Ceará. Era um homem da melhor gente da terra, que passaria à vida do crime com poder inapelável. A sua figura de campeador indomável tomou conta da imaginação do povo. Brilhante fez do cangaço uma espécie de ação punitiva contra o que pudesse parecer um abuso dos grandes. Todos os seus crimes, na boca do povo, passavam à categoria de castigo aos que mereciam morrer. Brilhante até hoje existe nos *contos homéricos* nordestinos como se fosse um Cid de clavinate e punhal. (REGO, 1957, p. 33, grifo nosso)

O autor paraibano, assim, embora cometa o equívoco geográfico de relacionar as andanças de Jesuíno ao Ceará (as tropelias do cangaceiro potiguar ocorreram nos sertões do Rio Grande do Norte e Paraíba), revela o quão datada é a concepção do caráter atávico das canções de gesta. É indispensável analisar de forma aprofundada a produção desses cantadores para uma análise de determinadas obras do romance de 1930 que se quer mais precisa. A compreensão do papel histórico dos rapsodos, aedos e cantadores pode ser uma ferramenta poderosa para a apreensão das diversas etapas, mudanças de relevância e legitimidade sobre esses artistas ao longo das eras, observando o fio que conduz essa classe de artistas desde a antiguidade até o espaço regional

sertanejo dos séculos XIX e início dos XX. As canções de gesta medievais – assim como as poesias que compõem o cancionero popular sertanejo, em certo sentido – remontam a uma tradição medieval que o historiador da literatura medieval Paul Zumthor explica como sendo coadunada, por hábitos que vêm desde o romantismo, às epopeias homéricas, em seu *Introdução à poesia oral* :

Foi a propósito da canção de gesta que se colocou inicialmente, na França, o problema; em outros lugares, a propósito das formas diversas de poesia heroica, do *Beowulf* aos *Nibelugen* e ao *Cantar de mio Cid*. Desta área privilegiada, as indagações se estenderam pouco a pouco a outros setores de nossa “literatura medieval”, seguindo o capricho das circunstâncias concernentes à natureza dos textos, das línguas em questão, das tradições científicas locais e das dificuldades universitárias: assim, na obra de Jean Rycher um dos principais iniciadores, o enfoque se deslocou, no espaço de cinco anos, da canção de gesta ao *fabliau*. Nada de surpreendente em que uma ruptura se tenha produzido nos pressupostos dos pesquisadores, quanto ao primeiro ponto. Hábitos herdados do romantismo incitavam a ordenar globalmente as obras sob a etiqueta “epopeia”; e esta remetia a Homero, reserva dos poetas de formação clássica. A descoberta, já antiga, da multiplicidade das camadas textuais na *Ilíada* e na *Odisseia* não tinha em nada tirado destes poemas o seu caráter exemplar; havia apenas distendido a ligação, íntima e irracional, que os prendia a uma concepção de poesia, geral na Europa, desde o século XVI. Donde uma valorização das “epopeias” medievais, no contexto das revoluções românticas. O exemplo francês é o mais claro de Francisque Michel (passando por Victor Hugo) a Joseph Badier, assiste-se a uma recuperação das canções de gesta, recebidas e decifradas como os documentos originais da literatura nacional. (ZUMTHOR, 1997, p.15).

Assim, o panorama do contexto da França tal como exposto por Zumthor pode, em certo sentido, ser entrevisto nessa tradição dos cantadores populares sertanejos, que além de versar sobre eventos que remontam desde o medievo Ibérico, atrelavam a esse as façanhas e aventuras vividas pelos expoentes do banditismo do sertão nordestino. O estudo de Zumthor é focado na propositura de uma *poética da oralidade* ante o predomínio nas investigações sobre a poesia escrita – procurando reverter o menosprezo teórico dos estudos literários sobre a primeira em benefício da última –, trazendo recorrentemente a ideia de *performance*, ou a “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. Ou seja, a relevância da transmissão pelo locutor ao destinatário, endossando o papel de quem recita

a poesia oral por meio de gestos, entonação, repetição. Nas cantigas dos rapsodos nordestinos ou nas recitações públicas de folhetos nas festas de casamento sertanejas, a eficácia da *performance* do cantador ou recitador era essencial para a apreensão e arquivo mnemônico de um público majoritariamente iletrado. Nesse sentido, a pesquisa conduzida pela antropóloga francesa Julie Cavignac, *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*, com dados coletados entre o fim da década de 80 ao início dos anos 90, no sertão do Rio Grande do Norte, oferece uma perspectiva interessante. A pesquisa busca decodificar os processos comuns à tradição oral e escrita, como a comparação entre o oral e o escrito, pensando no folheto como “uma versão escrita da tradição oral”. Assim, para a antropóloga, há uma relativização do papel de “jornalista” associado a esses poetas e cantadores, uma vez que os poetas visam atender às demandas de seu público, e eles retêm de acordo com essa intenção os fatos que julguem mais atrativos, – e omitindo tantos outros – por exemplo no que se diz respeito à representação do cangaço. Isso é maximizado pelos leitores, que ao recitá-los para um público muitas vezes analfabeto, podem atualizar modificando detalhes de acordo com sua perspectiva pessoal. Essa característica de influência da performance oral na atualização, modificação e adaptação do sentido das histórias dos folhetos, junto à interpretação dos sertanejos de temáticas universais e exteriores à sua cultura, como os mitos e histórias de cavalaria da Europa Medieval, como a presença de um “Carlos Magno do sertão” ou um Roberto do Diabo que come farinha e carne seca, são os pontos de partida do estudo da antropóloga francesa, que busca delimitar o “espaço criado entre a fala dita e a palavra escrita.” O pensamento se coaduna com o que vimos em Zumthor:

Embora relatem às vezes fatos históricos verificáveis, os folhetos dificilmente podem ser considerados como documentos históricos. Mesmo que seja possível uma contextualização, eles são datados e, se o lugar e a editora aparecem, é sempre possível que se trate de uma reedição de uma história escrita anteriormente, tornando caduca a referência a tal acontecimento. Assim, nos folhetos que tratam dos cangaceiros, somente alguns episódios foram retidos, não importando se os folhetos datem do começo do século ou que tenham sido impressos recentemente. Pode-se então perguntar se esses relatos não responderiam a uma lógica diferente daquela que visa retratar fielmente um acontecimento histórico e, por exemplo, se não serviriam a um pretexto à fala. Ademais, a interpretação do poeta ou do narrador

acrescenta uma dimensão suplementar à simples descrição de um acontecimento: o interesse reside aqui, então, no tratamento simbólico dos dados, mais do que na veracidade do fato enunciado. Além disso, a subjetividade individual intervém na escolha do acontecimento evocado e no processo de criação pessoal, possuindo alguns, mais do que outros, o talento de contador. (CAVIGNAC, 2006, p. 33).

A característica a que Cavnac alude, do talento pessoal do contador, pode ser entrevista no que Zumthor afirmara sobre a performance como elemento crucial da poesia oral, compreendendo tanto as poesias nos folhetos quanto as loas dos cantadores. A escolha de fatos determinados para versar sobre os cangaceiros, além de não prescindir de talento pessoal na emissão, responde a uma estratégia que visa agradar ao público, seja a plateia de uma festa sertaneja, assegurando um bom soldo, ou, mais posteriormente, na época da padronização mais generalizada dos folhetos, do ponto de vista de cordelistas como João Martins de Athayde, ser comercialmente atrativo a um público que crescia de forma efervescente. No seu mencionado ensaio sobre a poesia popular nordestina, Ronald Daus explica como o isolamento do sertão do Nordeste¹³ oitocentista foi crucial para o advento da temática do cangaço e a mencionada correlação atávica para com as epopeias medievais:

O ciclo dos cangaceiros serve bem como ponto de partida para uma análise da poesia popular nordestina: é autóctone, tem grande êxito junto aos sertanejos e um número considerável de folhetos é escrito em forma de autobiografia fictícia. Descreve os feitos e a personalidade de Antônio Silvino e Lampião, os dois mais famosos chefes cangaceiros do sertão; trata, portanto, de um tema especificamente nordestino, que na sua forma especial não tem nenhuma relação com os temas literários de Portugal dos anos de 1400 a 1800. Graças ao grande isolamento do Nordeste no século XIX, podem ter faltado, na época da formação do ciclo, não só influências ibéricas diretas (...), mas também relações com fenômenos semelhantes de outros países latino-americanos, como, por exemplo, no México e nos países do Prata. (...) Os poetas populares do Nordeste podiam adaptar livremente, em trabalho independente, um tema para eles atual, o cangaço, a esquemas que funcionavam como base na redação de novas variantes de temas tradicionais. Eles reconheciam as semelhanças entre os acontecimentos históricos que passavam diante de seus olhos e o desenrolar da ação das populares histórias de heróis importadas da Europa. Os dados históricos de que dispunham sobre os cangaceiros foram condicionados na forma fixa da narrativa

¹³ Na citação, embora use o termo “Nordeste” de forma genérica, o que pode ter sido uma distorção causada pela tradução da obra original em alemão, o autor se refere especificamente ao sertão nordestino.

heroica (as numerosas e inalteráveis histórias de cavalaria forneceram, para este fim, bastante material de consulta). Deve-se analisar agora até que ponto os protagonistas no ciclo dos cangaceiros são despersonalizados e em que casos conseguem estabelecer critérios independentemente, através de uma imagem especialmente forte, introduzir novas variantes nos esquemas de ação heroicos e impô-los a seus sucessores. (DAUS, 1982, p.20-21)

Nesse sentido, o ensaísta alemão transpõe especificamente para o espaço regional do Nordeste o fenômeno observado por Zumthor no panorama histórico da França no século XIX, corroborado pelo que diz Cavignac sobre a influência de temáticas exteriores à cultura sertaneja, ou as “histórias importadas da Europa”, num processo de adaptação que buscava aproximar por similitude aquelas histórias de cavalaria e reis medievais, que forneceriam farto material de base para que se coadunassem àquelas dos cangaceiros dos fins do século XIX e início do século XX, em fórmulas fixas e repetitivas, selecionando o que julgassem de mais “heroico” dos feitos dos cangaceiros, e incrementando esses feitos – que segundo Cavignac, eram restritos e meticulosamente selecionados – ao das sagas dos heróis medievais, que Daus atrela a uma espécie de teoria “poligenética”, na qual esses heróis medievais retratados nas gestas, e os cangaceiros descritos nos folhetos se aproximassem pela origem de seus autores, como comungassem os remotos e anônimos autores medievais dessas canções e os rapsodos nordestinos de uma “base psicológica idêntica, condições sociológicas semelhantes e situações ecológicas e culturais comparáveis” (*op. cit.* p. 112), dado o isolacionismo do sertão nordestino. Daus ainda menciona particularidades do ciclo dos cangaceiros ante outros ciclos do que ele entende como poesia épica do Nordeste, pois para além da aura de heroísmo percebida na maioria dos folhetos, ao se relatar o feito dos cangaceiros, havia o temor de perseguição por parte do esforço das forças de segurança e governo em coibir o cangaceirismo, assim como parte da população, levando os poetas populares a geralmente escreverem seus poemas em primeira pessoa do singular:

O texto do ciclo dos cangaceiros diferencia-se de todos os outros textos da poesia épica nordestina por uma particularidade formal: os escritores empregavam frequentemente a 1ª pessoa do singular na narrativa dos acontecimentos. Originalmente, isso tinha que ver sem

dúvida com o medo de represálias: se louvassem de forma pública o procedimento do cangaceiro, teriam de temer atos de vingança da polícia. Caso censurassem o cangaceiro, não passariam melhor: os amigos dele o perseguiriam tenazmente. Salvavam-se desse dilema, redigindo seus textos de forma que não pudesse comprometê-los: o próprio protagonista conta sua história. Mas isso acarreta uma consequência psicológica: lendo ou ouvindo recitar estes versos, a pessoa se identifica com o herói, fala dele automaticamente de uma tal maneira como se se tratasse da própria pessoa. Por outro lado, aquele que ouve um outro ler liga à imagem do cangaceiro necessariamente a imagem daquele que está diante de seus olhos. O jogo de gestos e entonação na leitura em voz alta auxilia este processo de identificação. Nenhum outro ciclo da poesia popular nordestina exerce influência tão profunda sobre os leitores do sertão quanto o ciclo dos cangaceiros. Ele nos informa sobre a estrutura psicológica do comportamento dos sertanejos e permite tirar conclusões sobre os desejos e frustrações da esmagadora maioria da população do Nordeste brasileiro. (DAUS, 1982, p. 21).

Essa característica sobre a estratégia dos poetas populares está totalmente atrelada à construção da imagem dos cangaceiros, principalmente Virgulino Ferreira da Silva, Lampião. Diferentemente do que acontecia na Idade Média, em que canções de gesta famosas como *La Chanson de Roland* e *Pèlerinage de Charlemagne* se referiam a heróis e batalhas acontecidas vários séculos antes de sua divulgação documentada, pelo menos, as rapsódias sertanejas sobre o cangaço tinham um caráter bem mais imediato – versando sobre acontecimentos que sucederam em um passado próximo – no que se refere aos cantadores populares e os cangaceiros, muitos convivendo no mesmo período. Bem consciente do papel que desempenhava, Lampião era ávido por afirmar a sua identidade como chefe de todos os subgrupos de cangaceiros, em um processo meticuloso que envolvia características estéticas, em referência à sua indumentária, acessórios e ornamentos próprios ao cangaço, mas também obviamente sua representação na gesta. Em seu estudo sobre o processo de estabelecimento da autoimagem de Lampião, a historiadora francesa Élise Grunspan-Jasmin expõe a sua visada sobre a multiplicidade de descrições sobre Lampião nos mais diversos meios, seja nos jornais, nos testemunhos ou como personagem, em um processo de repetição descritiva ao longo dos anos:

Traçar um retrato fiel de Lampião é tarefa difícil. Se algumas das suas características físicas ou morais aparecem com frequência nos testemunhos e nos relatos contemporâneos a ele ou depois de sua

morte, cada uma delas tem, a cada passo, subentendido seu valor metafórico, que, além disso, muda segundo o autor ou o interlocutor. Querer separar o que pertence à pessoa física de Lampião do que contribui para a constituição de sua personagem e de sua imagem legendária resulta em arbitrariedade, posto que esses diversos níveis estão constantemente inter-relacionados (GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p.195).

O processo de adaptação, por parte dos cantadores e poetas populares, de temas tradicionais da cultura medieval, segundo Daus, à temática do cangaço, figura entre esses níveis inter-relacionados descritos pela historiadora francesa, relacionando façanhas de Lampião com novelas antigas de cavalaria. A peculiaridade dessas canções de gesta, e sua afiliação – como afirma Zumthor – com uma prática que remonta desde épocas homéricas chama a atenção para as concepções do papel do aedo, rapsodo ou poeta épico desde a Antiguidade Clássica. Em *Mímesis e modernidade: forma das sombras*, Luiz Costa Lima explica como se deu a mudança de paradigmas em relação aos papéis do poeta e filósofo: “A partir do pensamento racional, com a filosofia clássica dos séculos V e IV a.C, *alétheia*, a verdade, se torna o termo capital da indagação. É dela que se ocupa o pensador, que intenta afastar-se do discurso mítico. O discurso filosófico se cumpre à medida que se libera da força do mítico.” (LIMA, 2003, p.31). Lima disserta sobre como Platão, e depois Aristóteles, embora que de maneiras diferentes, concordasse, em certo sentido, sobre o papel do filósofo:

Se Platão e Aristóteles, se opõem, o primeiro condenando a poesia em geral, desde que não subordinada à palavra do filósofo, o segundo explicitamente dando palma à tragédia contra a história, na verdade ambos concordam em tomar como pressuposto a primazia do lugar do filósofo, enquanto julgador das atividades alheias. O filósofo será, no próximo século IV, o verdadeiro “mestre da verdade” e dele dependerá o favor ou o desprestígio de que gozarão as diversas atividades. Mas, em vez de embarcarmos nesta visão, hoje em dia mantida com a substituição do filósofo pelo cientista, mais convém mostrar como no quadro grego, as vias mimética e historiográfica, malgrado sua diferenciação, tinham um papel comum. À medida que a expansão de Atenas, o conflito interno entre formas democráticas e oligárquica de governo, a ameaça persa e o poderio naval da rival Esparta exigiam dos cidadãos a preocupação não apenas com os seus negócios internos, com a própria *pólis*, mas com um padrão de identidade helênico, tanto a tragédia quanto a historiografia contribuíram para se vissem além da domesticidade dos clãs. Noutras palavras, o desenvolvimento das formas jurídicas, a preocupação com a casualidade histórica, com o papel dos deuses e do próprio homem na

configuração de seu destino, todos eles dependentes da capacidade de discussão, implicavam, por fontes diversas, o conhecimento da palavra e a exploração de sua potência. A verdade, que já não pode ser assertórica, há de ser persuasiva. (LIMA, 2003, p. 48-49).

Essa aproximação por similitude dos papéis da mimesis e da historiografia se coaduna com o que reflete Roger Chartier em “A verdade entre a ficção e a história”, ao discorrer sobre como a história, por mais estrutural que seja, depende de fórmulas que governam produção de narrativas, sejam estas de ficção ou história propriamente dita. E mesmo as obras de ficção serviam como norte para a estrutura das narrativas dos historiadores, como foi o romance oitocentista em relação às narrativas estruturais dos historiadores do período. Para Chartier, toda a história é dependente de figuras e fórmulas oriundas das narrativas:

É certo que as grandes narrativas estruturais e conjunturais da história socioeconômica não empregavam as mesmas construções que as narrativas da micro-história, ou que as narrativas biográficas. Mas trata-se de um jogo possível, no interior da classe das narrativas, sobre formas diferentes de narrar. Poder-se-ia estender a análise para mostrar como os historiadores manejam implícita ou explicitamente, as formas dominantes ou novas das narrativas de ficção. Se as grandes narrativas estruturais e conjunturais possuíam como modelo implícito o grande romance do século XIX, as da micro-história ou aquelas propostas por Carlo Ginzburg ou Natalie Davis têm por referência uma escrita romanesca mais moderna, que rompe com as narrativas lineares e cronológicas, e que emprega, igualmente, técnicas cinematográficas (grandes planos, *flashbacks*, etc.). (CHARTIER, 2011, p. 357).

Essa convergência de procedimentos aludida pelo historiador francês aos *modus operandi* literário e historiográfico, que no século XX, foi levada a cabo por alguns métodos, como o da micro-história, que se liga ao romanesco moderno nos procedimentos não-lineares empregados na narrativa modernista. Conforme vimos anteriormente, Fredric Jameson relaciona o romanesco a uma readaptação de narrativas que eram primordialmente ligadas ao contexto histórico e social medieval reinscritas progressivamente em outras ambiências sócio-políticas. A poesia oral de cantadores e a gesta sertaneja, no entanto, parece preservar procedimentos que remontam desde o medievo, observado o contexto de isolamento do Sertão nordestino, e conforme Daus observou, muitos

temas são adaptados de canções gesta medieval ao contexto do banditismo de um Jesuíno Brilhante, de um Antônio Silvino ou de um Lampião. Luís da Câmara Cascudo, em *Literatura oral no Brasil*, descreve o cenário literário português no período do descobrimento do Brasil:

O Brasil foi descoberto no último ano do século XV, mas sua colonização coincide com o século do esplendor intelectual português, o século XVI. Estava fixado o idioma, vivos os gêneros literários, interessado o povo na manutenção de seus autos, bailos e cantigas. Viviam os escritores populares, atores-autores, levando aos Paços e às alcaidarias os rumores da intriga coletiva, as figuras ímpares da vida nacional. Antes de correr para os areais de Alcácer-Kibir, el-rei dom Sebastião, Galaaz dos Aviz, ouve Luís de Camões ler Os Lusíadas. Soldados, marinheiros, colonos, administradores trouxeram para o Brasil os usos e costumes que sobrevivem parcialmente, desgastados pelo encontro com outros hábitos e elementos vitais de raças também presentes e convergentes para a tarefa comum de formar uma outra gente, a gente da terra com sangue negro e europeu. (...) A forma mais ampla e popular trazida da Europa foi a poética. E a poética musicada. O canto ritmava e desenvolvia o idioma. Era uma lei de Vico. Quais seriam os gêneros conhecidos? Naturalmente os “romances” que ainda sobrenadam nas memórias velhas, com restos de música solfejados por lábios do outro tempo. Esses romances, bem longos alguns, eram verdadeiras exibições da cultura popular tradicional. Deles saíram as “xácaras”, canções romances, resumos de ação que as épocas iam aparando em sua descostumada duração. (CASCUDO, 1979, p. 349 -350).

Câmara Cascudo discorre sobre como esses colonos trouxeram a poesia musicada comum em terras ibéricas da época, e como esses “romances” ibéricos sofriam, além da gesta medieval puramente europeia, influência da poética árabe, através do *siret el Modscheddin*, ou a canção dos guerreiros, que permitia canções sobre façanhas dos fora da lei, em oposição ao *siret el Bechluwan*, que cantava os feitos dos heróis. A especificidade do cangaço de vingança, largamente explorado pela literatura, como observou Frederico Pernambucano de Mello, é representado pela poesia popular como uma louvação à valentia e coragem extremadas do cangaceiro ou valentão, que nem ante a morte certa se desviariam de sua sina trágica, da consumação de seu propósito de vindita ou desafronta. Câmara Cascudo explica esse fenômeno, usando a gesta de um desses cantadores:

Todos esses valentes desaparecem, feridos de morte. Um cantador, José Patrício, evocava a ausência dessas figuras impulsivas nas grandes “feiras”.

‘Então me digam onde estão
Os valentões do Teixeira?
Onde estão os Guabirabas?
Brilhantes, de Cajazeiras?
Aonde vivem esses homens,
que eu não os vejo na feira?’

A gesta é uma poesia de ação, de luta, de movimento. Não há sensação da paisagem, da natureza, do cenário. Como para os cantores da *belle France* os Pares viviam pelo gesto de combate. Não interessava a situação geográfica nem a beleza circunjacente. A natureza existe como um ponto de referência e material vivo para comparação. Nascidos para a morte, como aqueles guerreiros que rebentam do solo onde Jasão semeou os dentes do dragão, vivem momentos, e morrem matando. O último grito é um canto de vitória, apelo à glória eterna que lhes guardará os nomes. E os nomes vão sendo apagados pelo Tempo e as façanhas convergem para outros guerreiros que vão surgindo também, certos da imortalidade, prêmio de uma vida rápida e tempestuosa... (CASCUDO, 1979, p. 377).

Essa característica de adaptação de *leitmotifs*, que perpassa desde heróis medievais como El Cid ou os Pares de França até a personagens mais recentes, como Jesuíno Brilhante, descrita também por Ronald Daus como procedimento comum aos poetas populares, aconteciam também num plano temporal mais restrito, atribuindo a Lampião, por exemplo, feitos de cangaceiros anteriores, num processo que tem a ver com a construção do escudo ético de que fala Frederico Pernambucano de Mello, aonde feitos heroicos são magnificados ou mesmo importados de outros personagens para engrandecer a imagem valente e épica do Rei do cangaço, atenuando suas ações reprováveis. A poesia de João Martins de Athayde revela a imponência da descrição de Lampião ao entrar no reduto de padre Cícero através do folheto “ *Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado de cinquenta cangaceiros e como ofereceu os seus serviços à legalidade contra os revoltosos*”:

O dia doze de março
Foi alegre, alvissareiro
Tornou-se quase agoureiro,
A polícia protestou
Quando Lampião entrou
Na cidade de Juazeiro.

Cerca de cinquenta homens
Cada qual mais bem armado
Trajando roupa de cáqui

Tudo bem municiado
 Desde o mais velho ao mais moço
 Tinha um lenço no pescoço
 Preso num laço amarrado

Compunha-se o armamento
 De fuzil, rifle e punhal
 Cartucheira na cintura
 Medonha e descomunal
 Conduzindo muitas balas
 Ninguém podia contá-las:
 Dizia assim o jornal

Essa característica de heroicidade sobre Lampião é presente em boa parte dos folhetos de João Martins de Athayde. No poema supracitado, a ida de Lampião a Juazeiro é representada de forma idealizada, como um herói de moral elevada, que salvou o povo dos revoltosos e foi ungido pelo Padre Cícero, pretendendo um dia deixar a vida bandoleira:

Em Cipó de Pernambuco
 Estava um combate travado
 Por contingentes legais
 Com um grupo revoltado,
 Se Lampião chegasse
 Que aos Legais ajudasse
 Tudo estava derrotado

De um batalhão patriota
 Da primeira companhia
 Do senhor Tenente Chagas
 Por certo se acabaria,
 Se não fosse Lampião
 Que se meteu na questão
 Até o chefe morria

O combate foi renhido
 Foi uma luta de glória
 Uma espada da briosa
 É o facho da Vitória,
 Que Lampião apresenta
 Dizendo: “Esta ferramenta
 “Leva meu nome à história”

Bastante conhecido
 Com este feito guerreiro
 O mesmo tenente Chagas,
 Como amigo verdadeiro
 Trouxe Lampião contente
 E entrou com ele à frente
 Nas portas do Juazeiro

Foi por sua conta e risco
 Que no Juazeiro entrou
 Na frente do padre Cícero
 Tenente Chagas provou,

Deixando o povo ciente
 Que todo seu contingente
 Foi Lampião que salvou

Da polícia em Juazeiro
 Houve grande oposição
 Porque queriam prender
 O famoso Lampião,
 Não puderam conseguir
 Porque precisavam ouvir
 O Padre Cícero Romão

Em menos de meia hora
 Lançou-se uma comissão
 Foram conferenciar
 Com o Padre Cícero Romão
 Temendo alguma censura
 Foram exigir a cultura
 Do povo de Lampião

Disse o padre: “Nesse ponto
 Eu nada tenho a dizer
 Falsidade àquele homem
 Também não posso fazer
 Como é que eu vou maltratar
 Quem ajudou a livrar
 Nosso povo de morrer?”

Todos olham bem pra ele
 Com muito ódio e rancor
 “Eu sou o chefe da igreja
 Dei provas de bom pastor,
 Não consinto violência
 Tenham santa paciência,
 Não posso ser traidor”

O que eu posso arranjar
 Para não ser censurado
 É fazer por onde ele
 Só ande aqui desarmado,
 E tomo conta do resto,
 Faço dele um homem honesto
 Pacato e moralizado

A imagem de homem pacato, negando a maioria dos saques a fazendas, pretendendo um dia deixar a vida em armas, e por outro lado, valente e implacável contra os inimigos, ajudando os mais fracos de ameaças ilustra essa representação heroica do cangaceiro nos folhetos de Athayde. Em algumas outras, a dualidade de caráter é levantada. Para Ivan Proença, na sua *Ideologia do cordel*, ao falar sobre a temática dos folhetos, “outro tema, o do cangaço, cangaceiros e sua heroicidade ou banditismo, constitui preocupação permanente no cordel” (*op cit.*, p. 68). Em *As proezas de Lampeão*, também de João Martins de Athayde, a característica de se narrar em primeira pessoa, como o próprio

Lampeião para fugir de represálias, é alternada com a narrativa em primeira pessoa do próprio autor:

A polícia me forçou
A viver nessa amargura
Quero agora terminar
Meus dias na desventura
Para mim é diferente
Tanto faz ser inocente,
Como uma vil criatura.

Eu também sou mata grande
Já vivi bem descansado,
Não bolia com ninguém
Porém me vejo obrigado
Do meu pai vingar a morte
Hei de jogar com a sorte
Mas não me rendo a soldado.

Eu não conheço governo
Que mande em minha vontade,
Aqui no sertão eu sou
A única autoridade
Quem quiser acreditar
Que venha cá me buscar,
E saberá a verdade.

Ando agora procurando
Um tal Juca delegado,
Que aqui em Vila Bela
Quer ser valente e malvado
No dia que eu pegá-lo
Há de servir de cavalo,
Para eu andar montado.

Lampeião é um dos homens,
Que muita gente detesta,
Ele a mim nunca ofendeu
Nenhuma queixa me resta
O tempo está de censura
Infeliz da criatura
Que o mundo diz que não presta

Como todo mundo sabe
Quem anda pelo sertão
Encontra grupos armados
De cangaceiro e ladrão
Roubam dão surra de peia
Devorando moça alheia
Dizendo que é Lampeião

Pedir esmola hoje em dia
Não é boa profissão
Então ele deixa a vida
Segue a pé para o sertão
Somente pra se vingar
Vai pedir para se alistar
No grupo de Lampeião

Por isso é que muita gente
 Que vive assim nesse abismo
 Acha o trabalho na vida
 Verdadeiro cataclismo
 Deixa o viver miserando
 Para viver assaltando
 Na vida do banditismo

João Martins de Athayde, com a referida estratégia, guarda as estrofes mais polêmicas e agressivas para serem narradas pelo próprio Lampião, enquanto expõe seu entendimento sobre as motivações para o cangaço e culpa a censura à imagem de Lampião por forjar supostas mentiras a seu respeito, atribuindo ao Rei do Cangaço malfeitos cometidos por terceiros. Há, no entanto, poesias que estejam focadas na imagem implacável do bandido, como em *A chegada de Lampião no Inferno*:

Houve grande prejuízo
 No inferno nesse dia
 Queimou-se todo dinheiro
 Que satanás possuía
 Queimou-se o livro de pontos
 Perdeu-se vinte mil contos
 Somente em mercadoria

Reclamava Lucifer:
 Horror maior não precisa
 Os anos ruins de safra
 Agora mais essa pisa!
 Se não houver bom inverno
 Tão cedo aqui no inferno
 Ninguém compra uma camisa!

Leitores, vou terminar
 Tratando de Lampião
 Muito embora que não possa
 Vos dar a explicação
 No inferno não ficou
 No céu também não entrou
 Por certo está no sertão

Quem duvidar dessa história
 Pensar que não foi assim
 Querer zombar do meu sério
 Não acreditando em mim;
 Vá comprar papel moderno
 Escreva para o inferno
 Mande saber de Caim

No poema, o Rei do Cangaço é tão implacável que venceu o Diabo e seu exército, saqueando as suas posses, em pleno Inferno! A quase onipotência e a coragem do cangaceiro, assim, é ressaltada, acima de qualquer pecha de maligno ou cruel. Há, todavia, poemas em que uma imagem negativa de criminoso prevaleça, como *Lampião em Vila Bela*, também de Athayde:

É um tormento horroroso
Essa tal situação
Da gente não poder mais
Viajar pelo sertão
Para encontrar no caminho
Indo cair direitinho
Nas unhas de Lampião.

Parece até brincadeira
Essas notícias fatais
Que se lê diariamente
Nas colunas dos jornais
Vive tudo aborrecido
De se ver este bandido
Fazendo coisas demais.

Pedro diz: ele fez isso
Paulo conta: ele matou
Já outro chega espalhando
Que Lampião assaltou
Em uma propriedade
Sem a menor piedade,
Deu surra e assassinou.

O poema, embora ressalte o caráter cruel do bandoleiro, classificando o cangaço como mais um dos flagelos que se abatem sobre o sertanejo, foi publicado em 1946, ao contrário dos outros acima, que eram da década de 1930, e bem depois, portanto da morte do rei do cangaço, um período de em que a opinião pública sobre o banditismo era outra, como veremos adiante neste estudo. Por outro lado, neste mesmo poema, a adesão ao cangaço é relativizada por questões como a carestia do sertanejo, que não tem outra alternativa senão cair na vida do cangaço:

Um dia ele vai bater
Na porta do cidadão
Aquele que lhe negou
Algum pedaço de pão
Desta vez é cavalheiro
Lhe dar almoço e dinheiro

Tudo que houver precisão

É isto rapaziada
 O Brasil está cansado
 Tudo por hora da morte
 Se vivendo asfixiado
 De um lado a revolução
 O câmbio quase no chão
 Descendo que está danado

O banditismo assolando
 A falta de resistência
 O pobre suporta tudo
 Com profunda paciência
 E neste grande sofrer
 É melhor se recorrer
 A sagrada providência.

Se deve andar prevenido
 Com essas tais ambições
 Que o mundo está de aflições
 Eu só propalo a verdade
 E aqui dentro da cidade
 Tem diversos Lampiões

Nos valha o governador
 Depois de Deus verdadeiro
 Socorrendo a nossa vida
 Nossa família e dinheiro
 Vamos fazer orações
 Pra nos livrar das ações
 Do terrível cangaceiro.

Assim, a dualidade moral na representação do cangaceiro fica evidente nesse poema de Athayde. Se por um lado o cangaceiro é um flagelo para o sertanejo, a entrada para a vida do cangaço é justificada por um cenário de pobreza extrema, onde o banditismo inclusive está presente nas cidades grandes, os “diversos Lampiões”. Assim, representação genérica de Lampião, nos folhetos de Athayde, é sempre a de um indivíduo valente, honrado, quase invencível, muitas vezes heroico, embora às vezes cruel e sanguinário, o que é justificado pelas condições sociais do sertão à época.

É também relevante, o papel dos artistas de cordel e cantadores sertanejos, que de meados do século XIX a o início do século XX, cumpriam o papel de informar à população, e, através desta, à imprensa, narrativas sobre o cangaço, que mesclavam informações verídicas e produção ficcional em diversos níveis. No sentido inverso, muitas das novidades da imprensa, indisponíveis ao sertanejo da época, eram reverberadas pelos poetas populares.

No estudo introdutório que faz Veríssimo de Mello a *Literatura de Cordel: Antologia*, essa característica é ressaltada:

O folheto de cordel, por outro lado, vem sendo analisado e estudado como veículo de comunicação de massa. Foi o primeiro jornal do nosso sertanejo, antes do aparecimento, nas zonas rurais, do jornal propriamente dito, do rádio, da TV. Levado pelos vendedores ambulantes às nossas feiras do interior e mercados, ele difundia notícias sobre grandes acontecimentos de repercussão internacional, nacional, estadual e local. Notícias e inovações do mundo moderno, da tecnologia, do progresso contemporâneo. Inovações sempre recebidas com espanto pelo homem rural, que é, por princípio, um conservador. (MELLO, 1982, p.8).

Em certo sentido, os versos de cordel e loas dos cantadores operam esse trabalho de reinterpretação em relação aos feitos dos cangaceiros, como pode se verificar nesta assertiva de Luís da Câmara Cascudo sobre o cancionero popular, presente no icônico *Vaqueiros e cantadores*: “O sertão indistingue o cangaceiro do homem valente. Para ele, a função criminosa é acidental. Raramente sentimos, nos versos entusiastas, um vislumbre de crítica ou de reproche à selvageria do assassino.” (CASCUDO, 2004, p.122). Em versos de João Martins de Athayde, a referida valentia é afirmada:

O cangaceiro valente
nunca se rende a soldado,
melhor é morrer de bala,
com o corpo cravejado,
do que render-se à prisão,
para descer do sertão
preso e desmoralizado... (apud CASCUDO, 2004, p. 124)

Assim como Hobsbawm, que em seu *Bandidos* analisa manifestações do que ele concebe *banditismo social* – utilizando largamente a gesta sertaneja e de outros ambientes como fonte – em diversos ambientes do globo, Cascudo afirma, no referido estudo que discrimina várias tradições de literatura oral brasileiras e seus antecedentes e movimentos similares em diversos outros espaços da Europa, América, Ásia e África, que a valentia dos bandidos e demais indivíduos afeitos a aventuras é cantada em todas as partes do mundo:

O prestígio do valente determina o ciclo para o encantamento popular. Soldado regular ou guerrilheiro, tem seus admiradores. É a coragem pessoal a sugestão suprema, motivo do comentário poético. São, nos Estados Unidos, os cangaceiros, killers, Wild Bill Hicock, Billy the Kid, Jesse James, Sam Bass, ou os free lancers, franco-atiradores, Roy Bean, Buffalo Bill, Big-Foot Wallace, com estórias, cantos, lendas. Esse halo admirativo não significa solidarismo com as atitudes do herói, mas compreensão humana pela energia, irradiante coragem, resistência, destemor. Esse é o clima inglês para Robin Hood e francês para Louis Mandrin. [...] Oficialmente, Mandrin é um contrabandista justificado pela lei. A ousadia pessoal seduz e os corsos louvam seus valentes como os sertanejos historicam as andanças dos cangaceiros. A gentis-homens como Adolfo Velho Rosa Meia noite ou Jesuíno brilhante: “Jesuíno já morreu/ acabou-se o valentão/ morreu no campo da honra/ Sem se entregar à prisão”. (CASCUDO, 1978 p. 375).

A característica da tradição oral como antepassado direto dos folhetos nordestinos, mais do que uma simples transmigração dos cordéis impressos portugueses, é abordada por Márcia Abreu em *Histórias de cordéis e folhetos*. O estudo mostra como a hipótese de que a literatura de cordel portuguesa seja matriz da literatura de folhetos¹⁴ do Nordeste do Brasil se alicerça em uma premissa equivocada. Demonstrando como eram ausentes os estudos que comprovassem a referida ligação, a autora demonstra como estudiosos sobre a temática, como Manuel Diégues Júnior e Mário Souto Maior, entre outros, estabeleçam uma “relação de dependência entre a produção nordestina e a lusitana”, sem, no entanto, indicar qualquer indício teórico ou histórico que corrobore tal afirmativa, às vezes feita de forma veemente. Tais autores se limitam a dizer que os originais portugueses sofreram “transformações” ou adaptação em solo brasileiro. Antes um gênero editorial do que um gênero literário, a literatura de cordel portuguesa não necessariamente era voltada a um público popular, mas uma “fórmula editorial” que possibilitava a divulgação de textos de diversos gêneros, muitas vezes de origens totalmente discrepantes entre si, de receitas culinárias e notícias a peças teatrais e autos, iniciada já no

¹⁴ A autora faz, em seu estudo, essa distinção descritiva: literatura de cordel como proveniente de Portugal, e literatura de folhetos, a que encontramos no Nordeste brasileiro. Segundo a autora, o uso da terminologia “literatura de cordel” sempre ocorreu apenas em Portugal. Para se referir aos folhetos nordestinos, tal denominação passou a ser utilizada somente a partir da década de 1970, quando estudiosos do tema passaram a “importar” a nomenclatura portuguesa. Antes disso, eram chamados apenas de “literatura de folhetos” ou simplesmente “folhetos”.

século XIV. Abreu explica como ao contrário da literatura de cordel portuguesa, que não possui uniformidade, os folhetos nordestinos são bastante codificados:

Pode-se acompanhar o processo de constituição dessa forma literária examinando-se as sessões de cantoria e os folhetos publicados entre finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920, período no qual se definem as características fundamentais dessa literatura, chegando-se a uma forma “canônica”. (ABREU, 1999, p. 73).

Abreu descreve, assim, como a literatura de folhetos nordestina iniciou seu processo de definição no âmbito da oralidade, muito antes da viabilidade da impressão, ou de sofrer qualquer influência direta da literatura de cordel portuguesa. A regularidade dessas cantorias, que seguiam um padrão estrutural de rima e métrica, era importante para a memorização das cantorias, como suporte mnemônico. Essa instância permaneceu na literatura de folhetos nordestina. A partir do fim do século XIX, as cantorias passaram a ter forma impressa, Leandro Gomes de Barros o primeiro autor a publicar sistematicamente, sendo de 1893 o registro de seu folheto mais antigo. (*op cit.*, p. 92). Com enredos padronizados, as histórias dos folhetos tidos como bem-sucedidos estavam relacionadas à habilidade do poeta lidar com novidade e repetição:

Só se compreende a utilidade da existência de regras para a elaboração de folhetos se lembrarmos que sua produção e recepção estão fortemente marcadas pelo ambiente oral no qual circulam, principalmente nas primeiras décadas de publicação, mas também ainda hoje. A originalidade é um valor no mundo da escrita, no qual o papel libera o corpo da tarefa de armazenar informações, incentivando a inovação constante. A produção de folhetos no Nordeste situa-se na encruzilhada entre a escrita e a oralidade, sendo impossível fixa-la de maneira definitiva em qualquer um desses pólos. Embora os poetas registrem seus textos sob forma gráfica, não aderem completamente às convenções do discurso escrito. Grande parte do público, capaz ou não de decifrar os sinais gráficos da escrita, tampouco dominam essas convenções. O registro gráfico não implica acesso ao universo da escrita, que extrapola em muito a simples associação entre sons e grafismos. A fixação na forma impressa não eliminou a oralidade como referência para essas composições. Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público, mesmo quando a lê, prefigura um narrador oral, cuja voz se pode ouvir. Desta forma as exigências pertinentes às composições orais permanecem, mesmo quando se trata de um texto escrito. Portanto, pode-se entender a literatura de folhetos como mediadora entre o oral e o escrito. (ABREU, 1999, p. 117-118).

Fica evidente o caráter de oralidade pertinente a esses folhetos, que seguem um padrão fixo de rimas, com organização linear. Independente da habilidade do poeta, esses padrões sempre são seguidos. Para Abreu, essa característica diferencia densamente a literatura de cordel portuguesa aos folhetos nordestinos, refutando o habitual consenso de filiação entre ambas literaturas. A poesia popular nordestina em folhetos, estaria, assim, associada às cantorias orais comuns ao Nordeste brasileiro ao longo do período colonial.

Por outro lado, como vimos anteriormente, à tradição oral, essa sim, pesa uma tradição que remonta ao medievo europeu. As pesquisas de Câmara Cascudo mostram a sequencialidade dessa tradição oral, que subsistiu no sertão nordestino, isolado que estava até fins do século XIX, até que fosse investida de uma forma impressa, que, contudo, continuava a carregar as características da oralidade, ao contrário do que acontecia com o cordel português. Embora alguns desses – eram bastante diversificados e sem uniformidade, com vimos – tenham sido popularizados no Brasil, os poetas populares os recontavam de forma metrificada (os originais normalmente eram escritos em prosa), e com adaptações importantes no enredo, como por exemplo, a *História da Imperatriz Porcina*, recontada por Francisco das Chagas Batista.

É também importante, contudo, mencionar que não está circunscrita apenas à poesia popular e ficção em prosa a temática concernente ao cangaço. A poesia erudita, assim como o romance em prosa, teve o cangaço como tema desde o início do século XX, como afirma Carlos Newton Júnior, em introdução à sua antologia, *Cangaço na poesia brasileira*:

Poucos se dão conta, porém, que o cangaço também tem deixado sua marca em nossa poesia erudita. A princípio, como não poderia deixar de ser (até pela repercussão nacional que as ações dos cangaceiros começam a obter, a partir de certo momento), essa marca se impõe devido ao interesse de natureza testemunhal que o cangaço desperta nos poetas que lhe são contemporâneos; depois, com o passar dos anos, de modo semelhante ao ocorrido no nosso romance, tal interesse começa a se transmutar em fascínio de gesta, um fascínio que ainda hoje se faz notar em poetas da novíssima geração. (...) Registre-se, logo de saída, que muitos dos poemas aqui reunidos foram escritos a partir de formas ou gêneros poéticos da nossa poesia popular, o que não faz dos poetas que o utilizam, evidentemente, poetas populares, no sentido que usamos para o termo. A simples decisão deliberada de apegar-se a essas formas cristalizadas da tradição popular já revelaria

uma intenção de comunhão com o popular, ou de retorno às raízes, que diferenciaria o projeto estético de autores cômicos de pertencerem a um outro universo poético. (NEWTON JÚNIOR, 2009, p. 13-14)

Carlos Newton descreve um processo de identificação com a poesia popular, por parte dos poetas eruditos, em certo sentido símil àquele que observamos na produção de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. A mencionada antologia compila poemas sobre o cangaço de contemporâneos de Lampião, como Jorge de Lima e Ascenso Ferreira, avançando até poetas hodiernos, como Alexei Bueno e Astier Basílio, além do próprio Carlos Newton Júnior.

2.2 Dioclécio e João Martins de Athayde

As duas obras do ciclo do cangaço estão, em certo sentido, caracterizadas por uma narrativa com certo grau de repetição e redundância – comum no contexto das poesias em cordel e composições de cantadores populares – que explicita situações tais como referidas pelos versos dos artistas populares. Sônia Lúcia Ramalho de Farias discorre sobre como a oralidade e a composição poética dos autores de cordel e cantadores do Nordeste integram a tessitura interna das narrativas dos romances supracitados, em seu *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, misticismo e cangaço*:

A assimilação desse imaginário – a partir da própria ótica interna do poeta sertanejo – constitui, assim, um dado capital para a elaboração do processo narrativo de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Busca-se, dessa maneira, adequar o enfoque da temática popular empreendido pelos textos às formas estéticas utilizadas no meio rural do Nordeste para a sua representação. As cantorias dos cegos do sertão e a literatura de cordel surgem nesse processo como elementos mediadores entre a forma romanesca erudita, manipulada pela perspectiva do narrador culto e letrado, e a temática popular. A mediação do cordel torna-se visível pelas constantes referências à figura do cantador e do poeta popular. Ela se atualiza principalmente através do personagem Dioclécio – tocador de viola e folhetinista. Por seu intermédio, vão sendo representadas as façanhas que celebrizaram, no passado do sertão, a vida dos cangaceiros maiores, de Antônio Silvino, de Jesuíno Brilhante, de Cabeleira. (FARIAS, 2006, p. 90).

Farias discorre sobre como a experiência recriada num contexto poético – especificamente, o do cantador Dioclécio, dentro da narrativa das duas obras

– proporciona o estabelecimento do processo de recepção entre produtor e público:

A literatura popular não comparece aí como simples ilustração ou mero registro exótico das manifestações culturais das classes dominadas. Tampouco funciona apenas como enquadramento, que possibilite ao narrador situá-la no contexto histórico de onde provém. Diversamente, essas manifestações interagem como elementos estruturantes da composição do processo enunciativo dos textos em exame e, como tais, devem ser vistas pelo analista em nível explicativo e não ilustrativo. São elas que, concomitantemente à fala e às digressões reflexivas dos personagens, vão tecendo os fios dispersos do enredo, ao mesmo tempo em que procuram, através da técnica de repetição que lhes é peculiar, decodificar os pontos obscuros da trama narrativa, clareando ou engendrando-lhe um novo sentido. (FARIAS, 2006, p.97).

Assim, Farias explica sobre como a redundância e a oralidade são partes integrantes das duas obras, à semelhança dos folhetos de cordel e canções populares. Essa similitude tem a ver com o próprio papel desempenhado pelo cantador na época da produção literária da primeira das obras do ciclo do cangaço, que coincide com o ano da capitulação do bando de Lampião (1938), quando a produção focada no cangaço desses cantadores estava em um período particularmente efervescente. O enigmático Dioclécio, de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, poeta popular e cantador ambulante, ilustra bem a representação desse tipo social no imaginário da época. A representação do personagem, no entanto, tem um certo grau de idealização atrelada a uma imagem antiga desses cantadores, pois tipos como ele eram então raros na vida real. De acordo com Daus,

Os poemas épicos que são recitados por cantadores cegos nas ruas das cidades grandes e nas feiras, quase nunca são de sua própria autoria, e sim textos de folhetos aprendidos de cor. A figura de Dioclécio, do romance *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego (...), um homem que cantava as cantigas épicas que ele mesmo fazia, é difícil de encontrar hoje em dia. Ela era típica da época anterior ao aparecimento dos folhetos. (DAUS, 1982, p. 107).

Daus explica, assim, como o ápice de desenvolvimento da poesia popular épica no início do século XIX fez com que os ofícios de poetas e de cantadores fossem separados e especializados em diversos níveis e vertentes, e só em casos muito

raros, de cantadores muito talentosos, que se possuía o domínio de todas as áreas da poesia popular. À primeira aparição de Dioclécio na narrativa de *Pedra Bonita*, o protagonista Bentinho fica encantado pelo cantador e seu estilo de vida:

Aparecera no Açú um homem que não queria coisa nenhuma. Podia ter uns 30 anos e era escuro, com os cabelos cobrindo as orelhas. Trazia uma viola e uma bolsa com uma rede suja. Ficara dormindo no mercado e o major Evangelista lhe dava de comer. Os meninos correram para perto dele. O homem tocava viola e cantava. Sabia de histórias. A vida dos cangaceiros maiores, de Antônio Silvino, de Jesuíno Brilhante, de Cabeleira. Antônio Bento se demorou mais do que os outros com o homem sujo. Ele viera de longe, sabia mais do que os outros. Estivera no Juazeiro. Conhecera os cangaceiros do Pajeú e os frades das Santas Missões. Chamava-se Dioclécio. Não sabia ler. Mas aprendera tanta coisa, tanto verso bonito, tanta história arriscada! Nunca Antônio Bento conhecera homem igual. Estava embriagado pela vida do andarilho.

– Menino – dizia-lhe Dioclécio –, terra da gente viver é lá para as bandas do sul. Tu nunca viste o que é terra bonita. Eu andei de navio, montei em trem de vapor. Vi o mundo, que não era essa desgraça do sertão. Só estou aqui por causa de família. Menino, família é a perdição de um homem. (REGO, 1973, p. 51-52).

As palavras de Dioclécio para Bentinho, sobre a família, tinham um quê de profecia para com os sofrimentos vindouros de Bentinho e seus familiares devido à consanguinidade com Aparício, seu irmão cangaceiro. Dioclécio era familiar com os feitos dos grandes cangaceiros, particularidade de muitos cantadores do início do século XX. Ainda no seu primeiro encontro com Antônio Bento, Dioclécio narra uma experiência que teve com o bando do cangaceiro Luís Padre, num evento em que este assaltou a casa em que o cantador havia pedido pousada por uma noite. Os cangaceiros mataram o fazendeiro, e espancaram sua esposa, depois de havê-los feito presenciar o estupro de suas filhas, que foram obrigadas a dançar nuas com os cangaceiros madrugada adentro:

Menino, dois meses depois, ainda tinha na cabeça o velho esticado no chão, as meninas dançando, a velha chorando. Tive até medo de ficar doido. Foi aí que pus a história no verso. E na feira de Campina Grande, quando cantei a coisa pela primeira vez, vi gente chorando e mulher se benzendo. O dono do hotel mandou botar no jornal da Paraíba a cantiga que eu tinha feito. Um sujeito do Ceará mandou um recado. Queria que eu dissesse as coisas para ele passar no papel. O velho Batista da Paraíba fez umas lozinhas parecidas, iguaizinhas aos

versos que ele tirava para Antônio Silvino, e botou para vender nas feiras. (REGO, 2015, p. 70).

A descrição da experiência de Dioclécio ilustra o fenômeno do *cantador-repórter*, que influenciava a imprensa com seus versos, além da dinâmica de transição do relato oral ao escrito, o que às vezes acarreta em sobreposições dos feitos dos cangaceiros, com eventos protagonizados por Antônio Silvino confundidos com aqueles de Lampião e vice e versa. Os feitos de Cabeleira e Jesuíno Brilhante, mais ligados à tradição oral, anterior ao aparecimento dos folhetos, se amalgamavam às histórias mais recentes de Antônio Silvino e, posteriormente, Lampião, levando a uma representação estilizada do cangaceiro que perpassou um trajeto desde as cantorias até os primeiros folhetos. Maria Isaura Pereira Queiroz reflete sobre a importância do cantador na disseminação dos feitos do cangaceirismo:

Os cantadores sertanejos desempenham em seu meio duas funções: são uma via importante de comunicações, por um lado, e por outro lado constituem uma espécie de 'memória coletiva'. Ainda em vida, os Reis do Cangaço fixavam em torno de si proezas e aventuras, celebrados pelos cantadores nas feiras, ou impressos nos folhetos de cordel que difundiam até bem longe a fama dos valentes. Enquanto os bardos lhes propagavam a glória, os "imaginários" imortalizavam-lhes a figura, em madeira ou barro, guardando os mínimos detalhes. Assim, Lampião nunca deixou de ser representado com seus famosos óculos, que segundo dizem usava mais por vaidade do que por necessidade. Desaparecido o herói, os cantadores conservavam nos versos e canções a lembrança de suas aventuras, louvando suas qualidades. (QUEIROZ, 1977, p. 15-16).

Nesse sentido, Queiroz sublinha o estatuto dos cantadores e poetas populares de informantes e de mantenedores da memória coletiva no que se refere aos eventos relativos ao cangaço, provindo exclusivamente deles muito do que se sabia sobre os bandidos nordestinos. Em seu estudo mais recente, de 2018, *Apagando o Lampião: vida e morte do rei do cangaço*, Frederico Pernambucano de Mello informa sobre como o papel do cantador, por vezes ele próprio um cangaceiro, foi decisivo para a propagação dos feitos no espaço regional do sertão, no início do século XX, conforme vimos anteriormente:

Por muito tempo, o cantador-repórter foi o único a promover a circulação da notícia nos ermos sertanejos, disputando em sagacidade com o cigano o monopólio da novidade no deserto. Muito mais o leitor atentar-se-á para os versos e modinhas da produção popular do chamado ciclo heroico, se tiver em vista que o abraço da viola com o punhal se deu muitas vezes na própria intimidade dos grupos combatentes, dispensando o rapsodo profissional, de algum modo um intruso. Um paisano, na linguagem comum a cangaceiros e “macacos”. Rio Preto, no quartel derradeiro do século XIX, foi cangaceiro de fama e cantador apreciado na fronteira sertaneja da Paraíba com Pernambuco, dele não se sabendo se mais temido por conta dos “desafios” em cantoria de viola ou das “brigadas” em que se envolveu, superando a origem ínfima. (MELLO, 2018, p.38).

Mello endossa, assim, o papel do cantador na disseminação de acontecimentos relativos ao *modus operandi* cangaceiro, papel este muitas vezes desempenhado por um dos cangaceiros dos bandos que percorriam o sertão. O cangaceiro-cantador Domício, irmão do protagonista Bentinho, é um exemplo desse tipo sertanejo: “Via Domício tocador de viola, sempre de festa em vista, do tamanho do pai, respeitado nas vaquejadas.” (REGO, 1974, p.123). Domício, afeito às cantorias de viola, entra para o cangaço, acompanhando o bando do irmão Aparício, depois de um período como fanático do santo da Pedra Bonita. A relevância da contribuição dos cantadores populares é confessada pelo autor paraibano, que no livro de crônicas *Poesia e vida*, em artigo dedicado ao poeta popular João Martins de Athayde discorre sobre como a produção literária do ciclo do cangaço está intimamente ligada a esse tipo de artista:

A um amigo que me perguntava porque não continuava o meu romance “Pedra Bonita” eu lhe respondi: “é que não tenho lido mais o poeta João Martins de Athayde”.

E o que tinha este poeta com o meu romance?

Tinha tudo o meu romance com o poeta. Eu queria escrever a história dos Vieira, família de cangaceiros do Nordeste, e toda a história do cangaço está no rapsodo Athayde. A poesia deste bardo se fez espécie de “chanson de geste” do cangaceirismo. Ali andam a fúria, a coragem, o crime, a crueldade, as dores dos sertanejos. É Athayde um poeta social. É de crítica mordaz, de impiedosa sátira contra os grandes da terra. (...) Lembro-me dos livros de Athayde, das histórias que eles contavam, e lá estão os meus primeiros entusiasmos pelos cangaceiros, pela violência e bravura dessa gente que não teme a morte. Há muito de Espanha nessa luta de homens isolados contra o mundo inteiro. Athayde às vezes se volta para os bandidos e os castiga sem pena. Dizem que Lampião sabia de cor todo um poema dele. E ele escrevia mesmo para o povo. E, como ninguém, sabe exprimir as dores e levantar queixa. (...) Disse Athayde ao repórter que o surpreendeu em casa, a se lastimar da polícia de Pernambuco que o

vem perseguindo como a homem perigoso: “Converso com os homens das feiras, boiadeiros e sertanejos e escuto suas histórias. Não invento nada. A única coisa que faço é colocar os fatos no ‘metal de fala’.” É neste metal de fala que está a força de Athayde e a sedução da sua poesia. Tudo que ele canta vem como se fosse feito para um acalento, para pacificar corações. Mas, como na velha tradição ibérica, o acalento de Athayde traz muita dor, muita tristeza, muita tragédia envolvida para os ouvidos de quem o escuta. A entrevista de Joel Silveira me deu vontade de voltar ao grande Athayde. É que já ando tão longe de meus recantos nativos que tudo que me chega de lá adverte-me das minhas infidelidades. (REGO, 1945, p. 161-162).

José Lins revelou essa influência em algumas outras ocasiões, em suas crônicas e entrevistas. E na crônica supracitada, se queixava de infidelidade às raízes por não estar lendo do poeta popular. Esse fato pode ser constatado nas diversas crônicas e artigos do autor de *Banguê*, que de fato dedica numerosos títulos a autores estrangeiros, além de que já estava a alguns anos longe do Nordeste, morando no Rio de Janeiro. Segundo Marlyse Meyer, em estudo sobre autores de cordel, “durante cerca de trinta anos, Athayde [...] foi o maior editor de folhetos do Nordeste. Modernizou a produção, dando-lhes a feição que têm até hoje” (MEYER, 1980, p.10). Athayde, que abriu sua primeira tipografia em 1909, na rua do Rangel, bairro de São José, em Recife, viria adquirir os direitos autorais da propriedade literária de Leandro Gomes de Barros após a morte deste, em 1920, comprando-a da viúva do poeta. Foi proprietário também de folhetos escritos por Francisco das Chagas Batista. Havendo Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista escrito bastante folhetos sobre Lampião e Antônio Silvino, e como Athayde publicasse os folhetos de autoria desses sob o seu próprio nome, sem mencionar os autores, é bem provável que algumas das poesias lidas pelo autor paraibano podem, de fato, ter sido obra daqueles. O que fazia parte de uma estratégia comercial, pois o nome dos poetas já estava um tanto esquecido do público e o próprio nome de Athayde funcionava como propaganda. Editava, além das suas poesias, os folhetos de dezenas de poetas populares, que o procuravam. Na época, ter um folheto editado por Athayde era certeza de sucesso. As produções chegavam à casa dos milhares. Ele padronizou a edição destes folhetos:

As decisões tipográficas tomadas por João Martins de Athayde na década de 1920 tornaram-se um padrão. O número de páginas define,

também, o conteúdo da publicação. Considera-se *folheto* a brochura de oito a dezesseis páginas, destinada a abrigar peças e poemas “jornalísticos”, e *romance* a de 24 a 56 páginas, reservada às narrativas ficcionais. Desta forma, a composição de um texto é subordinada a um espaço previamente estipulado. Se quer contar a história de um trágico acidente rodoviário, isto é matéria para um folheto, o qual só pode ter 8 ou 16 páginas. Em cada página cabem cinco estrofes. Assim, o autor deverá preparar 40 ou 80 estrofes, nem menos, nem mais. (ABREU, 1999, p. 113).

Essa modernização levada a cabo por Athayde, como vimos, incluía, como estratégia comercial, usar recortes de imagens de filmes da moda ilustrando a capa de seus folhetos, incrementando seu apelo visual para seu público alvo. O poeta, que era também aficionado por cinema, como atesta Mário Souto Maior em sua biografia sobre Athayde: “Vez por outra gostava de assistir aos filmes exibidos no Glória ou no Ideal, cinemas existentes na época no Pátio do Mercado São José e no Pátio do Terço, no Recife.” (MAIOR, 2000, p. 13), ou nas palavras da própria esposa do poeta, em entrevista, este hábito era um tanto mais frequente: “Ele gostava muito de cinema. Ele tinha uma mania de toda noite ir ao cinema, sozinho.” (*apud* MAIOR, 2000, p.52). Estar a par dos sucessos da época era de suma importância para o poeta empreendedor, que habilmente sincronizava o lançamento dos novos filmes a um folheto ou romance que pretendesse lançar, o que acontecia também com acontecimentos de caráter nacional, notícias relevantes, etc. Com o evento da emboscada que culminou na morte de Lampião não foi diferente. Em entrevista com a viúva de Athayde, Sofia Cavalcanti de Athayde, por ocasião do Ciclo de Estudos promovido em homenagem ao centenário da morte do poeta, ocorrido na Fundação Joaquim Nabuco, a prontidão e obstinação do poeta em tornar a morte do rei do cangaço em uma oportunidade editar um folheto com forte apelo comercial ficou evidente:

Entrevistador: A senhora se lembra de alguns outros folhetos que ele tenha passado a noite escrevendo?

SCA: Ah! Lembro! Ele, quando Lampião morreu, ele não dormiu. Ele dobrou a noite, e os empregados era do quarto pra outro, porque não dormiam. Dia e noite a trabalhar, as máquinas sem dar vencimento. (MAIOR, 2000, p.61).

A entrevista com Sofia Athayde ilustra como era intenso o movimento em sua tipografia, com vários empregados, e longas noites em claro produzindo folhetos de acordo com alguma demanda excepcional, como foi a ocasionada pela morte de Lampião. Segundo Sofia Athayde, o poeta chegou a possuir dezoito agências pelo Brasil, e romances famosos como *Os mártírios de Genoveva*, por exemplo, eram produzidos na ordem de 10.000 exemplares, por vez. Sofia relata, inclusive, um parentesco distante de Athayde, com o ex-cangaceiro Antônio Silvino, que não raro vinha visitar o poeta em sua residência. O próprio Athayde, em entrevista, confessa a sua intenção em obter sucesso comercial em suas vendas, embora alegando um ideal em sua produção: “Em 1909 montei tipografia, e de lá para cá tenho vivido disso. Faço esses ‘livros’ para ganhar dinheiro, se bem que neles eu ponha um fim moral.” (*apud* MEYER, 1980, p.102). Julie Cavignac descreve esse processo como uma adaptação da herança europeia com elementos da modernidade:

Filmes e telenovelas que tratam de contos europeus ou de romances de sucesso puderam também servir de inspiração aos poetas de cordel. João Martins de Athayde e, mais recentemente, Severino Borges colocaram em versos a história de Branca de Neve e de Barba-Azul.(...) Todavia, as princesas tomam a aparência de vedetes hollywoodianas, Maurice Chevalier se torna rei, os *cowboys* se *transportam ao sertão*, Joana D’arc aparece sob os traços de Ingrid Bergman e o filho de Ali Babá é estrelado por Marlon Brando! Esse processo de popularização de obras célebres se prolonga até os nossos dias, e a transmissão de um patrimônio cultural europeu não é milenar, como se poderia ter acreditado à primeira vista. O poeta, embora possa ser considerado como o detentor de um saber tradicional, trabalha com suas referências culturais e torna-se um *bricoleur* da tradição. Esse jogo é tão hábil que seus leitores – como a maioria dos pesquisadores – nele veem todas as características de uma produção tradicional. É claro, portanto, que apesar de sua origem ibérica manifesta, o cordel brasileiro apresenta notáveis modificações com relação a seu ancestral lusitano. Afora sua forma – sempre em versos – seus temas específicos a um espaço e uma sociedade, seu público – camponeses no interior do Nordeste – a literatura de cordel se constitui num gênero distinto. (CAVIGNAC, 2006, p. 85-86)

O que a antropóloga francesa afirma, é, em certo sentido, similar ao que verificamos no estudo de Márcia Abreu. Para Cavignac, no entanto, é a única característica que o liga à Europa, a sua origem física, material. Por outro lado, a autora enfatiza o fato de que a “transmissão de um patrimônio cultural europeu”

não seja tão antiga quanto se pensa, o que é parcialmente questionável, pois as estratégias comerciais de João Martins de Athayde e poetas/editores subsequentes não anulam a característica de que histórias de origem medieval sejam preservadas mnemonicamente através da poesia oral no contexto de um sertão nordestino isolado até fins do século XIX, com as cantigas medievais subsistindo na literatura de folhetos por meio de processos de adaptação com histórias locais como as dos cangaceiros. Para a autora, a persistência de figuras lendárias e histórias medievais se explica por uma “re-elaboração em versos de uma cultura europeia expressa pelos romances”, o que é fato, e que isso teria acontecido justamente a partir do início do século XX, recusando a contribuição concomitante de uma tradição que se manteve pela oralidade, o que é defendido por muitos dos estudos do tema, como os de Câmara Cascudo. Embora uma intersemiose com temas de filmes e romances modernos tenha de fato ocorrido nas ilustrações e mesmo conteúdo dos folhetos, a tradição oral que propagou histórias que vêm do período medieval certamente teve influência decisiva sobre os temas dos folhetos. O modelo de seu estudo, uma etnografia, discordando em muitos momentos de estudos em história literária, pode, no entanto, ser útil na sistematização dos folhetos em si, como veremos adiante. No mencionado estudo de Sandra Abreu, vemos inúmeros folhetos remetendo diretamente a essas origens do medievo, inclusive com imagens de cordéis portugueses antigos, como a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França* ou a *História do Célebre Navegador João de Calais*. Títulos como estes, presentes no “Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil”,

Tratavam-se de pedidos de autorização para o envio de material impresso no Brasil, destinados à Real Mesa Censória, a quem competia conceder ou não a referida licença, de acordo com a natureza dos livros. Eram requisições manuscritas, enviadas à Mesa entre 1769 e 1826, nas quais o requerente dirigia-se a “Vossa Alteza Real” dizendo que necessitava remeter livros para o Brasil, para tanto, o consentimento da Real Mesa. (ABREU, 1999, p. 50-51).

Essa remessa continha livros convencionais e folhetos de cordéis portugueses – normalmente escritos em prosa –, como os mencionados acima. A propagação destes em território brasileiro, num período em que o letramento era raro, ensejou a propagação de várias dessas histórias em tradição oral,

mnemônica, por meio dos cantadores, que terminaram reescritas, de forma versificada, pelos autores de folhetos posteriormente, como aconteceu com a *História da Donzela Teodora*, reescrita em versos por Leandro Gomes de Barros, num processo em que tanto os textos originais que circulavam em território brasileiro quanto à sua reinterpretação inicial na poesia oral contribuíram para a sua versão nos folhetos nordestinos. Apesar de chegarem a conclusões semelhantes – a de repudiar uma origem portuguesa à literatura de folhetos nordestina, defendida pelos estudos clássicos do tema – a propositura de Cavignac discorda de que a poesia oral, além dos cordéis e demais livros portugueses tenham introduzido elementos de histórias medievais no imaginário sertanejo, que chegaram até a produção dos primeiros poetas conhecidos. Enquanto Márcia Abreu concorda que estes tenham contribuído de certa forma para o repertório dos poetas locais, para a autora francesa, esse processo se concentrou no período da modernização dos folhetos, no qual João Martins de Athayde foi pioneiro. É neste último ponto, contudo, que Cavignac oferece uma perspectiva esclarecedora, ao endossar a habilidade dos poetas como “*bricoleurs da tradição*”. Ao recorrer às grandes produções dos cinemas, com cowboys ilustrando a capa de um folheto sobre Lampião, e continuar se valendo da tradição que inclui elementos de histórias medievais em suas histórias de sertanejos, essa característica é de fato reforçada, pois Athayde ampliava o público de leitores de seus folhetos, e por conseguinte, suas vendas. Luís da Câmara Cascudo descrevera, em *Vaqueiros e cantadores* – estudo sobre a poesia popular sertaneja –, o louvor dos cantadores à valentia cangaceira: “Como o cangaceiro é a representação imediata da coragem, o sertanejo ama seguir-lhe a vida aventureira, cantando-a em versos.” (CASCUDO, 2004, p. 123). O *modus operandi* do cantador descrito por Cascudo, pode, em certo sentido, ser relativizado pelo que o próprio poeta Athayde explicitou, ao citar alguns pormenores do seu processo de produção textual:

“Em algumas me aproveitei do que noticiava o jornal, noutras do que me contava a boca do povo. E em algumas não me baseei em fato nenhum. Imaginei o caso e fiz meu floreio. Conheci pessoalmente Antônio Silvino. Era no tempo o bandoleiro mais temido. Várias vezes conversou comigo. O povo o chamava ‘capitão’. Nunca se deixou retratar, a não ser quando foi preso e ainda assim depois de todo amarrado. Escrevi alguns livros sobre Silvino e ainda tenho assunto

para vários outros que se fossem lançados agora não fariam sucesso. Já Lampião era diferente do 'capitão'; com dois anos apenas de cangaço aparecia com o retrato nos jornais, cercado pelo grupo. Para você ver: quando ele entrou em Mossoró, eu soube da notícia pelo jornal. Fiz um 'livro'. Mas as cenas, os diálogos, a ação da narrativa, tudo isso foi tirado da minha cabeça. Do mesmo jeito fiz com *Os projetos de Lampião*, onde toda aquela plataforma foi inventada". (*apud* MEYER, 1980, p.103).

O contato com Antônio Silvino, corroborado pela esposa do poeta, provavelmente se deu após o cumprimento da pena do Rifle de Ouro, época em que houve relatos de visitas suas a Athayde. Segundo a seleção feita por Mário Souto Maior da obra de Athayde, o poeta popular compôs aproximadamente dez folhetos aludindo diretamente a Lampião e seu bando. O período lampiônico correspondia a uma atenção maior da imprensa ao cangaço, diferente do que acontecia com cangaceiros anteriores. O próprio comportamento de Lampião no sentido de construir a sua autoimagem se relaciona a essa inserção maior na imprensa, resultando nessa inversão do diálogo poeta popular – imprensa mencionado por Athayde. É interessante que a representação de Jesuíno Brilhante, nos folhetos, viria a nortear o modo como foram representados posteriormente tanto Antônio Silvino quanto Lampião. São raros os folhetos sobre o bandido potiguar, como endossa Cavignac:

Apesar da raridade dos folhetos escritos sobre Jesuíno Brilhante e os poucos testemunhos recolhidos, seu nome é evocado em primeiro lugar quando se fala dos cangaceiros. O único bandido célebre nascido no Rio Grande do Norte é descrito como um bandido "romântico", ruivo de olhos azuis. (...) Dificilmente se acham folhetos sobre Jesuíno Brilhante, em compensação, para Antônio Silvino, numerosos poetas se especializaram na narração de suas aventuras. (CAVIGNAC, 2006, p. 151-152).

O ABC de Jesuíno Brilhante, poesia anônima de 1877, segundo a autora, é um dos poucos materiais conhecidos sobre o bandido potiguar que subsistiu. Diversos folhetos e também histórias populares transmitidas oralmente atreladas a Antônio Silvino e mesmo Lampião, e presentes em folhetos sobre ele como a famosa história de obrigar um de seus cabras a comer sal, por reclamar da comida na casa de um coiteiro, figuravam na gesta de Jesuíno Brilhante antes

de Virgulino haver nascido. Outra história recorrente, e atribuída aos dois cangaceiros, é a da defesa da esposa sozinha em casa:

Enfim, o folheto *Antônio Silvino e o negro Currupião* – que realmente conheceu um grande sucesso durante mais de quarenta anos, pois existem diferentes edições dele assinadas por vários autores – é um exemplo da coragem do cangaceiro posta a serviço de uma mulher cujo marido fez uma viagem: ele a salva das investidas de um ladrão de cavalos libidinoso que semeia o terror em toda região. Como castigo, ele o faz comer uma galinha crua sob ameaça de sua arma, antes de enxotá-lo ou degolá-lo. (CAVIGNAC, 2006, p.166).

Ambas as histórias, com diferença em detalhes, figuram no romance *Os Brilhantes*, de Rodolfo Teófilo, publicado em 1895, antes portanto, do nascimento de Virgulino Ferreira da Silva. Retornaremos a elas no próximo capítulos desse estudo, quando do comentário sobre o romance de Rodolfo Teófilo. Julie Cavignac efetuou, em sua pesquisa, um quadro em que compara a representação de Antônio Silvino e Lampião nos folhetos e relatos orais que coletou, concentrados no Rio Grande do Norte, nos anos 80. Há uma predominância de uma imagem negativa atrelada a Lampião, ao contrário do que acontece com Antônio Silvino. O recorte de sua pesquisa, centrado em Rio Grande do Norte, onde ocorreu o famoso fogo de Mossoró¹⁵, certamente está relacionado a essa impressão colhida nos depoimentos:

Através da análise dos relatos e dos depoimentos, percebe-se que Lampião tem uma imagem claramente mais controversa do que Antônio Silvino: em nenhuma ocasião meus interlocutores me apresentaram Virgulino sob aspectos positivos, e os dois bandidos são sempre opostos. Assim, quanto mais o bandido mantém laços com as famílias importantes da região – isto é, aquelas que têm um patronímico respeitoso e que dispõem do poder –, mais sua imagem tende a ser positiva. (CAVIGNAC, 2006, 168).

¹⁵ Em 13 de junho de 1927, Lampião parte para o ataque contra Mossoró, diante da negativa de um bilhete intimidador requerendo quatrocentos contos de réis, valor de oitenta automóveis novos, à época. Com um grupo de cerca de 50 homens, entre os quais Sabino e Massilon, foram rechaçados por um conjunto de mais de 100 homens em defesa da cidade, entre militares e civis, sob o comando do tenente Laurentino de Moraes.

Ora, a batalha em Mossoró – que era um importante centro econômico na época –, foi um divisor de águas na trajetória do Rei do Cangaço, redundando na prisão e morte do cangaceiro Jararaca, e o numeroso bando se dispersou e ficou fora de atividade por um período considerável. A memória do evento bem sucedido de enxotar o então invencível Lampião, levada a cabo por ricos fazendeiros do local, certamente está associada à imagem negativa coletada pela antropóloga francesa na localidade. Se tratando, no entanto, de uma especificidade do local, a imagem de herói ou justiceiro dos cangaceiros era prevalente nos folhetos, chegando Cavignac à conclusão de que isso se dá por meio de uma associação com heróis de lendas antigas:

Para se constituir, a imagem revisada do bandido se inspira nos heróis do passado. É preciso, talvez, ver no processo de reinterpretação de um personagem histórico a influência dos poetas, que tem a tendência a romancear a vida dos bandidos ainda em vida: em muitos folhetos, o “Leão do Norte” se assemelha a um Robin Hood, reinando sobre a imensidão do sertão, os cangaceiros aparecendo sob os traços de um cavaleiro errante. Somente os poetas ousam esboçar o mais terrível dos bandidos sob os traços de um príncipe encantado: mas Lampião não transformou uma simples mulher de um sapateiro remendão – Maria Bonita – na rainha do cangaço? Muitas vezes, a coragem do malfeitor é comparada à de Roland de Roncevaux e os mouros são substituídos pelos diabos. O fato de que os poetas tenham publicado as aventuras dos cangaceiros conjuntamente a outros relatos românticos desempenhou, certamente, um papel determinante na elaboração de uma imagem cavalheiresca dos cangaceiros. (CAVIGNAC, 2006, p. 169).

Cavignac, assim reforça a ideia de que as histórias medievais, em associação às histórias de cangaceiros, publicadas conjuntamente, tenham passado por um processo de intersemiose temática, apesar de rechaçar uma continuidade direta dessa tradição medieval. Para autora, todo o processo advém da habilidade do poeta de fazer esse trabalho de “bricolagem”, que culmina na adesão moderna da influência dos filmes e histórias totalmente desatrelados ao sertão nordestino e mesmo ao medievo, como fez João Marins de Athayde. Essa característica de mesclar fatos vividos ou sabidos por testemunho com aqueles produzidos por meio da própria imaginação, comum aos cantadores, se faz presente na narrativa de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, podendo ser constatada nas palavras do personagem cantador Dioclécio. Paul

Zumthor demonstra em *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, estudo sobre oralidade que discrimina o *modus operandi* dos rapsodos e cantadores desde a Idade Média, o caráter de integração do discurso coletivo por parte do poeta, com sua intervenção desempenhando papel de clarear ou magnificar pontos específicos do fato representado no discurso poético: "Sua memória descansa sobre uma espécie de 'memória popular', que não se refere a uma coleção de lembranças históricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria." (ZUMTHOR, 2001 p.142). Em *Cangaceiros*, Dioclécio canta o evento da prisão de Bem-Te-Vi:

Aí Dioclécio voltou à viola. O mestre e Alice se chegaram para a porta e ele pinicou o instrumento e começou a cantar. Vinha de longe, vinha falando do pai, da família toda. Bem-Te-Vi vivia quietinho no meio de seu povo, o pai estava em descanso, depois de tantas tropelias. E foi quando apareceu uma força de Pernambuco, entrando de Paraíba adentro, e foi mesmo cercar a casa do homem. Fizeram o diabo com a família, mataram o chefe, reinaram com a mulher, ofenderam a filha e foi por isso que Bem-Te-Vi caiu no cangaço. A voz de Dioclécio tinha dolências, gemia para depois erguer-se, como cabeça de cheia, e rugia na raiva do menino, que procurava vingar a morte do pai. E contava os combates, todos os fogos de Bem-Te-Vi, atrás do tenente que lhe desgraçara a família. Não tinha mais de dezesseis anos e era uma onça, uma fúria de bicho nas caatingas, nos lajedos, nas estradas. A viola parou. Dioclécio sentiu o silêncio que se fez na casa. O mestre levantou a voz e lhe disse:

– Cantador, tudo que tu cantou não é verdade não. Este menino é meu filho e esta é a minha filha. Nunca matei nenhum homem por matar, tenho duas legítimas defesas e quem quiser saber da verdade que vá ao Brejo de Areia. Matei, não nego, mas fui a júri e me livreí, sem um voto contra.

– Mestre, isto é história de cantador.

– Sim, menino, eu sei que é lorota de cantador, mas termina virando verdade. Este menino, meu filho, saiu de casa por via de uma besteira que ele fez ali, na bodega de seu Leitão. Briga boba. Se fosse no Brejo, estava livre pelo júri, mas deu na cabeça de ganhar no mundo.

Dioclécio arregalou os olhos:

– Mas Bem-Te-Vi é vosso filho? Quem havia de dizer!

Lá dentro a voz da velha Aninha ergueu-se, vibrante:

– Zé Luís não tem nada de assassino.

– O senhor me desculpe – foi dizendo Dioclécio –, tirei essas trovas porque me contaram o fato.

A viola parou. Houve um certo silêncio, um tanto constrangido, até que Bento convidou o cantador para sair. (REGO, 2011, p. 300-301).

Ao ser desmentido pelo próprio pai do cangaceiro Bem-Te-Vi, que aparecia na trova do cantador, a prática supracitada – de preencher com a imaginação a lacuna que permeia certos fatos verídicos – tal como mencionada pelo poeta Athayde, se faz verificada. No mencionado estudo sobre a poesia oral – *Introdução à poesia oral* – Zumthor pondera sobre como as culturas imersas na oralidade poética – como acontecia, em certo sentido, com o sertão do início do século XX com os poetas populares – se valiam da memória cultural para a produção de seus versos:

Nas culturas de ritmo lento, o funcionamento da memória coletiva determina o modo da estruturação poética. O poema aparece mais como “releitura” do que como “criação”: sua era ontológica é a própria tradição que o suporta. A performance, única manifestação da obra, equivale ao que seria para nós a leitura isolada e única, necessariamente flutuante e incompleta “A palavra é monumentalizada” pelas marcas (de uma extrema sutileza, muitas vezes), de sua integração na tradição. Nas culturas de ritmo mais rápido, a era da obra se desloca ou se retrai ao sabor dos esforços de adaptação ou das rupturas: por vezes ela se prende aos estreitos limites cronológicos de certa moda. Contudo, todo poema oral, em qualquer situação, faz referência para o ouvinte a um campo poético concreto, extrínseco, diferente daquele que ele percebe aqui, neste momento. A poesia escrita, certamente também remete a modelos externos: ela o faz com menos urgência e clareza. Por isso, a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como faz de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso. A norma se define menos em termos de linguística do que de sociologia. Porém, (por este mesmo motivo), a poesia oral geralmente comporta mais e mais complexas regras que a escrita: nas sociedades de forte predominância oral, ela constitui, muitas vezes, uma arte muito mais elaborada do que a maior parte dos produtos de nossa escrita. (ZUMTHOR, 1997, p.82-83).

Assim, Zumthor expõe um panorama em que a memória coletiva tem papel decisivo, além das “criações” conscientes relatadas por Athayde, na produção dos poetas populares, instância verificável nos versos dos cantadores aludindo aos feitos do cangaceirismo, e aludida pelo personagem Dioclécio quando disse que tirou as trovas “falsas” por que lhe contaram o fato. As categorizações que fez Mello sobre as formas de cangaceirismo – o *cangaço-meio de vida*, *cangaço-refúgio* e *cangaço de vingança* – podem viabilizar a compreensão da mistificação literária que se faz da representação do cangaceiro, sendo o *cangaço-meio de vida* a modalidade majoritária de adesão

ao fenômeno, comum à atividade profissional de banditismo; o cangaço-refúgio, relativo aos indivíduos que entram para o cangaço por motivos de autodefesa; e o cangaço de vingança: “tipo de ocorrência relativamente menos frequente, embora as suas características de banditismo sertanejamente ético tenham emprestado à imagem genérica do cangaço grande destaque, especialmente literário.” (MELLO, 2013, p. 140). Mais de uma das modalidades descritas por Mello podem aparecer no decorrer da trajetória do mesmo cangaceiro, como aconteceu com Lampião e Antônio Silvino, que passaram do cangaço de vingança ao cangaço-meio de vida. O cangaceiro Aparício demonstra essa duplicidade de tipos do cangaceirismo ao longo das narrativas das duas obras, e a supracitada prática dos cantadores de magnificar os feitos dos cangaceiros para adequá-los ao cangaço de vingança e o apelo ético comum a este pode ser visto na cantoria de Dioclécio, em *Cangaceiros*:

E pinicou na viola. A mãe dos cangaceiros lá estava na história, sofrendo pelos filhos e sofrendo sem parar. A família vivia num pé de serra e a força do governo chegou como fera, para acabar com eles. Deram no pai até matar e quebraram tudo. Então a velha levantou a voz e disse para os filhos: “Vingança, meus filhos, vingança.” Feito isto, começou a obra dos Vieira, e veio depois a história do Santo da Pedra e aí Aparício saiu pelo mundo para vingar a morte do pai. E ela sabia de reza, sabia fechar o corpo das criaturas, sabia curar as feridas, só se lembrando dos filhos. (REGO, 2011, p. 303).

A loa de Dioclécio distorce a história real, de maneira a imbuir Aparício de seu escudo ético, relacionando-o ao cangaço de vingança, pois em *Pedra Bonita*, fica claro que a real história de Aparício liga o bandido, inicialmente, ao tipo de cangaço de refúgio, não havendo ocorrido a morte do pai pela força do governo nem o clamor da mãe por vingança:

Foi por esse tempo que se deu o crime de Aparício. Naquele dia Domicio andava por fora tirando rama para o gado. Bentão deitado na rede do copiar, e Sinhá Josefina lavando rede na beira do rio. E Bento para a banda das oiticicas. Aparício chegou de cavalo afrontado. Chamou o velho e foi dizendo:

– Deu-se uma desgraça na feira de Dores. Eu estava na conversa com um sujeito aqui da Pedra, quando apareceu um vaqueiro do coronel Zé Gomes. Se ele vinha bêbado, eu não sabia. Só sei que o cabra me desfeiteou. Até nem queria brigar. O homem voltou com uma coisa. Foi aí que começou a briga. Dei uma bofetada no bicho, que ele caiu no

chão de papo pro ar. Quando vi, vinha mais gente. Mais três sujeitos e um praça. Me fiz na garrucha e derrubei o primeiro. Foi o praça. Caíram em cima de mim, e eu no punhal. Furei muita gente. Corri de rua afora até a cachoeira do Neco, e só tive tempo de selar o cavalo e cair no campo.

O velho Bentão ouviu o filho sem dar uma palavra. Bento veio chegando. Só depois de algum tempo o velho perguntou a Aparício:

– Tu não vai te entregar?

– Eu? Só se estivesse leso. O praça ficou estendido no chão. Se eles me pegam, me cortam em pedaços.

Aparício estava calmo, sem nenhum sinal de emoção forte.

– Bento, tu conta isto a Domício. Mãe onde está?

Aparício saiu com o irmão para a beira do rio. A velha ficou espantada com a chegada dos dois filhos. Caiu no desespero. Quis agradecer o filho mais velho, e as lágrimas lhe pulavam dos olhos:

– Meu filho, meu filhinho!

– Não precisa de visagem mãe! A coisa se deu, está dada. Vim para me despedir. O velho falou em me entregar. O velho só sabe mesmo tratar de bode. Já estou de rota batida pra o bando de Deodato.

– Menino, não faste isso – disse a velha. – Menino, não se desgrace. Tu não deve ir para o cangaço. O teu avô morreu nesta vida.

Mas Aparício não se permitiu alvoroço:

– Mãe, eu só vim dizer adeus. (REGO, 1973, p. 147-148)

Aparício, assim, integra o bando de Deodato para escapar da morte certa pelas mãos da polícia ou das milícias do coronel Zé Gomes, o que é consistente com o cangaço de refúgio descrito por Frederico Pernambucano de Mello. Um evento similar ao descrito por Dioclécio, no entanto, acontece com os Vieiras, como descrevemos no capítulo 1 deste estudo, quando a volante do Tenente Venâncio, após a morte do praça na feira, invade o sítio da família e agride a todos em procura de Aparício, que são posteriormente vingados pelo cangaceiro. A ordem dos eventos, no entanto, foi trocada por Dioclécio, de maneira a glorificar o momento de entrada de Aparício no cangaço, e assim relacioná-lo com o cangaço de vingança, e não o cangaço-refúgio, de maneira a ser mais compatível com o caráter épico das canções de gesta. O velho Bentão, por outro lado, não morre no evento, e tampouco Sinhá Josefina instiga os filhos à vingança. José Lins do Rego demonstrava, através do personagem Dioclécio, estar plenamente consciente desse papel do cantador e/ou poeta popular na construção do escudo ético do rei do cangaço, que ele representa através do

cangaceiro Aparício, como veremos no capítulo 3 deste estudo. Apesar da similitude de processos que possa ser entrevista entre Athayde e Dioclécio, a natureza dos dois é evidentemente discrepante. Enquanto João Martins de Athayde era um empreendedor altamente técnico, localizado num grande centro urbano, possuindo diversas propriedades e sendo responsável por uma tiragem que abastecia diversas regiões do Brasil, a representação que fazia José Lins de Dioclécio correspondia mais à versão romantizada do cantador ambulante que vagava os sertões entoando suas cantigas acompanhada por acordes de sua viola. Athayde, não raro, era comparado a esse estereótipo, embora o autor paraibano provavelmente estivesse ciente da natureza de empreendedor que tinha Athayde, de certa forma engrossava o coro que o ligava a esse padrão romantizado de rapsodo ibérico, ao menos a nível da produção literária das histórias, como vimos em sua crônica acima. Athayde, no entanto, não era satisfeito com essa comparação. Em depoimento sobre o poeta, Waldemar Valente informa que essa “pecha” inclusive desestimulou Athayde de dar entrevistas à imprensa:

Nos começos, observei que o grande trovador era reservado nas conversas, medindo as palavras, mostrando-se mesmo desconfiado. Receava que levasse para os jornais informações deformadas a seu respeito. Tal desconfiança resultava de uma entrevista que concedera a certo repórter que, entre outras coisas, dissera no seu jornal que Athayde era violeiro, cantador de pé de viola e ambulante. Cioso de sua reputação de poeta popular ou trovador, ficava magoado e até zangado quando se dizia que era tocador de viola. Não que o violeiro, o tocador de viola, em si, fosse desprezível. Mas porque associava à tal ocupação o hábito da embriaguez, a vida de bebedor de cachaça, a do malandro que perambulava sem pouso certo. Athayde considerava o vício da embriaguez incompatível com a dignidade humana. (apud MAIOR, 2000, p. 30).

Assim, o poeta recusava tal comparação, que é até anacrônica a seu período de atividade, pois a imagem do cantador ambulante era mais associada ao fim do século XIX, época em que o próprio João Martins, ainda menino, relatava o encanto que teve ao ver o cantador Pedra Azul:

Aos 8 anos, vi o primeiro cantador: Pedra Azul, famoso na redondeza. Nunca mais pude me esquecer dele. Durante os três ou quatro dias

que passou no povoado, não arredei o pé de junto do Pedra Azul. Acabava de comer e me botava para o lugar das cantorias – bodega, calçada ou esquina, onde se reunia o povo para ouvir os repentes. Meu pai era quem se danava comigo... Mas meu pai também nunca se incomodou com a gente. Não me colocou na escola. O que eu aprendi de leitura foi quase por minha conta e pela minha força de vontade. (...) Vários cantadores vi cantando. Mas nenhum me impressionou tanto como Pedra Azul. Ainda me lembro, como se fosse hoje, do desafio de Francelino com Pedra Azul. Cantaram várias noites. Foi quando eu pude ver como se rimava uma sextilha. (apud MEYER, 1980, p, 102-103).

Fica explícito, então que embora fosse uma influência incontestada para Athayde, levando-o a se interessar pelo mundo da poesia popular e escrever seus primeiros versos, ainda jovem, ele procurasse desvencilhar o seu ofício da atividade de cantador, pela associação que ele enxergava nesta com a vida boêmia. No entanto, como vimos, era raro o cantador que também fosse compositor de suas loas, o mais comum era que memorizassem de folhetos preexistentes ou que o fizessem por via totalmente oral, já conhecendo por via oral. No entanto, o encantamento que teve Athayde com Pedra Azul lembra o momento em que Bentinho, nas páginas de *Pedra Bonita*, se encanta com a chegada de Dioclécio ao Açú, e do mesmo jeito fica dias a fio contemplando o artista. Tal qual a figura do cangaceiro estilizada aos moldes de um cavaleiro ou príncipe medieval, a do cantador ambulante era associada à dos rapsodos do medievo, sendo aqui literariamente aproveitada pelo autor paraibano na figura de Dioclécio. São deles as últimas palavras proferidas por um personagem em romance do autor paraibano, ao fim de *Cangaceiros*. Ou, nas palavras de Daus, na conclusão de seu estudo:

Nas obras do moderno “romance nordestino”, do romance regional nordestino, um “ciclo dos cangaceiros” tem os mesmos direitos que os ciclos das monoculturas, dos “retirantes” e do fanatismo. Tornou-se impossível traçar um quadro literário do Nordeste sem tratar da figura do cangaceiro. Com ele, também a figura do poeta popular é introduzida no romance nordestino: o poeta popular é quem conta aos sertanejos os feitos dos cangaceiros, que aumenta sua reputação, que desperta, com seus versos, simpatias para os bandidos. O mais famoso personagem literário representando um poeta popular é o poeta-cantador Dioclécio, de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego. Os modernistas, e sobretudo Mário de Andrade, que chamavam o poeta popular João Martins de Athayde “mestre de todos nós”, começaram ao mesmo tempo, mais ou menos, a partir de 1930,

a analisar os poemas de seus “colegas do sertão”. (DAUS, 1982, p. 91).

Em linha com o que fala Daus sobre a tendência entre os modernistas de valorizarem o poeta João Martins de Athayde, a crônica de José Lins sobre o último parece se inscrever no mesmo movimento, inclusive temporalmente falando, observando a crônica sobre Athayde na mesma década referida, e a publicação de *Pedra Bonita* em 1938. As qualidades de “empreendedor do cordel” de Athayde, com sua visão estritamente comercial, visando abranger públicos e ampliar as suas vendas para todo o país, certamente estão por trás desse reconhecimento por parte dos autores “eruditos” da época, e a tendência à romantização de sua imagem, a do “poeta-cantador” leva a um processo de idealização similar ao que acontece com os cangaceiros. Na realidade, as atividades de cantador e poeta popular são distintas – inclusive cronologicamente um tanto distantes –, raramente sendo feitas pelo mesmo artista. Algumas estratégias reais, no entanto, são efetuadas por ambos, como o processo de misturar a própria imaginação a eventos verídicos, criando uma “história bonita” – ou rentável, como era sempre o foco de Athayde –, e um caminho provável para se pensar no papel da oralidade em relação às poesias dos folhetos é o da influência que os cantadores do século XIX exerceu sobre os primeiros editores de folhetos, como Leandro Gomes de Barros e posteriormente, João Martins de Athayde. Esse processo é esclarecido por Márcia Abreu, na conclusão de seu estudo:

Só se compreende a utilidade da existência de regras para elaboração de folhetos se lembrarmos que sua produção e recepção estão fortemente marcadas pelo ambiente oral no qual circulam, principalmente nas primeiras décadas de publicação (...). A originalidade é um valor no mundo da escrita, no qual o papel libera o corpo da tarefa de armazenar informações, incentivando a inovação constante. A produção de folhetos no Nordeste situa-se na encruzilhada entre a escrita e a oralidade, sendo impossível fixá-la de maneira definitiva em qualquer um desses polos. Embora os poetas registrem seus poemas sob forma gráfica, não aderem completamente às convenções do discurso escrito. Grande parte do público, capaz ou não de decifrar os sinais gráficos da escrita, tampouco domina essas mesmas convenções. O registro gráfico não implica acesso ao universo da escrita, que extrapola em muito a simples associação entre sons e grafismos. A fixação da forma impressa não eliminou a oralidade como referência para essas composições. Os poetas

populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público, mesmo quando lê, prefigura um narrador oral, cuja voz se pode ouvir. Desta forma, as exigências pertinentes às composições orais permanecem, mesmo quando se trata de um texto escrito. Portanto, pode-se entender a literatura de folhetos como mediadora entre o oral e o escrito. (ABREU, 1999, p.117-118).

O argumento de Abreu, reforçando a persistência da oralidade nos folhetos nordestinos, que de uma maneira ou de outra, reverberam as mesmas características dos cantadores ambulantes de outrora, com o exemplo da “prefiguração de um narrador oral, cuja voz se pode ouvir”. Assim, mesmo com todas as estratégias comerciais de um Athayde, atento aos filmes do momento e sempre disposto a passar noites em claro, com sua equipe, para rapidamente produzir milhares de exemplares de um folheto com um tema relativo a um evento que acabou de suceder, como o da morte de Lampião ou prisão de Antônio Silvino, a oralidade estava presente em seu processo de produção, que recitava em voz alta, sozinho em um canto, os versos que escrevia madrugada a dentro sobre o assunto de interesse. Essa mediação entre o oral e o escrito aludida por Abreu, habilmente manejada por Athayde para redundar em retorno comercial bem-sucedido, foi responsável pelo grande sucesso da literatura em folhetos entre a década de 1920 e 1930. É dessa época que surgiu *Coiteiros*, de José Américo de Almeida, e *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego. A partir de década de 1940, precisamente em 1945, como indica Veríssimo de Melo (*op. cit*, p.19), inicia-se um declínio no comércio dos folhetos de cordel, impulsionado pela crescente industrialização do Brasil, a expansão do rádio e do cinema inclusive pelo sertão e o desenvolvimento do transporte, possibilitando as subsequentes migrações que ocorreram no país. A influência que exercera a literatura de folhetos sobre o autor paraibano, concomitantemente, viria a arrefecer, estando o período de produção de *Cangaceiros*, isto é, o início da década de 1950, definitivamente imerso em outra lógica cultural.

3. PEDRA BONITA E CANGACEIROS: FORTUNA CRÍTICA E ANTECEDENTES

3.1 *Fanatismo religioso* de Antônio Ático e *Reino Encantado* de Araripe Júnior: perspectiva histórica

As obras *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* têm como tema paisagens do sertão nordestino dominadas por narrativas ligadas ao fanatismo religioso e ao cangaço. Os aspectos do cangaceirismo lampiônico e aquele ligado aos “grandes cangaceiros legendários”, ambos imortalizados pela poesia popular – como detalhado no capítulo anterior deste estudo –, assim como a imprensa e estudos sobre o tema que começavam a se popularizar no período, serviram de referência ao autor paraibano para a representação da imagem do cangaceiro, sobremaneira na figura do chefe de bando Aparício Vieira, cuja descrição de feitos é muitas vezes análoga àquela de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Por outro lado, as narrativas também enfocam o episódio de fanatismo sebastianista que ocorreu, no século XIX, na Pedra Bonita, ou Pedra do Reino, localizada em São José do Belmonte (anteriormente, Vila Bela). Esse episódio, embora tenha José Lins afirmado ter pouco a ver com seu romance, em nota anterior ao início da narrativa de *Pedra Bonita*, foi tema de algumas obras que são antecedentes literários evidentes à produção dos romances do autor paraibano. Em *Fanatismo religioso: memória sobre o Reino Encantado na comarca de Vila Bela*¹⁶, Antônio Ático descreve, já na apresentação ao leitor, o cenário dominado pelo sebastianismo em questão:

Na dupla intenção de satisfazer a curiosidade própria e de prestar, ao mesmo tempo, ao Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico desta província, do qual sou indigno sócio, em companhia de trinta e quatro pessoas (inclusive muitas senhoras), por caminhos montanhosos e algumas vezes abertos a vivo ferro na mata virgem, uma viagem que projetava a tempos, à antiga serra Formosa, hoje serra do Reino, a fim de observar de perto a célebre Pedra Bonita, na qual 36 anos antes, cerca de 300 indivíduos moral e fisicamente embriagados com embustes e beberagens que lhes ministravam dois mamelucos, sacrificaram dentro de dois dias e meio 53 de seus companheiros, em

¹⁶ Publicado inicialmente em 1875, o título viria a ter mais duas reedições, em 1898 e 1903, constituindo-se, assim, num título raro e de difícil aquisição por muito tempo. Viria a ser reeditado novamente apenas em 2018, mais de um século depois, com juízo crítico, prefácio e organização da pesquisadora Débora Cavalcantes Moura.

prol do evento de restauração do reino de El-Rei Dom Sebastião. (LEITE, 2018, p.13).

Assim, o memorialista Antônio Ático detalha o início de sua viagem para o local onde, tempos antes, ocorreu o episódio sebastianista. O escrito, incluído por José Aderaldo Castello entre os “antecedentes imediatos da criação literária” de José Lins, mostra como o mameluco João Antônio criou a seita por meio de embustes:

No começo do ano de 1836, isto é, poucos dias depois que aquele santo missionário conseguira em Flores a tranquilidade pública, um mameluco de nome João Antônio dos Santos, morador no termo de Vila Bela, então simples distrito de paz e comissariado de polícia de Serra Talhada, munido de duas pedrinhas mais ou menos formosas que mostrava misteriosamente, dizia aos incautos habitantes daquele lugar serem brilhantes finíssimos, tirados por ele próprio de uma mina encantada que lhe fora revelada. Inspirado, ao mesmo tempo, num velho folheto português de que nunca se apartava e que encerrava um desses contos ou lendas que andavam muito em voga acerca do misterioso desaparecimento de El Rei Dom Sebastião na batalha de Alcácer Quibir, e da sua esperada e quase infalível ressurreição, tratou de propalar pela população daquele e dos vizinhos distritos, que estava sendo conduzido todos os dias por El Rei Dom Sebastião a um sítio pouco distante do lugar de sua residência, no qual mostrava-lhe aquele, além de uma lagoa encantada, de cujas margens extraíra aqueles e outros brilhantes, duas belíssimas torres de um templo, já meio visível, que seria, por certo, a catedral do reino na época pouco distante de sua restauração. (LEITE, 2018, p. 17).

O reino encantado, de cuja catedral as torres seriam as imponentes pedras que dominavam a paisagem do arraial habitado pelos fanáticos, demandaria sangue de inocentes para que fosse restaurado. Inicialmente, porém, a condição para o desencanto era o “casamento de João e Maria”, tal como constava no mencionado folheto. Aderaldo Castello explica como a fase inicial da empreitada messiânica foi bem-sucedida, por parte de João Antônio:

(...) casou-se com uma jovem de nome Maria, “que sempre lhe fora negada”, e muitos fazendeiros lhe deram “bois, cavalos e dinheiro e porção não pequena”, sob promessa de que tudo seria destituído depois do desencantamento do reino, onde havia grandes riquezas. Nesta fase, que segundo os teóricos é considerada antecedente da eclosão do movimento o “messias” contou também com o auxílio de um “apostolado” encarregado de propagar promessas de riqueza e

felicidade entre as populações dos sertões do Piancó, Cariri, Riacho do Navio e margens do Rio São Francisco. Compunha-se de figuras que desempenhariam papel importante nos acontecimentos: Gonçalo José dos Santos e Pedro Antônio, respectivamente pai e irmão de João Antônio, e outros, entre tios e parentes – José Joaquim, Manuel Vieira, José Vieira, Carlos Vieira, José Maria Jucá, João Pilé. E vemos nesse conjunto a família Vieira, retomada em condição de malsinada no romance de José Lins do Rego. (CASTELLO, 2001, p. 71-72).

Castello explica como foram representados os Vieiras históricos através da malsinada família de Antônio Bento Vieira e Aparício Vieira, descendentes que eram do “apostolado” do santo da Pedra. Alguns dos eventos descritos em *Pedra Bonita*, no entanto, tais como os sacrifícios de inocentes, banhando a pedra em sangue para o desencantamento do reino, guardam similaridades evidentes com o que é descrito na memória de Áttico. Outra referência evidente é a figura histórica do Padre Manoel Correia de Albuquerque, que teve papel decisivo no desbaratamento do movimento sebastianista que ocorreu na Pedra Bonita. Em estudo introdutório a *Fanatismo Religioso*, a organizadora do volume editado e publicado em 2018, e pesquisadora Débora Cavalcantes de Moura informa o papel desempenhado pelo padre, que na obra foi reforçado pelo afã de Antônio Áttico em ressaltar a contribuição da Igreja Católica na questão:

Em nome da Igreja e também do Estado, já que era deputado provincial em 1838, o padre Manoel Correia de Albuquerque repudiou e colaborou significativamente para debelar o movimento quilombola-sebástico de Pedra do Reino. Por isso, Antônio Áttico revela uma espécie de devoção pelo que o padre fez. (...) Padre Correia figurou em dois momentos importantes da história de Pedra do Reino: em 1835-6 e, depois, em 1838. Em 1835-6, liderou uma missão cujo intuito era o de se reunir com João Antônio dos Santos e dissuadir o movimento. O encontro aconteceu na fazenda Cachoeira, localizada nas imediações de Pedra do Reino (...). No encontro, João Antônio entregou as pedrinhas ao religioso, confessou publicamente o que Antônio Áttico denomina embustes e prometeu retirar-se do lugar. (MOURA, 2018, p. 32-33).

O mencionado padre viria depois participar do processo, em 1838, quando sepultou os corpos dos fanáticos mortos, alguns meses após o massacre ocorrido no reduto. No último capítulo de *Fanatismo Religioso*, está incluído um desenho, feito pelo padre, que demonstrava as pedras, os corpos dos fanáticos mortos nos sacrifícios, e cenas narradas ao longo do texto, como o rei a pregar

para a multidão de fanáticos, o caso de Isabel, que deu à luz depois de ser morta em sacrifício, e a de João Pilé se atirando da pedra com seus netos nos braços. A intenção de Áttico, com todas as elegias feitas ao padre, a divulgação de seu desenho, conforme esclarece Moura, é claramente reforçar valores da Igreja Católica e repudiar o movimento sebastianista, uma vez que a Igreja Católica fazia parte do alinhamento ideológico e religioso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro naquele momento, ocupando cargos em meio ao próprio instituto, ainda no período do Segundo Reinado. O papel do Padre Correia pode ser vislumbrado, nas páginas de *Pedra Bonita*, na figura do Padre Amâncio, o padrinho do protagonista Bentinho. Quando por meio de conversa com um sertanejo, toma conhecimento que aparecera, na Pedra Bonita, assim como tinha sucedido um século antes, um novo santo que estava atraindo fiéis, prometendo desencantar o reino de São Sebastião, extinguir a pobreza e a desigualdade. Um santo com um cavalo branco cujas fezes eram como uma panaceia para os fanáticos que afloravam novamente à Pedra. O padre, falhando ao tentar dissuadir o sertanejo da crença no Santo, pensa consigo mesmo:

O padre procurou explicar: eram casos de nervosos, falsos doentes, que se curavam pela sugestão. Mas viu que não convencia o homem. E quando ele saiu, o padre Amâncio compreendeu que tinha chegado o trabalho mais sério de sua vida. Olhou para Bento com um olhar de tristeza e foi para o seu quarto. Estava velho, doente, acabado, e viera rebentar a superstição da Pedra Bonita com ele sem força para a luta. O demônio chegara na hora boa. Escolhera o momento oportuno. Padre Amâncio se sentia vencido, dominado. Há 20 anos no Açú, dera ao povo toda sua mocidade, nunca perdera um instante, nunca fugira ao chamado do povo. Mas sempre pensava numa coisa como aquela que agora aparecia. Ele media a situação e se via na iminência do maior perigo da sua vida. Não podia ficar em casa esperando que o inimigo crescesse, se alastrasse. Teria que agir. Era seu dever, era a sua missão. Com pouco todo sertão se incendiaria, como sucedera no Ceará com o padre Cícero. Todo poder espiritual passaria para as mãos do fanático, do que era somente instrumento do diabo. Ficou assim pensando, meditando. Fez cálculos de ação, estudando meios de enfrentar o inimigo. (REGO, 2018, p. 272).

A estratégia de Padre Amâncio, no entanto, não viria a ser bem-sucedida como a do padre Correia, no século anterior. Padre Amâncio fora com Bentinho até Pedra Bonita, e ao conversar com o santo, viu que conversava com um louco, com voz rouca, rugindo como um tigre: “Padre, Deus me mandou, Deus me mandou” (*op. cit.* p.292). A simples audição da voz do santo viria a colocar todos

os fiéis que circundavam sua cabana em delírio, gritando, conforme repetia mais alto o santo que era enviado de Deus, mais os fiéis se exaltavam, e por pouco não agrediram o padre Amâncio e Bentinho, que temiam que o padre fosse levar embora o santo. Indo embora derrotado, o padre ficaria acamado até a morte. O padre Amâncio desejava um desfecho não-violento para a situação daqueles fanáticos, que certamente seriam punidos pelas autoridades. A situação se agravaria logo após, quando no Araticum, os fanáticos supostamente emboscariam e liquidariam o Tenente Maurício, que perseguia Aparício, junto com sua tropa (o que posteriormente se constataria, em *Cangaceiros*, ter sido obra apenas de Aparício e seu bando). Além disso, saques constantes às propriedades vizinhas à Pedra chamavam a atenção das autoridades. Rumores que o cangaceiro Aparício e seu bando teriam se aliado aos fanáticos tornaria a situação ainda mais crítica. Esses eventos, próximos do fim da narrativa de Pedra Bonita, na qual Bento toma o partido de seus familiares e vai advertir os fanáticos sobre a vinda iminente das forças policiais, compõem o quadro de eventos cíclicos ensejado pela maldição familiar que paira sobre os Vieiras dos romances de José Lins. Como vimos, uma maldição atávica que persegue a família Vieira e se expande para toda a vila de Pedra Bonita e a cidade do Açu, instâncias do romance, observando o fato de um novo santo da pedra haver retornado depois de cem anos, gerando uma nova onda messiânica de fanáticos, além do avô materno cangaceiro também chamado Aparício, ligando Bentinho, o seu irmão Domício, agora apontado como um dos líderes dos fanáticos e o seu outro irmão, Aparício, como novo flagelo do sertão, o cangaceiro sanguinário. Uma malsinada herança familiar que leva os Vieiras ao caminho inevitável do cangaço e messianismo.

A atuação do Padre Correia, na descrição de Áttico, de convencer o criador original do movimento messiânico, João Antônio, a deixar a região, como vimos, pode ser vislumbrada, na narrativa de José Lins, com a tentativa de Padre Amâncio de dissuadir o santo. No entanto, o insucesso do Padre Amâncio em fazê-lo não é tão discrepante da história original que se sucederia. Embora houvesse Padre Correia dissuadido o criador da seita, aparecera um novo rei, o João Ferreira, que viria a ser imolado pelos fanáticos em benefício do derradeiro santo, o rei Pedro Antônio, que liderava os fanáticos no momento do massacre

pelas autoridades. Ou seja, um desfecho violento, de qualquer maneira. Na narrativa de *Pedra Bonita*, o antepassado que teria traído a família ao guiar as autoridades policiais à Pedra, “fizera isto intrigado por causa de uma moça que o santo tomara para si. Viera ao Açu e ensinara o caminho, conduzira a tropa para a matança dos romeiros.” (REGO, 2018, p. 299). Seriam ancestrais diretos de Bentinho, “Um Vieira, um homem que fora o pai do velho Aparício, deixara os seus e fora com o governo matar o povo que acreditava no desencanto da lagoa milagrosa.” (*op. cit.*, p. 301), o pai do velho cangaceiro Aparício, que junto a este, perpetuaria além da sina que teria passado a maldição por ser vetor da chacina das autoridades em represália à anterior chacina por sacrifícios, a predestinação ao cangaço. O vaqueiro José Gomes Vieira aparece na narrativa de Áttico como o indivíduo que relata o que estava acontecendo no reduto da Pedra Bonita ao comissário de polícia de Vila Bela, o Major Manoel Pereira da Silva. Ele informava que seus primos e tios, todos da família Vieira e que pertenciam ao “primeiro escalão” dos fanáticos estavam levando a cabo o sacrifício de moças e crianças. O romance histórico de Tristão de Alencar Araripe Júnior, *O Reino Encantado: crônica sebastianista*, que foi o primeiro a ter como tema o evento ocorrido na Pedra do Reino, foi largamente influenciado pela obra de Áttico. O pai do autor, Tristão de Alencar Araripe, que atuou junto a Áttico no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, prefaciou *Fanatismo Religioso*. Na narrativa de *Reino Encantado*, esse personagem corresponde a Manuel Velho, um vaqueiro enamorado por Justina, uma das acólitas do santo da Pedra. Ambos trabalhavam na fazenda Porteiras, que foi assaltada pelos quilombolas, com a filha do fazendeiro Vasconcelos levada para João Ferreira, o santo da Pedra. Manuel Velho tem acesso ao reduto dos fanáticos através de Justina, e é crucial para o desfecho da narrativa, com o evento do assalto ao reduto pelas autoridades. O personagem lembra a descrição que faz José Lins do ancestral dos Vieiras, que aparecem em *Reino Encantado* como os executores das vítimas imoladas. As duas obras certamente influenciaram José Lins na produção de *Pedra Bonita*, com similitudes evidentes entre as obras, seja no ancestral Vieira que conduziu as autoridades ao reduto, ou no caso da moça tomada pelo santo, que desagradou ao vaqueiro. *Pedra Bonita* parece ter mesclado elementos das duas narrativas para produzir o antepassado que iniciou a maldição dos Vieira. Castello descreve essa analogia entre o fato histórico e a ficção:

Quando as tropas chegaram ao reduto, outro delírio de sacrifícios voluntários e forçados já havia sido consumado: somava trinta crianças, doze homens e onze mulheres. Entre as últimas, destaca-se Isabel – irmã de João Antônio e Pedro Antônio, forçada ao sacrifício por João Ferreira. Em estado de gravidez avançada, expele o filho na ocasião em que é degolada, fato que Ariano Suassuna reescreveria em *O romance da Pedra do Reino*. Contam-se ainda catorze cães sacrificados, que deviam ressuscitar como dragões para a defesa do reino. E tudo acontecera no espaço de 14 a 16 de maio de 1838. Lembra-se que o próprio João Ferreira, o segundo “rei”, fora imolado de maneira monstruosa, impondo-se o terceiro, Pedro Antônio, revoltado com o sacrifício da irmã Isabel e o assassinato de outra mulher, de nome Josefa, perpetrados pelo companheiro. Ele também alegaria ser irmão do primeiro “rei”, João Antônio, e de ter recebido o aviso de Dom Sebastião, de que bastava aquele sacrifício final, o do segundo “rei”, João Ferreira. (...) Talvez seja esse o primeiro exemplo de solução pela chacina completa de fenômeno que se repetiria entre nós. Ele inspirou três obras de ficção: de Araripe Júnior e de Ariano Suassuna e, entre uma e outra, a de José Lins do Rego – *Pedra Bonita*, publicada exatamente cem anos depois daqueles acontecimentos. E lembremos outra coincidência igualmente curiosa: entre os sobreviventes, da chacina de 1838, havia uma criança que seria educada por um sacerdote, fato que nos remete ao jovem sacristão herói do romance *Pedra Bonita*, assim como o apostolado do Padre Correia de Albuquerque nos remete ao papel humilde e evangélico do Padre Amâncio, também daquela obra. Sem dúvida são tradições retomadas daquele movimento messiânico que lhe dá o título. (CASTELLO, 2001, p. 73-74).

Como vimos, Reino *Encantado* foi inspirado pela mencionada memória de Áttico. As duas obras influenciariam definitivamente o romance de José Lins do Rego, com alguns temas sendo facilmente reconhecíveis na narrativa. O recente estudo de Débora Cavalcantes de Moura sobre o *Reino Encantado* – que apresenta a edição da obra organizada por ela, em 2017, quase 140 anos após a última edição, de 1878 – discorre sobre correlações importantes entre as duas obras, motivadas pelo pensamento em voga à época de sua escrita:

Na obra *Fanatismo Religioso*, Antônio Áttico de Souza Leite tinha como objetivo prestar serviço ao IAHP, Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. Instituição congênere ao IHGB (...) que nasceu com o objetivo de erigir uma imagem da nação brasileira, que do lado de cá do atlântico, representasse uma civilização branca e europeia. (...) Imbuído dessa missão, Antônio Áttico de Souza Leite teceu flagrantes elogios aos potentados a exemplo do comissário Manoel Pereira da Silva, oriundo de família abastada e detentora de poder político (...) No que tange aos sebastianistas, suas representações foram regidas pelas mesmas orientações. Aos caboclos, mestiços e brancos pobres de Pedra do Reino, porém, não

cabiam amabilidades. Suas representações perpassavam por designações nada elogiosas como “horda de sicários”, “embusteiros”, “fanáticos”, bem como critérios cientificistas embutidos nessas terminologias. (...). *Fanatismo Religioso* de Antônio Áttico de Souza Leite é uma das fontes históricas utilizadas por Araripe Júnior para compor *O Reino Encantado*. No entanto, no principal, Araripe Júnior se vale da imaginação e da observação do real e acata também o referente histórico brasileiro do período, marcado pela escravidão. De posse dessa ciência e de um referente mais *lato*, postula e defende que a comunidade que se formou em torno de Pedra do Reino era um quilombo. Seu pressuposto, provavelmente, assentou-se nas aspirações dos sebastianistas quilombolas que acreditavam que, quando o reino se desencantasse, era vantajoso para as pessoas porque “se pretas, voltavam alvas como a lua, imortais, ricas e poderosas”. (...) No fazer literário de Araripe em *O Reino Encantado*, todas as ações do romance se desenrolam em torno das práticas sociais de grupos que se opõem (...) De um lado, está o grupo que, tal qual o romancista chamaremos de sebastianistas ou quilombolas, composto pelas personagens integrantes da Pedra do Reino, ou aqueles que se aliaram aos líderes do movimento messiânico. (MOURA, 2017, p. 17-18).

Moura informa sobre como pressupostos positivistas permearam as produções tanto de Áttico quanto de Araripe Júnior, embora o último, ao ficcionalizar o evento, tenha optado por representar como majoritariamente composta por escravos aquilombados a população da Pedra do Reino. Em *Pedra Bonita*, José Lins do Rego não faz essa descrição dos fanáticos como quilombolas, até mesmo pela temporalidade da narrativa, centrada no início do século XX. Castello se refere à obra, também incluída por ele na lista dos antecedentes imediatos à criação literária de José Lins como uma narrativa romanceada baseada em relato histórico, depoimentos e informações oriundas da imprensa da época. Para Castello, a narrativa é:

(...) enquanto trama romântica, é expressão de verossimilhança, com “direito” de distorcer e deformar cronologia dos fatos em favor da ficção. Não é possível, com absoluta segurança, respeitar a fidelidade à história ao recompor fatos, protagonistas e cenários. Obra ainda tosca, é romance histórico, à maneira romântica, mas com impregnações do pensamento da segunda metade do século XIX no Brasil, emanado da chamada “Escola do Recife”, de onde acabava de sair Araripe Júnior. (CASTELLO, 2001, p.76-77)

Castello descreve um processo de deformação cronológica por parte de Araripe Júnior que pode ser entrevisto também na obra de José Lins, logicamente pelo já mencionado deslocamento temporal de quase um século dos eventos

sacrificiais e a posterior chacina dos fanáticos pelas autoridades, ocorridos na Pedra do Reino, assim como descritos em *Pedra Bonita*. Em *Pedra Bonita*, Domício descreve a primeira impressão do santo e dos fanáticos da Pedra:

Passou um sujeito pelo Araticum e deu a notícia a Domício: tinha aparecido um santo na Pedra Bonita. Era um homem barbado, de cajado na mão, com um cavalo branco que fazia milagre. Já havia muita gente descendo para Pedra. O velho Zé Pedro dizia ao povo que aquele era mesmo um enviado do Filho que há cem anos dera o sangue pelo povo. Domício ficou alarmado. Quis selar o cavalo e ver o que se passava. Teve receio. Capaz de alguém o descobrir no meio dos romeiros e haver uma desgraça. Porque os Vieiras eram tidos como gente danada para eles. (...) Domício foi ficando com vontade de ir com eles para ver. Misturou-se assim com os romeiros e botou-se para Pedra Bonita. De longe foi vendo o povão no baixio. A Pedra luzia no sol como um espelho. Em derredor dela se juntava gente de toda espécie. Ouvia-se o barulho de longe, um falatório de uma feira gigante. Havia armados latadas, como nas santas missões. Domício foi se chegando alarmado com o que via. O que estava reunido ali era um povo que vinha de muito longe. Uma gente desconhecida, esfarrapada. Falou logo com um grupo que se aboletara por baixo de um imbuzeiro. Eram de Piancó. Lá tinha chegado a notícia: o santo dava riqueza, saúde. No dia do milagre grande, não haveria mais ricos nem pobres. Tudo ficaria igual: os Dantas de Teixeira, os Leites do Piancó, os Carneiros de Pombal. Tudo ficaria igual a eles, o milagre se daria sem ninguém perceber. Era só questão de esperar. Havia uma parálitica deitada no chão. Só podia bulir com os olhos. As pernas finas, os braços como gravetos. (...) E quando foi de tarde o povo veio correndo para o pé da Pedra. Domício viu o homem subindo para um lajedo que ficava perto da Pedra Grande. Era um homem baixo, entroncado, de barbas compridas e pretas. Estava vestido de azulão, como se fosse uma batina de padre. Até os pés. Subiu ele para o lajedo e ficou quieto olhando para um lugar distante. Parecia que não havia um povão aos seus pés. Depois levantou as duas mãos para o céu e falou. O homem chamava os espíritos e falava ao mesmo tempo de coisas da terra. Ele daria riqueza ao povo. Ele daria uma vida que era melhor do que a vida dos mais ricos da terra. (REGO, 1973, p. 203-204).

O autor paraibano faz uma descrição dos fanáticos que em alguns momentos é mais próxima dos romeiros de Padre Cícero, do que daquela de quilombolas feita por Araripe Júnior. Assim como os milagres feitos diretamente pelo santo, o que na narrativa do *Reino Encantado*, não se observava de forma tão clara. O “rei” ali tinha apenas a função de conduzir o desencantamento do Reino. As descrições do local, contudo, são similares. Araripe Júnior descreve a Pedra:

Despindo-se agora das roupagens que a noite lhe emprestara, reluziam aos primeiros raios do dia, nascente chispando espadanas como fogos de bengala, principalmente a mais ereta que fugia para o céu semelhante a um jato de lava petrificado. Devia-se a esse fenômeno às aderências de malacachetas que a cobriam até o meio, e por essa razão lhe concediam os adeptos de João Ferreira o nome de Pedra Bonita. (...) Contudo, à ilharga menor destas colunas, diversos rochedos sobrepostos caprichosamente pela natureza, e em parte apoiados nela, formavam uma verdadeira gruta ou caramanchão de pedra, bastante iluminado pela luz que penetrava através dos interstícios, e com capacidade para alojar uma boa companhia. (...) Um pouco adiante, outro caprichoso grupo de fragmentos de rocha dava espaço para a outra gruta, porém assombrada. Não se diferenciava da primeira se não estivesse em grande altura, com a singularidade de uma enorme laje, que se estendendo para fora, a feição de uma sacada, abria-se em forma de um amplo púlpito. A natureza se esmerara em preparar esses esconderijos para a superstição. E, como se não bastassem os dois, na extremidade da esplanada, e alguma distância das grandes colunas, emborcara um imenso penedo côncavo, que, adaptando as saliências ao solo, franqueava aos quilombolas um vastíssimo salão abobadado. (ARARIPE JÚNIOR, 2017, p. 115).

A descrição de ambas as obras ilustra a característica natural da Pedra, de além de ser imponente pela sua aparência fulgurante, goza de uma espécie de púlpito e salão naturais formados pelas rochas adjacentes, de onde o santo fazia seus discursos inflamados. A similitude na descrição da pedra em si, por José Lins, fica evidente no momento em que Padre Amâncio e Bentinho chegam ao reduto para dissuadir o santo: “E, de supetão, a Pedra apareceu. O Padre parou o cavalo para olhar melhor. A luz do sol bulia nas malacachetas. – É bonito mesmo – disse o padre.” (REGO, 2018, p.285). Observando que a formação rochosa original, em São José do Belmonte, não corresponde a essa descrição em ambas as obras – não há malacachetas na pedra, de fato –, a teoria de um antecedente literário nas duas obras em questão se fortalece. No entanto, a narrativa de Araripe Júnior, calçada pelo positivismo, descrevia a todos como fanáticos embriagados de “jurema e manacá”, que eram enredados pelos engodos do líder messiânico João Ferreira, com a ajuda do “feiticeiro” quilombola Frei Simão e suas práticas africanas. José Lins, em *Pedra Bonita*, não desmistifica os milagres do santo na narrativa. Pelo contrário, o autor paraibano ressalta a religiosidade e fé dos sertanejos nesses líderes messiânicos, aos modos daqueles milagres supostamente conduzidos por Padre Cícero e em alguns momentos, expõe o inexplicável de alguns eventos, sem explicações racionais aparentes. O santo realmente curava paráliticos, como Domício

presenciou em sua primeira visita ao reduto. Ivan Bichara Sobreira, no entanto, descreve essa particularidade de *Pedra Bonita e Cangaceiros*:

Mas, quer em Pedra Bonita, quer neste Cangaceiros que lhe continua, José Lins do Rego não se preocupou em ressaltar, na formação dos núcleos de fanáticos, o aspecto econômico ou social. A concentração em torno do “santo” de Pedra Bonita tinha, somente, uma explicação aparente: a tendência mística do povo, sua religiosidade deformada. Nem a fome – é o que nos parece – apresenta-se como uma causa, e, sim, como um efeito, um castigo a mais para flagelar os penitentes. (BICHARA, 1971, p. 93-94).

Ivan Bichara evidencia a opção de José Lins por ressaltar o elemento místico da cultura sertaneja, na transposição de campos de referência distintos presentes em *Pedra Bonita*, como os eventos messiânicos do evento do século XIX acontecido na Pedra do Reino e aquele ligado à figura do Padre Cícero. Farias reflete sobre essa característica da narrativa de José Lins do Rego:

Tome-se como exemplo do caráter enigmático da narrativa a forma como a questão do messianismo vai-se dispondo na consciência de Bentinho. Os acontecimentos históricos do fenômeno messiânico da Pedra Bonita ou do Reino Encantado, como foi denominado o movimento eclodido em 1836, no interior de Pernambuco, constituem a matéria contextual de onde parte o narrador para a tematização do misticismo religioso no romance *Pedra Bonita*. No entanto, as características que envolvem esse acontecimento não se oferecem claramente, de início, ao protagonista. Ao contrário, elas se lhe apresentam envoltas em profundo mistério. Conforme afirma D. Eufrásia, a irmã de padre Amâncio, referindo-se ao comportamento estranho dos habitantes de Açú “[...] todos ali escondiam um segredo, uma vergonha”. O narrador não antecipa nenhum esclarecimento sobre o teor desse segredo. São os próprios personagens que, paulatinamente, através de constantes alusões incompletas e reticentes, vão inteirando o protagonista do que se passou há cem anos atrás, no reduto da Pedra. As explicações dos personagens apresentam basicamente duas versões diferentes e contraditórias sobre o fato. A primeira, dada sob a perspectiva dos personagens do litoral e dos moradores do Açú, alude a uma desgraça que paira sobre a vila, cuja causa é atribuída ao infanticídio ocorrido na Pedra, considerado pela gente do Açú como hediondo crime. A segunda, fornecida sob a perspectiva dos habitantes da Pedra, os prosélitos do messianismo, responsabiliza a população do Açú pelo extermínio do reduto messiânico. E justifica o “derramamento de sangue” das crianças como sacrifício, e não como crime. Em consequência desse sacrifício, necessário à purificação dos pecados, ter-se-ia o desencantamento da lagoa e a implantação de uma nova ordem social no sertão. (...) Contribuem para essas variações o lugar a partir do qual se situam os “informantes”, o seu grau de envolvimento nos

acontecimentos narrados, as circunstâncias em que se inteiraram do ocorrido, a forma discursiva utilizada (diálogos, referências vagas e indiretas, narração mítica) para repassá-las adiante. É da polissemia dessas informações, multifacetadas pela gama de pontos de vista sob os quais são conduzidas, que se constrói para o protagonista, e conseqüentemente para o leitor, o sentido de enredo, antes configurado como enigma. (FARIAS, 2006, p. 97-98).

A técnica informada por Farias, que aos poucos desvela os mistérios sobre a Pedra Bonita, sob diversos pontos de vista, sem oferecer ao leitor explicação racional sobre alguns eventos, ou sem ressaltar a característica de embustes de fanáticos e impostores, como fizera Araripe Júnior, é bem mais evidente em *Pedra Bonita* do que em *Cangaceiros*. A família Vieira, assim, era protagonista de uma série de maldições e maledicências: amaldiçoados por serem descendentes do velho cangaceiro Aparício, o que reverberará no jovem Aparício como chefe de grupo de cangaceiro; amaldiçoados por serem descendentes do Vieira que levou as autoridades ao reduto dos fanáticos na Pedra Bonita, e por fim, difamados pela população de Açu por serem da região da Pedra Bonita em si, aonde fica o Araticum, o que se confirmará com a mudança da família Vieira diretamente para o reduto, Sinhá Josefina, Bentão e Domício, o último se tornando uma liderança entre os fanáticos. Os eventos após o final do primeiro romance são rapidamente expostos no capítulo inicial de *Cangaceiros*, quando é descrita a chacina do santo e seus seguidores. A bastante expressiva cena em que Aparício encontra o santo da Pedra, serve como despedida ao evento messiânico e à imersão total da narrativa ao tema do cangaço lampiônico:

O Santo, de barbas até o peito, camisa de azulão, apareceu no outro lado. A figura magra do homem arrancou o povo do medo e todos correram para ele numa confusão de pânico. Caíram de joelhos. A ladainha fanhosa encheu o mundo. Aparício e os cabras permaneceram de pé. A mãe Josefina levantou-se e foi caminhando para o filho:

– Aparício, meu filho, para aqui não vieste para acabar com tua mãe, para cuspir na cara da tua mãe, para pisar a madre que te pariu. Aparício, meu filho, ali está a força que pode mais que o teu rifle. Uma coisa que fere mais no fundo que o teu punhal. Vai para ele, Aparício.

A palavra da velha conduzia o filho como se empurrasse um cego na estrada. O Santo gritava, gritava com um vozeirão de roqueira. Aparício e os cabras chegavam para ele. E ele que tinha a seus pés

milhares de criaturas parecia não enxergar os cangaceiros de chapéu na cabeça. De repente, porém, como se os seus olhos se abrissem, olhos fixamente para Aparício e os seus homens. E manso, tal uma ventania que se abrandasse numa brisa mansinha, fixou no terror das caatingas a sua atenção. Com a voz de homem pra homem, não mais de santo para impuros, foi dizendo:

– Deus do céu e meu santo mártir são Sebastião te mandou para perto de mim.

E marchou para o meio dos cangaceiros, rompendo por entre os romeiros que caíam a seus pés, com a cabeça erguida e as barbas açotadas pelo vento. Aparício, quando viu-o de perto, ajoelhou-se. O rifle caiu-lhe das mãos, enquanto o Santo punha-lhe na cabeça os dedos magros. Podia-se escutar os rumores dos bichos da terra naquele silêncio de mundo parado. E soturno, com a voz que saía de uma fumaça, o Santo ergueu para o céu o seu canto. E as ladainhas irromperam de todos os recantos do arraial. Muitos cangaceiros começaram a chorar. Aparício, porém, possuiu-se de fúria, e era uma fera acuada, com milhares de cachorros na boca da toca. E ergueu-se. E já com o rifle na mão esquerda fitou o Santo, cara a cara, e com a mão direita cheia de anéis puxou o punhal da bainha e disse aos berros:

– Povo, eu não tenho medo. (REGO, 2011, p. 30-31)

A atitude insubmissa de Aparício, agora já análogo a Virgulino Ferreira da Silva, cheio de anéis, que não teme ao Santo da Pedra que morreria pouco depois, encerra o breve prelúdio da narrativa de *Cangaceiros*, que de forma sucinta arremata o leitmotiv messiânico tão presente na narrativa de *Pedra Bonita*. O tema da Pedra e do santo quase que desaparece totalmente da narrativa do segundo romance, focado nas idas e vindas de Aparício, na expectativa de sua aparição iminente. Arrastou consigo Domício, que de beato messiânico e cantador promissor, passaria a integrar o bando de seu irmão, tornando-se um cangaceiro dos mais conhecidos. Toda maldição, toda malsinação, toda maldade passariam a se concentrar em, para então emanar de Aparício, o que seria endossado por Sinhá Josefina enquanto viva estivesse:

Sempre eu senti que Aparício tinha vindo para pagar uma dívida. O teu pai não sentia as coisas. O teu pai era como uma pedra de lajedo; no lugar que estava, ia ficando. Eu sabia, Bentinho, eu sabia que o filho que vivia nas minhas entranhas carregava as penas do teu povo. Nas noites de agonia, as dores do meu ventre não me enganavam. Eram as dores da sina triste. Eu não quero dizer nada, nada mais. (REGO, 2011, p. 43-44).

Aparício passaria, assim a ser a fonte de toda desgraça e maldição descritas na narrativa de *Cangaceiros*. Todo o mal herdado pela família estaria concentrado nele. Desprezado o poder do santo, no evento que marca o fim *Pedra Bonita* e o início de *Cangaceiros*, a morte daquele viria a direcionar a narrativa à trajetória de Aparício, sempre indiretamente informada, o rei do cangaço de José Lins raramente aparecendo diretamente, suas façanhas e atrocidades sendo reportadas por terceiros.

3.2 Os *Brilhantes* e Os *Cangaceiros*

3.2.1 *Jesuíno, e o arquétipo do cangaceiro justiceiro*

Outro antecedente evidente é a obra *Os Brilhantes*, de Rodolfo Teófilo. Nascido em 1853, na Bahia, e mudando-se muito cedo para o Ceará, Rodolfo Teófilo foi farmacêutico de profissão, e foi autor, além de diversas obras sobre botânica e as ciências naturais, de romances como *A fome*, em 1890, e *Os Brilhantes*, de 1895. Além das descrições abundantes sobre a seca devastadora de 1877, nas duas obras, *Os Brilhantes* é uma obra focada na trajetória do lendário bandido Jesuíno Brilhante. O autor, reputado como um dos inauguradores do Naturalismo no Ceará, tinha muito do cientificismo e o que se chamava de *darwinismo social* em sua escrita. Afrânio Coutinho, ao descrever os antecedentes do modernismo legados pelo século XIX, fala sobre duas correntes advindas do Romantismo que nortearam as produções literárias a partir do século XX: uma ligada ao homem “em relação ao quadro que se situa”, que seria a “corrente regionalista”; e a “corrente psicológica”, focada no homem diante de si mesmo. Coutinho endossa a característica de obras desse momento finissecular do século XIX como precursor do que viria a ser o romance de 1930:

Se considerarmos, por exemplo, o chamado ciclo nordestino do romance modernista, com a perspectiva histórica que já possuímos, não será possível nem justo compreendê-lo sem estabelecer sua correlação com antecessores que compõem uma verdadeira tradição de ficção social, ligada também aos problemas gerados pela geografia da região. Assim, a seca, o cangaço, a decadência da sociedade rural ligada à cultura da cana-de-açúcar, estão formuladas, antes dos modernistas, em Franklin Távora, José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo, Oliveira Paiva, Domingos Olímpio, Gustavo Barroso, Mário Sette.

Franklin Távora, nos limites entre Romantismo e Naturalismo, foi o primeiro a usar o tema da seca e da saga do jagunço em *O Cabeleira*. (...) A José do Patrocínio, deve a ficção brasileira a seguinte manifestação do gênero “romance da seca”, em *Os retirantes* (1879), pintura naturalista, ainda com laivos de romantismo, das consequências humanas e sociais provocadas pela retirada dos flagelados, sem esquecer a tendência anticlerical típica da corrente de Zola e Eça de Queiroz (...). De Rodolfo Teófilo, ficaram dois romances representativos da corrente: *A fome* (1890) e *Os Brilhantes* (1895), nos quais a geo-sociologia da seca serve de pano de fundo para as lutas políticas e de família e o cangaço. (COUTINHO, 2004, p. 267).

Assim, inserido no contexto nesta tendência iniciada em fins do século XIX, em que descrições naturalistas ainda possuíam influência romântica, se situa *Os Brilhantes*, de Rodolfo Teófilo. A narrativa inicia em meio a descrições da revolta do *Quebra-quilos*, no contexto de agitações sociais e seca que foram precursores do cangaço epidêmico, como vimos no primeiro capítulo deste estudo. Descrições de cunho cientificista abundam toda a narrativa, como ao descrever retirantes que se alojavam próximo ao covil de Jesuíno e seu bando, ao tentar se proteger da chuva que irrompia depois de um longo tempo de seca:

O ar viciou-se, e as emanções deletérias da sujidade dos corpos e dos trapos, gerou miasmas, que os matariam a todos, se os pródomos da asfixiam não os avisassem do perigo; saíram para respirar o ar livre. Ninguém se entendia em semelhante balbúrdia. A chuva aliviou já dia alto e um céu de chumbo, recamado, de nascente a poente, de arrendados circos cor de neve, prenunciava a continuação do inverno. No levante se acastelavam grandes cúmulos. (TEÓFILO, 2015, 246).

Os termos influenciados pelas teorias científicas da época, largamente associados à terminologia de compêndios de ciências naturais, eram usados por Teófilo para descrever a seca, e os embates de Jesuíno com a família dos Calangros, seus rivais mortais. É interessante, contudo, que alguns temas presentes em *Os Brilhantes*, esteja largamente associado a Lampião ou Antônio Silvino, tanto na poesia popular quanto nas histórias orais sobre os cangaceiros. Um exemplo notável é o do folheto *Antônio Silvino e o negro corrupção*, que segundo Cavignac possui várias versões, de Leandro Gomes de Barros a autores posteriores:

Apesar da sua imagem negativa em certos textos de cordel, acontece de Lampião vingar donzelas desonradas. Enfim, o folheto *Antônio Silvino e o negro Currupião* – que realmente conheceu um grande sucesso por mais de quarenta anos, pois existem diferentes versões dele assinadas por vários autores – é um exemplo da coragem do cangaceiro posta a serviço de uma mulher cujo marido fez uma viagem: ele a salva das investidas de um ladrão de cavalo libidinoso que semeia o terror em toda a região. Como castigo, ele o faz comer uma galinha crua sob ameaça de sua arma, antes de enxotá-lo ou degolá-lo. (CAVIGNAC, 2006, p. 166).

A história mencionada aparece no romance de Rodolfo Teófilo. Em suas andanças, para à casa de uma sertaneja com seu bando, pedindo refúgio para a noite. Ao se apresentar como o famoso Jesuíno, a senhora fica a princípio atemorizada, mas oferece uma casa de farinha próxima à sua residência, para que o bandido e seu bando se arranchem para a noite. O seu marido viajara. Enquanto se preparam para repousar, um dos cabras de Jesuíno, alerta para a passagem de um certo negro Granjeiro, ladrão e seviciador de mulheres brancas, rumo à casa-grande. O Brilhante vai sozinho averiguar a situação, e presencia a cena inaceitável para o código de honra do bandido do século XIX:

O negro era asqueroso como um sapo. Para mais aterrar a senhora, havia tirado a faca da bainha e dizia com o maior cinismo, limpando as unhas:

- Tinha que ver dormir eu misturado com bodes e porcos, podendo gozar da companhia da dona. Estou enfadado e quero me deitar cedo. As escravas, que me botem água para lavar os pés, isso depois da ceia, pois mal. (TEÓFILO, 2015, p. 261).

Nota-se, para além do senso de justiça do bandido, o racismo que era normalizado à época:

Jesuíno custava conter-se. Lamentava a falta de uma faca, pois para um negro tão infame a morte à bala era nobre demais. Queria picá-lo, esfaqueá-lo devagar, fazendo-o sofrer as dores mais atrozes. Ocorreu-lhe uma ideia, que aplaudiu, e depois de refletir um pouco, resolveu executá-la. Para isso, necessitava do concurso dos companheiros, pois tratava-se de agarrar o negro, amarrá-lo, castrá-lo e depois queimá-lo vivo. O Brilhante achava poucos todos esses tormentos: não havia castigo que punisse o Granjeiro. Um negro estuprar uma mulher branca e casada!.... Dizia consigo, Jesuíno, cego de raiva. (*op.cit.*, p. 262).

Jesuíno acaba por eliminar o malfeitor com um tiro no crânio, não se contém na espera por executar o plano que traçara. A mulher fica imensamente grata a Jesuíno, e pede que espere mais para que seu marido o recompense, ao que Jesuíno recusa pois precisa seguir viagem logo cedo, deixando para a senhora a reflexão que a sua verdadeira natureza é a de justiceiro, punidor de celerados, e não a satisfação de “ódios pessoais”. A imagem de justiceiro e defensor da moral oitocentista de Jesuíno era bem conhecida, sendo também presente na recorrente “história oral do sal”, também presente em folhetos. Se trata de uma história de que um cabra de Antônio Silvino ou Lampião, ao reclamar da falta de sal na comida que lhe oferecera uma senhora que lhes dava abrigo e comida, fora obrigado pelos bandidos a ingerir uma grande quantidade de sal, como punição. Essa história já figurava as páginas de *Os Brilhantes*, e é um dos fatos que culmina, no romance, na morte do herói, pois o seu capanga Cobra-Verde, que fora capturado, e a quem ele sujeitou a tal punição, viria a cooperar com os Calangros em conjunto com as autoridades, no momento de sua emboscada, o que fica claro em diálogo do cabra com o capitão que liderava a força-tarefa que exterminaria o bandido, já gravemente comprometido física e mentalmente de uma emboscada anterior:

- Era o diabo então este teu amo!

- Deus o livre, de V. S.^a, de o ver na sua frente com dois dedos de raiva. A gente treme só em olhar para ele. Uma feita, no rancho, em casa de um vaqueiro, ele ouvi-me dizer baixinho a um camarada que a dona da casa tinha-se esquecido de botar sal na comida, que fez para nós, e só por isso ele obrigou-me a comer meia terça de sal. (...)

O sal, que o Brilhante lhe fizera comer, salgava-lhe agora as entranhas mais do que quando o ingerira. A imbecilidade do chefe, entretanto, o animou a entregar a posição aos inimigos e dava-lhe força para mata-lo de emboscada. Se Jesuíno estivesse bom, nem por todo o ouro do mundo ele se atreveria a atraiçoa-lo. (TEÓFILO, 2015, p. 342-343).

Nas páginas de Rodolfo Teófilo, o Brilhante morreria logo após estes eventos, pelo próprio Cobra-Verde. O Jesuíno da vida real morreria em contenda com uma coalizão das autoridades com os inimigos da família Limão, com um tiro dado pelo Preto Limão. Ora, tais histórias, tanto a da proteção da honra da senhora cujo marido viajou, quanto a de obrigar um capanga a ingerir sal estão

largamente divulgadas tanto na gesta quanto em histórias orais sobre cangaceiros, primeiramente Antônio Silvino, e posteriormente Lampião. Ora, a entrada de Antônio Silvino no cangaço data do fim de 1895, ano da publicação de *Os Brilhantes*, e Virgulino Ferreira da Silva sequer havia nascido em tal período. Os folhetos que tratam de Jesuíno Brilhante são altamente raros e difíceis de serem encontrados hodiernamente, como vimos no capítulo 2 desse estudo, e não conseguimos acesso a nenhum deles, que date do início do século XX, mas na época de juventude de José Lins do Rego o cenário certamente era outro, com base em seus relatos, nas suas crônicas, era comum a audição de suas façanhas por meio dos cantadores ambulantes de feiras, e mesmo a disponibilidade de acesso a folhetos perdidos como o *ABC de Jesuíno Brilhante*, de autoria anônima. A época de publicação da obra de Rodolfo Teófilo – e obviamente o período de atividade de Jesuíno Brilhante, que morrera 16 anos antes – é reputada pelos estudiosos como anterior ao registro dos primeiros folhetos de que se tem notícia.

Jesuíno Brilhante seria responsável por grande parte da imagem de *Robin Hood* que se associou aos cangaceiros posteriores, pois essa atitude de tomar dos ricos e doar aos pobres, se é questionável por parte de Lampião e Antônio Silvino, tem um lastro importante na realidade em se tratando do bandido potiguar. Durante a época em que ocorreu o levante do *Quebra-Quilos*, e as grandes secas que ocorreram logo após, provisões mandadas pelo governo imperial para os flagelados pela seca eram tomadas pelos grandes proprietários de terras, que muitas vezes deveriam cumprir a tarefa em cooperação com o governo, de distribuí-las aos flagelados de suas regiões. Como esses fazendeiros tomassem para si a maior parte desses recursos, Jesuíno e seu bando se envolveram em eventos de saques a esses comboios, permitindo que os flagelados do entorno tomassem os recursos que lhes eram de direito. Esses eventos se perpetuariam nas loas dos cantadores ambulantes da época, que estavam em plena atividade, e viriam a influenciar os primeiros dos folhetos produzidos, cujo registro se perdeu em maior parte. Não obstante, o romance de Rodolfo Teófilo contempla muito do que sobrou dessas produções poéticas, como vimos. Não é possível afirmar delimitar o acesso que possa ter tido Rodolfo Teófilo a essas cantorias e folhetos, mas é bem possível que tenha ocorrido,

assim como ocorreu com José Lins do Rego, que discorrera bastante sobre o tema em suas obras. Do mesmo modo, *Os Brilhantes* podem figurar como um antecedente, ao menos temático, da produção literária de José Lins referente ao ciclo do cangaço, misticismo e seca. Em *Presença do Nordeste na Literatura Brasileira*, o autor paraibano propõe delimitar, num de seus últimos trabalhos ensaísticos, uma origem do “grande romance nordestino”:

A Bagaceira é o primeiro grande romance do Nordeste. Poderíamos falar do *Mulato*, de Aluísio Azevedo, o grande Aluísio que iniciou e consolidou o romance naturalista no Brasil. Ainda do Nordeste, o mestre de *Casa de Pensão*, do *Cortiço*, peças básicas de nossa ficção. Poderíamos falar de Rodolfo Teófilo, de Adolfo Caminha, de Domingos Olímpio e das remotas tentativas de Franklin Távora, Papi Júnior. Todos estes não chegaram a obras decisivas. Mas teremos que tomá-los a sério pelo tenaz esforço que fizeram para fixar a expressão da nossa realidade. (REGO, 1957, p. 23).

Assim, ao cravar o seu conterrâneo José Américo de Almeida como produtor do primeiro grande romance nordestino, o autor paraibano arrola Teófilo como um dos precursores da literatura nordestina engajada em “fixar a expressão” da realidade do Nordeste. Ainda que não considere seus escritos “decisivos”, certamente os leu e houve contribuição destes para a apreensão da figura do bandido potiguar, o “Cid de clavinote e punhal” dos “contos homéricos nordestinos” a que alude o autor, que reproduzimos em citação no capítulo anterior.

3.2.2 *Minervino, o Antônio Silvino de Carlos D. Fernandes*

A obra *Os cangaceiros, romance de costumes sertanejos*, do autor e poeta paraibano Carlos Dias Fernandes, lançada como romance em 1914, é um antecedente – ao menos cronologicamente falando – pouco conhecido pelo público familiarizado com o romance de 1930. Em sua recente biografia sobre o poeta paraibano, *Carlos Dias Fernandes, o mamanguapense*, Adiel Alves Rodrigues dá detalhes sobre a produção da novela, lançada inicialmente como folhetim em jornal, sob o pseudônimo de Jayme Aroldo:

OS CANGACEIROS, romance de costumes sertanejos, especialmente escrito para o “*Jornal Pequeno*”, do Recife (rodapé na 1ª pag: “*Folhetim do Jornal Pequeno*”, Jayme Aroldo). Iniciada a publicação no dia 29 de setembro e terminada a 12 de novembro de 1908, Trazia ao final de quase todo rodapé, a nota: “O autor pede à *Imprensa* o obséquio de não transcrever”; “*A União*”, da Paraíba, folhetins de 26 de fevereiro a 19 de março de 1913, com o pseudônimo de Jayme Aroldo e, em livro ed. da *Imprensa Oficial, Paraíba do Norte*, 1914, XXVIII+ 133p, 3ª ed. Monteiro Lobato & Cia., São Paulo, 1922, 59.p. Posteriormente foi publicado em folhetim pelo “*O Paiz*”, do Rio de Janeiro. [Em 1997, foi publicado pela Fundação Ernani Sátiro, de Patos (PB). Com 106 p.].

O romance descreve, ao fim da narrativa, a entrada do sertanejo Minervino ao cangaço, depois de uma série de infortúnios e perdas. Carlos Newton Júnior descreve a narrativa como um exemplo de obra de ficção precursora na temática, antes do cangaceirismo lampiônico e no auge da atividade de Antônio Silvino, em 1908:

No romance de Carlos Dias Fernandes, por sua vez, o protagonista, um jovem sertanejo chamado Minervino, oriundo de uma família de pequenos proprietários, homem honesto, religioso e trabalhador, termina no cangaço após a perda da pequena propriedade de sua família (que seu pai comprara, ingenuamente, de um rábula trapaceiro e aliado do chefe político local) e o assassinato de seu pai pela polícia. E isso em um romance em que as palavras “cangaceiro” ou “cangaço” são grafadas em itálico ou entre aspas, em uma evidente sinalização de que para o público, de uma maneira geral, tais termos eram neologismos e ainda não devidamente incorporados ao vocabulário mais corriqueiro, e de que o cangaceiro, como tipo social, ainda se encontrava em plena gestação. (NEWTON JÚNIOR, 2009, p. 17).

Carlos Newton chama a atenção para esse aspecto pioneiro na obra de Carlos Dias Fernandes, que inclusive oferecia uma interpretação do cangaço mais à esquerda, perspectiva que iria se generalizar em meados do século XX. O motivo de entrada de Minervino ao cangaço é compatível, num primeiro momento, com o que Frederico Pernambucano de Mello descreve como cangaço de vingança, que é uma modalidade que embora menos frequente no mundo real, serve bastante a obras literárias. No momento em que o pai de Minervino, o velho Zuza, é escoltado para a prisão pela polícia, depois de perder sua propriedade num arдил executado pela polícia e chefe político local, o futuro cangaceiro tenta, desesperadamente, libertar o pai de seus captores:

Bem na orla da vereda, havia um cajueiro bravo, de ramos deformados e tronco muito curto, cujas folhas se arrastavam por terra, quando o vento era forte. Minervino ocultou-se por trás do espesso caule e esperou o momento. Primeiro viu passar o vulto tôpego do seu velho pai entre os galfarros, que o empurravam para frente, injuriando-o; depois os três grupos desordenados, que tinham posto as espingardas a tiracolo, e finalmente o oficial arrogante, escarranchado na sela e chupando um cigarro fresco de palha tenra. Minervino apontou ao tórax o bacamarte e o estampido soou. Houve um momento de confusão infernal. O capitão caiu morto e daí a instantes Minervino já de longe ouviu aterrado uma descarga de fuzilaria. Era a execução de seu pai. Os soldados, espavoridos com a morte do comandante, debandaram numa fuga precipitada, em que os da frente se julgavam perseguidos por uma legião de facínoras, que eram apenas os seus próprios companheiros amedrontados também e colhidos de roldão nas malhas inelutáveis do pavor coletivo. Os cadáveres ficaram abandonados no estreito caminho, onde ninguém transitava. A notícia da ocorrência irradiou das cidades à metrópole, acrescida de episódios fantásticos, engravescida na sua medíocre realidade pela imaginação fértil e tumultuária do povo. Falava-se no Recife do “malogro da expedição; de uma horda de cangaceiros, que havia batido a força pública, matando o capitão Demóstenes, ferindo vários soldados, ameaçando a vida e a propriedade das classes agrícolas, no interior do Estado”. (FERNANDES, 1997, p. 79-80).

Minervino posteriormente se afeiçoa pela vida fácil dos jogos de cartas e esbórnias, e termina por figurar o bando de seu tio Idelfonso Ayres, de quem conquista posteriormente a chefia por seus méritos e valentia. A narrativa então, desvela uma nuance do novo cangaceiro mais próxima ao cangaço meio-de-vida, por meio da transtipicidade, de acordo com as categorizações presentes em *Guerreiros do Sol*. A inscrição temporal da produção da novela, concomitante com a prisão do famoso cangaceiro Antônio Silvino, e alguns detalhes da narrativa – como o assassinio do seu pai por questões de terra e o tio cangaceiro que o acolhe – proporcionam alguma coerência ao que afirma Adiel Alves Rodrigues, na mencionada biografia: “Carlos Dias Fernandes escreveu *Os Cangaceiros* pensando no cangaceiro Antônio Silvino, que nesse romance é chamado de Minervino.” (RODRIGUES, 2022, p. 33). Além disso, a referência óbvia a Idelfonso Ayres, coronel que teria sido assassinado por um lavrador. O seu filho Silvino Ayres, que se fizera cangaceiro para vingar o pai, teria por braço direito em seu bando um certo Batistão, pai de seu afilhado Manoel Batista. Manoel Batista se tornaria posteriormente chefe do tal bando, e adotaria o nome de Antônio Silvino em homenagem ao seu padrinho, tornando-se o Rei do

Cangaço de seu tempo. (QUEIROZ, 1977, p. 52-53). A história contada por Carlos Dias Fernandes é bastante similar à do Rifle de Ouro, e a adoção de personagem de nome idêntico ao do precursor factual da história de Antônio Silvino corroboram essa inspiração.

As obras supracitadas são, de fato, antecedentes literários que podem ter sido lidas pelo autor paraibano, guardando similitudes importantes. Não há, no entanto, nenhuma menção direta por parte do autor ou de fontes precisas que elucidem tal fato. Sobre a influência das obras de Antônio Áttico e Araripe Júnior, Castello conclui que:

(...) Caracterizar a frequência do fenômeno messiânico na ficção brasileira: em Antônio Áttico se reveste das próprias características do depoimento; e em José Lins do Rego – mas ignoramos se conheceu os documentos históricos para se embeber na tradição – sem dúvida sobre o domínio da intuição recriadora e sob visão mítica. De uma maneira e de outra, a contribuição literária se converte em fonte documental importante para o histórico e o social, naturalmente com as distinções da veracidade à verossimilhança. (CASTELLO, 2001, p. 86).

Assim, enquanto em relação às obras de Áttico e Araripe Júnior uma possível influência direta seja mais evidente e como vimos, mesmo óbvia – ainda que não mencionada pelo autor –, pela proximidade de algumas descrições de eventos, a contribuição da produção literária do poeta paraibano pode ser vista como historicamente relevante, observando ainda a alegada fonte residente na poesia popular, conforme discorreremos no capítulo anterior.

Uma possível influência do romance *Os Cangaceiros*, de Carlos Dias Fernandes, embora não tão evidente nas narrativas, é bem provável, observando mesmo o título da obra em relação ao segundo romance do ciclo do cangaço. A publicação do livro, em 1914, certamente não passaria despercebida ao adolescente José Lins do Rego, na época. O autor desde muito jovem era ávido leitor de romances e poesia, escrevendo diversas crônicas nessa época, compiladas em *Ligeiros traços: escritos da juventude*, quando José Lins escrevera para uma coluna homônima (*Ligeiros Traços*), do *Jornal do Estado da Paraíba*, em 1919. Voltadas ao público paraibano, ele fala sobre as

celebridades e intelectuais de seu estado. Ainda que não o cite nessa coluna, uma figura tão marcante na época, como era a de Carlos Dias Fernandes – José Lins é quem o diz – certamente induziria o então juvenil autor paraibano a ler seus escritos, uma vez conhecia bem o seu compatriota, como podemos verificar em *Poesia e vida*, em artigo pela ocasião da morte do poeta:

Lembro-me dele como de um espanto de minha adolescência. A pequena cidade da Paraíba, o burgo comercial de 1914, temia o homem que chegara de longe, com todas as famas de poeta perigoso. Falava-se dele como de um demônio em carne e osso. E lá ia Carlos Dias Fernandes, de chapéu na mão, subindo a rua Direita, fazendo medo às famílias que viam nele o pecado, o terror, o homem que era uma legenda de insubmissão, de coragem, de heresia. Diziam que não acreditava em Deus, que não comia carne, que sabia latim mais do que os padres, que manejava o florete como espadachim, que amava todas as mulheres. (...) Quem visse Carlos Dias Fernandes, por este tempo, via a imagem dum herói byroniano. Ele tinha a cabeça de uma medalha da Renascença, os olhos incendiados de uma volúpia que se irradiava. Publicara em Recife um romance de sucesso, fazia versos, escrevia crônicas falando uma linguagem estranha, com adjetivos exóticos que doíam aos ouvidos. Os velhos fugiam dele mas os moços queriam tê-lo como mestre. Criou na Paraíba uma geração que queria não acreditar em Deus, ímpios que falavam de Darwin, que amavam a natureza como a única religião digna do homem. Os padres começaram a lutar contra o demônio. Carlos Fernandes era o pecado do mundo, um Lúcifer de pena na mão. (...) Dez anos depois Carlos Dias Fernandes tinha a bela cabeleira negra quase branca. Por este tempo, conheci-o de perto. Se tivesse escrito seus livros como conversava teria realizado uma grande obra de homem de letras. Tinha na palavra um poder de sedução extraordinário, força real de narrador. (...) Lembro-me dele e revejo-o no seu esplendor, subindo a rua Direita, nas tardes mornas da Paraíba, com a ventania sacudindo os seus cabelos e era a glória que eu via, era tudo o que eu mais invejava no mundo. (REGO, 1945, p. 157-158)

A crônica de José Lins, revelava uma profunda admiração pelo estilo de vida inovador, aparência, erudição e capacidade oratória de Dias Fernandes, e reconhecia o sucesso de *Os Cangaceiros*, embora questionasse o valor de tantas outras obras ao mencionar “Se tivesse escrito seus livros como conversava, teria realizado uma grande obra de homem de letras”.

3.3 Lampião e Aparício: a mediação do cordel na produção do personagem

Diversas características em comum entre Lampião e Aparício podem ser verificadas, denotando o campo de referência remetendo ao real retratado pelo autor paraibano, sob a mencionada mediação das cantorias e cordéis focados no lampionismo. No próprio período de produção da obra *Cangaceiros*¹⁷, na década de 1950, muitos paradigmas falseados sobre o cangaço já haviam sido vencidos, uma vez que vários estudos sobre o tema já estavam publicados e a própria perspectiva do autor sobre o fenômeno, igualmente se modificara. José Lins do Rego, em *Bota de sete léguas*, compilação de ensaios e crônicas de viagens, lançada em 1951, fala sobre a retomada na escrita de seu derradeiro romance em vida, depois de uma viagem à França:

Volto hoje às minhas criaturas, aos rudes homens do cangaço, aos sertanejos castigados, às terras tostadas de sol e tintas de sangue, ao mundo fabuloso do meu romance, já no meio do caminho. Os dias de França me deram uma sensação de pausa, de espanto, de novos contatos sonhados desde menino. Vi terras por onde andaram os doze pares de França, os heróis do meu Carlos Magno, lido e relido como história de Trancoso. (...) Mas o nordestino tinha que voltar à sua realidade, à realidade maior do que a história do mundo, isto é, a história dos seus homens, dos cangaceiros brutais, carregados de vida bárbara, de instintos cruéis de uma força, porém, que não se extingue nunca, porque é a energia de uma raça de homens mais duros que as pedras dos seus lajedos. Volto aos *Cangaceiros* e desde logo tudo o que vi e senti se refugia no fundo da sensibilidade, para que a narrativa corra, como em leito de rio que a estiagem secara, mas que as águas novas encham, outra vez, de correntezas. Volto ao terrível Aparício que mata igual a um flagelo de Deus, ao monstruoso Negro Vicente, ao triste Bentinho, ao místico Domício, aos umbuzeiros carregados de frutos, aos mandacarus de floração de sangue, aos cantadores de estrada, às mulheres sofredoras, às noites de lua, aos tiroteios, ao crime e ao amor, à poesia barbaresca e vigorosa de um povo que é maior do que a terra que o criou. Volto contente e disposto a tudo. Adeus, doce França. Agora os espinhos me arranham o corpo e as tristezas me cortam a alma. (REGO, 1951, p. 68).

O autor paraibano endossa o sentimento de tristeza em que se imergia para retornar à escrita das trágicas linhas de *Cangaceiros*, a despeito do vigor e felicidade que o revigorou em sua viagem, que ele relacionou com a renovação

¹⁷ *Cangaceiros* (1953) foi o último romance escrito por José Lins do Rego, que viria a falecer poucos anos depois, em 1957.

de seu processo de escrita, que aparentemente estava estanque, o “leito de rio que a estiagem secura”. O “terrível Aparício”, ou “flagelo de Deus”, está indiscutivelmente ligado à imagem popular do rei do cangaço da vida real. No mesmo volume de crônicas, existem diversas menções ao sertão e a cangaceiros, inclusive Lampião, ao longo dos vários e breves artigos. O que seria o mais sangrento e trágico de seus romances, gestado já em 1951, contrastando de suas demais obras no que se refere a cenas sangrentas e trágica, continua a trajetória dos Vieira, iniciada mais de uma década antes, em *Pedra Bonita*. Em ensaio publicado por Bernardo Gersen no *Diário de Notícias*, jornal carioca, uma semana após a morte de José Lins, essa mudança de atmosfera entre os romances do romancista paraibano é ressaltada:

Essa dualidade entre índole narrativa e mentalidade social, que se resolve sobretudo em humor e lirismo em tipos como o negro Passarinho, o cego Torquato, o cantador Dioclécio, e, numa certa medida, mesmo no Capitão Vitorino, surge em *Pedra Bonita* e no romance que o completa, *Cangaceiros*, na sua face violenta de tragédia. No primeiro desses livros assistimos à decadência e ao fim da família dos Vieira, esmagada sob um sentimento de fatalidade. Apesar de ocupar as terras mais invejadas do sertão, férteis e bem irrigadas, essa família de braços muito fortes sente-se incapaz de evitar sua desagregação e sua ruína. (GERSEN, 1990, p. 174-175).

Como pondera o crítico, apesar de estranhamente incluir Dioclécio nos personagens que arrola, cenas que mesclavam humor e lirismo, como acontecia com Vitorino Carneiro da Cunha, o Papa Rabo, herói de *Fogo Morto*, são raras nas páginas de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, mormente neste último. A predestinação amaldiçoada da família Vieira, desenhada no primeiro volume, concentra-se em Aparício e os terrores do cangaço, agora desnudados de qualquer mistificação heroica, hiperbolizada pela gesta popular do início do século. A partir da morte de Lampião, e ao longo das décadas de 40 e 50 a opinião pública em torno do cangaço e do próprio Lampião viria a pender para a condenação de seus feitos como de assassino bárbaro e hediondo, distante dos feitos de um Jesuíno Brilhante, este sim, um verdadeiro justiceiro, ao menos na concepção do público de então. O próprio autor paraibano falaria sobre isso em *Presença do Nordeste na Literatura Brasileira*, aonde descreve a trajetória de cada um dos mais notáveis cangaceiros. Ao falar sobre Lampião, destaca esse

caráter perverso que via no bandido de Serra Talhada, depois de desmanchada a ilusão de heroísmo: “A princípio o povo esperava um campeador como Jesuíno Brilhante. Mas qual! Quem estava solto nas caatingas era um diabo em carne e osso” (REGO, 1957, p. 36). No entanto, persistiria um sentimento de ambiguidade em relação à sua imagem idealizada e supostamente real, o que parecia guiar a narrativa dos dois romances, de forma mais perceptível, contudo, em *Cangaceiros*. O crítico Gersen, no ensaio supracitado, se refere às cenas extremamente sangrentas e violentas como direcionadas a um público situado “em nossos tempos de fornos crematórios e câmaras de gás, desperta ecos tão atrozmente familiares” (op.cit., p. 176), ao descrever as matanças do negro Vicente, lugar-tenente de Aparício, quando deu mais de cinquenta punhaladas em um inimigo ou matou uma anciã com uma coronhada. O crítico chama a atenção de sempre haver a descrição do olhar do cadáver morto, encarando o executor “de olho vidrado”. Em sua apresentação à 15ª edição de romance, Nelly Novaes Coelho explicita esse fenômeno:

A crítica apontou, no cangaceiro Aparício, a figura ambígua de Lampião, o último dos grandes cangaceiros, que era adorado e temido como uma figura quase sobrenatural. Tal como ficou na lenda de Lampião, Aparício e seu grupo espalham admiração e temor, em suas tropelias pelo sertão, em defesa dos fracos e injustiçados, e em ferozes ataques aos “senhores exploradores”, destruindo seus “terres e haveres”, e violentando suas “donzelas”, – supremo crime e pecado mortal, pois infringe o valor básico da fé cristã: o “interdito ao sexo” (fora do casamento). (COELHO, 2011, p.18).

Essa característica de similitude entre Aparício e Lampião – embora alguns remanescentes¹⁸ do cangaço, no entanto, discordassem de crimes de estupro cometidos pelo próprio Lampião – é endossada em diversos eventos das narrativas dos dois romances, embora muito do que se representa esteja mais embasado em distorções, conduzidas pela imprensa ou pelos cantadores e poetas populares, que operam em diversos níveis sobre os fatos históricos

¹⁸ Ver depoimentos de Sila, Dadá e Dulce no documentário *Feminino Cangaço*. No entanto, essa relativização pode estar associada a uma mudança de comportamento dos chefes de bando quando da entrada de mulheres nos grupos de cangaceiros, um privilégio concedido geralmente a chefes de sub-grupo. Após a presença feminina, os estupros cometidos por esses foram menos comuns.

concretos. Contudo, em *Pedra Bonita*, Antônio Bento reflete sobre essa multiplicidade de versões sobre as tropelias do irmão:

Era a grande preocupação de Antônio Bento. A fama de Aparício estava crescendo. O seu nome falado, a sua importância subindo. E ali no Açú todos sabiam que ele era irmão de Aparício. Não tardaria que viessem com perseguições para seu lado. O padre Amâncio ia muito bem com o juiz, e o tenente andava sempre por fora, com a força, nas diligências. Aparício se transformava para o irmão num verdadeiro herói. Seria possível que fosse aquele monstro das descrições do povo? No Açú exageravam. Os soldados estavam vendo Aparício com olhos de medo, aumentando o valor dele. No fundo Bento se sentia orgulhoso do irmão. E uma coisa o impressionava: o povo do Açú começava a olhar pra ele sem aquele desprezo de outrora. Era irmão de Aparício. Tinha rifle na caatinga respondendo por ele. (REGO, 1974, p. 180).

Antônio Bento desconfiava do que corria à boca pequena sobre o irmão. A imagem de herói que então se sobrepunha à imagem monstruosa compartilhada pelas pessoas do Açú, vai sendo, ao decorrer das narrativas, questionada por histórias, rumores e diálogos conflitantes acerca da índole de seu irmão cangaceiro, o que recrudescer particularmente em *Cangaceiros*. Farias detalha essa característica ambígua da representação de Aparício nos dois romances:

Não há, pois, diferentemente do que interpretam alguns personagens dos textos, uma nítida demarcação entre os Cangaceiros de “ontem” e os Cangaceiros de “hoje”. Na totalidade de vozes que compõe as narrativas, o “bandido social” que constitui objeto central dos romances inseridos no “ciclo do cangaço e do misticismo” compartilha do mesmo universo cultural e ideológico que o torna figura tão ambígua quanto a daqueles que, de maneira implícita ou explícita, lhe servem contrapontisticamente de paradigma. (...) A partir do imbricamento de todas essas situações, a imagem pública do cangaceiro vai sendo contaminada de traços negativos e positivos, impossibilitando de imediato uma nítida distinção entre o que se aceita como “bom” e o que se condena como “mau”. Dessa duplicidade surge Aparício, cuja força de rebeldia marca sua presença quer como ameaça efetiva de vilão a esconjurar, quer como forma heroica de protesto a louvar. (FARIAS, 2006, p.201)

A multiplicidade de versões sobre Aparício, tal como representada pelo autor paraibano, é compatível com aquelas igualmente ambíguas versões que afloravam entre o período de produção das obras – relativamente longo, de 15 anos entre o lançamento dos dois romances – seja da imprensa, dos folhetos de

cordel, e dos estudos sobre o tema que surgiram na época. É importante, contudo, assinalar que a crônica supracitada, de José Lins, sobre a influência dos cordéis de Athayde na produção literária de *Pedra Bonita* (1938), denotam uma perspectiva ainda verde – a crônica é de 1937 – sobre o cangaço que foi se modificando com o tempo. Em *Presença do Nordeste na Literatura*, de 1957, como vimos, duas décadas depois, o autor faz uma análise mais aprofundada sobre o fenômeno do cangaço que não aquela informada apenas pelos folhetos, num período em que estudos específicos sobre o tema começavam a se avolumar, ainda que algumas imprecisões historiográficas sobre o lampionismo ainda estejam presentes, possivelmente motivadas pelas loas dos cantadores e versos dos folhetos de cordel, que são citados no estudo. Em *O Vulcão e a Fonte*, obra póstuma, publicada em 1958 e compilando as últimas crônicas e ensaios do autor, uma perspectiva mais amadurecida e historicamente precisa sobre o cangaceirismo pode ser vislumbrada em “Os cangaceiros da moda e os reais”:

Canta-se, por toda a parte, a “Mulher Rendeira” da melodia sertaneja. A doce e triste música das caatingas chegou até aos ouvidos dos mestres cineastas de Cannes. E muitos gostaram da toada maravilhosa. É que esta música envolve de poesia o que há de brutal na vida dos bandoleiros. O cangaceiro passa a ser aquilo que a imaginação do povo deseja que ele seja: uma força de rebelião, qualquer coisa de romântico como os cossacos do Don ou os terríveis maffiosi da Sicília. Entra a funcionar o poder imaginativo do homem para fundar-se uma galeria de heróis. Os poetas matutos, os cantadores anônimos descobrem no homem que não tem medo da morte, que mata sem dó nem piedade, uma força fora da natureza. (...) Dominado dessa maneira pelo terror, pela arrogância contra os poderes constituídos, o cangaceiro conseguia vencer as resistências morais dos sertanejos. (...) Então se cria o romanceiro, aparecem os A.B.C., espécie de canção de Rolando das Caatingas, vendidos nas feiras, a tostão. O povo, dominado pelas coragens de fúrias dos bandoleiros, refugia-se na arte para acreditar em alguma coisa que supere a crueldade das correrias e crimes. Todos nós, meninos nordestinos, sabíamos de cor as histórias que vinham nos folhetos de cordel. Todos tínhamos, na memória, a luta de Antônio Silvino com a onça, as brigas de Brilhante e Liberato. Mas o outro lado dos cangaceiros, a vida bestial de homens tremendos, é o que nos assombra. O cangaceiro não é só legenda de lutas; é muito mais a sua vida seca como pedra, é seu vírus de cobra pelo chão de pedra e espinhos. (REGO, 1958, p. 222-223).

A perspectiva de José Lins sobre o cangaço muda consideravelmente se cotejada com aquela do José Lins duas décadas mais jovem, e ele assinala o

processo de mistificação do cangaço pela poesia popular. Graciliano Ramos escreveu, desde 1938, artigos mais historicamente esforçados sobre o tema, como “O fator econômico do cangaço” e “Dois Irmãos”, o último com sutis críticas à representação do fenômeno do cangaço e fanatismo em *Pedra Bonita*. Essas críticas iriam se asseverar posteriormente, no ensaio “Decadência no romance brasileiro”, a despeito da amizade entre os dois autores:

Em 1937, José Lins do Rego nos deu *Pureza*, que é um salto para baixo. Em 1938, com *Pedra Bonita*, desceu um novo degrau. (...) As admiráveis qualidades do escritor somem-se quase aí, ou seus defeitos avultam, agravados pelo fato de se mostrarem lugares e acontecimentos que ele não conhece bem. José Lins do Rego nasceu na zona da indústria açucareira, lá se criou, lá se educou. Ofereceu-nos cinco livros cheios de vida, numa língua forte, cheia de vida, a língua velha dos descobridores, conservada no Nordeste, com poucas corrupções. Largou isso e arriscou-se a digressões perigosas. *Pureza* é uma pequena estação que ele viu de longe, na janela do trem. Em *Pedra Bonita*, desejou estudar a epidemia religiosa que houve em Pernambuco no século passado, mas teve preguiça e inventou beatos e cangaceiros. Sacrificou até a geografia: pôs sua gente numa vila do Anum, que não existe. (RAMOS, 2012, p.265).

Criticando a produção ficcional de José Lins que não fosse aquela do ciclo da cana-de-açúcar, Graciliano Ramos aponta para uma suposta falta de conhecimento sobre os temas que pretende representar. A afirmativa pode fazer sentido, se pensarmos na ousada decisão do autor paraibano em juntar o movimento messiânico da Pedra Bonita e uma história sobre o cangaço fortemente influenciada pela história de Lampião. Ocorre que aquela mediação pela literatura dos poetas populares na construção de Aparício, conscientemente empreendida por José Lins, escapa ao comentário de Graciliano. Ademais, a crítica de Graciliano parece muito preocupada com a correspondência exata com o real na ficção do autor paraibano, enquanto este se permite lançar mão do imaginário na produção de seu romance, associando-o livremente ao real, o que é comum em textos ficcionais. José Lins, por outro lado, reafirma essa instância em nota introdutória ao romance, afirmando que a correspondência de seu romance com o fato histórico é quase inexistente. No entanto, alguns detalhes sobre o cangaceirismo – e com os quais Graciliano lidou diretamente, enquanto foi prefeito – podem estar retratados de maneira imprecisa na narrativa de *Pedra*

Bonita, de forma consciente ou não, o que pode explicar parte da crítica de Graciliano. Não obstante, as análises de Graciliano Ramos também carregam imprecisões sobre o fenômeno, confrontadas com estudos mais recentes. De qualquer maneira, os eventos narrados em *Cangaceiros*, das tropelias de Aparício, carregam similitudes mais evidentes com fatos ligados à trajetória de Virgulino Ferreira da Silva. Frederico Pernambucano de Mello descreve a ida de Lampião a Juazeiro por convocação de Padre Cícero, num momento em que o Batalhão Patriótico do Juazeiro precisava de reforços, pois a cidade vulnerável estava ao avanço da Coluna Prestes:

Somente o bando de Lampião preenchia os requisitos para acudir na premência militar suscitada em conselho de guerra pelos coronéis sertanejos [...] Lá mesmo, o rábula José Ferreira de Menezes trata de redigir “um cartão com um timbre do Batalhão Patriótico e cuidadosamente datilografado em tinta carmim” [...] convocando Lampião a se apresentar na cidade. Ao Padre Cícero cabe assiná-lo, numa espécie de aval. (MELLO, 2018, p. 110).

O evento descrito pelo historiador pernambucano encontra evidente paralelo em *Cangaceiros*, quando o bando de Aparício “tinha seguido para o Juazeiro atrás da bênção do Padre Cícero. O governo do Ceará estava precisando de Aparício para um adjutório contra a tropa dos revolucionários.” (REGO, 2011, p.258). Em outro momento da narrativa, é descrita por Domício a escaramuça na fazenda Serrote Preto:

Eu vi Aparício num tiroteio com o tenente Oliveira da Paraíba, e vi como ele avançou para a casa onde a força estava entrincheirada. Quando a gente deu fé, Aparício estava atrás de uma rodeira de carro, debaixo do juazeiro, a gritar para o tenente, chamando o homem para brigar de peito a peito. O desgraçado pulou como um doido para fora da casa e o tiro de Aparício derrubou o bicho no primeiro salto. Caiu no chão como uma fruta podre. Mataram para mais de quinze praças e Aparício arrancou os olhos do tenente, gritando: “Vai, fio de uma puta, e conta ao governo o que tu viu aqui em Serrote Preto. Vai, fio de uma puta e diz ao governo que Aparício te arrancou os olhos de cachorro.” Até o negro Vicente virou o rosto e meteram o punhal no homem como se ele fosse uma almofada de renda. O tal tenente tinha prometido levar a cabeça da gente pro governo. (REGO, 2011, p. 177).

O evento descrito na narrativa é bastante similar ao combate histórico de Lampião na fazenda Serrote Preto, mesmo em seus detalhes, como detalha Frederico Pernambucano de Mello:

No fim do mês seguinte, em Alagoas, (...) ganha a caatinga e se recolhe na fazenda Serrote Preto, de Constantino Fagundes, próxima à fronteira de Pernambuco, onde vem a ser atacado por duas daquelas volantes especiais da Paraíba, a 22 de fevereiro, sob o comando dos tenentes comissionados Francisco de Oliveira e Joaquim Aducto, o primeiro tendo andado com Lampião por mais de um ano. A casa de taipa não aguenta os tiros, o amparo único para os soldados que pretendessem se aproximar ficando por conta de um carro de boi largado no terreiro de velho. Acontece que os oficiais paraibanos vinham com o diabo no couro em razão de compromisso extravagante assumido pelo governador da Paraíba, João Urbano Suassuna, assoalhado no sertão pelo coronel José Pereira Lima, chefe político de Princesa, de promover à mais alta patente da força o chefe de volante que abatesse o já então famoso Rei do Cangaço. Passar de sargento ou tenente a coronel, sem etapas, fazia o sangue subir aos olhos de qualquer militar, estando aí a mola que impulsionou o tenente Chico de Oliveira a deixar para trás o carro de boi e partir para o gesto louco de invadir a casa, punhal à mão, desafiando aos gritos a frieza calculista de Virgulino. Um tiro no pescoço desmancha o sonho. Em seguida, o cangaceiro orienta Levino – que se conservara arredado da casa para ação de “retaguarda” – a ocupar posição no flanco das volantes, de onde os tiros confundiriam a soldadesca. E é o que acontece. (MELLO, 2018, p. 103-104.)

A narrativa de *Cangaceiros* guarda similitudes notáveis com o fato histórico – compatíveis com a disponibilidade maior de informações e estudos sobre o lampionismo por cerca do início da década de 1950, quando da escrita desse romance. No entanto, mais uma vez, há distorções importantes. Eram os soldados que se encontravam por trás do carro de boi, e Lampião estava na posição privilegiada de dentro da casa, ainda que o gesto tresloucado, motivado pela ambição, por parte do Tenente Oliveira, tenha sido descrito de forma bem próxima ao real. Farias explica como a figura do cangaceiro lendário do passado forneceu o substrato para a configuração da imagem de Aparício, cuja identificação com Lampião vai se tornando mais evidente nas aparições da segunda obra do ciclo do cangaço:

No primeiro romance, reatualizam-se, através das histórias de Dioclécio, as façanhas de Luís Padre, cangaceiro integrante do bando

de Sinhô Pereira ao qual pertencia inicialmente Lampião. As descrições dos métodos violentos adotados pelo bando de Luís Padre instauram um paralelismo entre eles e o grupo liderado por Aparício. Do próprio Lampião – não nomeado explicitamente em nenhum dos dois textos de José Lins – são extraídas algumas características que o ligam por analogia à figura de Aparício. Da mesma forma que Lampião, Aparício é considerado o “rei do sertão”. À semelhança daquele, este demonstra o mesmo respeito e reverência pela figura do Padre Cícero do Juazeiro. Como Virgulino, Aparício também fica cego de um olho e tem uma mulher no cangaço. O poder de ambos é atribuído tanto a Deus quanto ao diabo. (FARIAS, 2006, p. 200-201).

Assim, de acordo com o que pondera Farias, a crescente correspondência entre o personagem Aparício e Virgulino Ferreira, que em *Pedra Bonita* é compartilhada com outros cangaceiros do passado e somente sugerida em alguns pontos, se torna bem mais evidente em *Cangaceiros*. Aparício passa a ser o rei do sertão, cego de um olho, apadrinhado por Padre Cícero e com uma mulher ao seu lado, Josefina, o mesmo nome que sua finada mãe. Como vimos, *Cangaceiros* seria lançado primeiramente em capítulos na revista *O Cruzeiro*, em 1952. O cangaço era um tema “da moda” e a audiência estava ávida pelas histórias sangrentas lançadas periodicamente, com ilustrações de Cândido Portinari. As ilustrações e os originais dos capítulos estão disponíveis no website do Portal Portinari. Em entrevista feita no ano de 1952, para Diva de Múcio Teixeira, o autor fala sobre a experiência deste lançamento:

José Lins do Rego rompe um silêncio de cinco anos com o seu *Cangaceiros* – explorando um tema que tem despertado variações ultimamente.

O contato geográfico com a realidade do cangaço faz valioso o seu depoimento. Na Livraria José Olympio, frequentada diariamente pelo romancista, obtivemos as seguintes declarações:

1 – A que o senhor atribui a atualidade do tema “cangaceiro”, explorado ultimamente no cinema por Lima Barreto, no teatro por Rachel de Queiroz e pelo seu último romance?

- A curiosidade em torno da vida dos cangaceiros necessariamente teria que provocar ao público brasileiro o interesse que tem agitado nossos meios artísticos. Sobretudo, há para o romancista um fator essencial para fazer do cangaceiro um tema de concepção romanesca: a vida dos fora das leis, a vida entregue aos azares, a vida prodigiosa dos homens que resistem às intempéries da natureza e à força armada do Estado. Falando uma vez para um jornal de São Paulo, o disse que

o cangaceiro nordestino, se tivesse escrito na Idade Média, poderia aparecer como um Cid Campeador, o herói das lendas.

2 – Qual a melhor forma de receptividade para o leitor, o romance publicado de vez ou em capítulos, como foi feito com sua última produção?

- Acredito que para o bom leitor de romances a serialização em capítulos de uma obra não tem atração. O folhetim já teve a sua época, mas, para a publicidade do livro, a divulgação em revista como *O Cruzeiro* só poderá ser benéfica.

3 – Pode nos falar das ilustrações de Portinari para o seu romance?

- Portinari, antes de ler o meu romance, já havia aparecido com cabeças de cangaceiro, fixando com a força incontida. Lendo o meu livro, Portinari conseguiu exprimir cenas, com o poder que só ele possui. Isto é, com o drama que o pintor sabe transmitir às suas figuras. Algumas vezes ele chegou a interpretar cenas do meu livro com um verismo assombroso (...). (TEIXEIRA, 1991, p. 449-450).

O que o autor fala no fragmento da entrevista acima, sobre o interesse do público sobre homens que resistem ao poder do Estado, mais uma vez comparando-os a os heróis do medievo, pode aqui ser vislumbrado mais como uma estratégia de propulsão comercial de seu último romance do que o que realmente pense o autor sobre o cangaço. O José Lins maduro dos anos 1950 mostrava estar consciente da diferença dos cangaceiros reais e os “da moda”, o que ensejou um de seus últimos ensaios publicados, como mostramos anteriormente neste estudo. O autor estava cômico de que a violência e tragicidade comuns ao cangaço real sobremaneira agradava ao público de então. As pinturas de Portinari para os capítulos reforçavam essa aura de tragicidade e desespero, ainda que representasse os cangaceiros de maneira equivocada, como observa Frederico Pernambucano de Mello:

A fotografia, ao chegar no sertão na primeira década do século passado, faz as delícias do cangaço. Dessa forma de existência criminal que há de ser vista antes de tudo – convém insistir – como geradora de uma subcultura dentro da cultura sertaneja e que parece ter sido criada para caber numa fotografia, tamanho o cuidado do cangaceiro com a estética, com a imponência, com a riqueza e com o fascínio do traje guerreiro de que se servia. Nisso, talvez apenas o cavaleiro medieval europeu ou o samurai oriental possa rivalizar com nosso capitão de cangaço, que nada possui daquela figura cinzentamente apolínea que os muralistas mexicanos passariam uma rasteira internacional em tantos de nossos pintores, à frente Portinari, um crédulo nas cores castradas com que os mexicanos deram as

costas à realidade festiva do povo, sem exclusão de seus bandidos celebrados, para se manterem fiéis ao ideal político de dar vida a um guerrilheiro supostamente sofredor e opaco, substitutivo proposto à exuberância plástica do bandoleiro real cheio de cores, no afã de produzir o ícone de que os marxistas necessitavam no campo. Foi nessa matriz forjada que Portinari bebeu para conceber sua bem-conhecida série sobre o cangaço. Bem conhecida e bem comportada ideologicamente, ao preço do sacrifício de uma desejável mimese documental. (MELLO, 2022, p. 59).

O que pondera o historiador pernambucano sobre o afã de Portinari em seguir um ideal de cunho ideológico traz à baila alguns questionamentos sobre as posições de José Lins do Rego. Em diversos momentos, ele menciona ser avesso à influência ideológica partidária na arte, seja de viés marxista, nacionalista, ou mesmo de cunho religioso. Chegou a fazer críticas a Di Cavalcanti sobre o tema, como vimos. No entanto, José Lins se atém à produção literária de autores ideologicamente orientados, e no caso de artistas plásticos, se atém ao que eles expressam verbalmente sobre a arte, como sua crítica ao realismo social de Di Cavalcanti. Não pudemos encontrar nenhuma crítica à natureza em si das pinturas, de estarem enviesadas para determinado movimento ideológico, entre os ensaios e crônicas de José Lins. Por outro lado, José Lins do Rego elogiou largamente as pinturas de Portinari que ilustram os capítulos de seu último romance. O marxista Portinari, filiado ao PCB, que tivera seu registro cassado em 1947, caindo na ilegalidade. O que o levou ao exílio no período, de que recentemente retornara, em 1951, um ano antes da publicação dos capítulos de *Cangaceiros*. Há de se levar em conta que as fotografias do cangaço, e mesmo um filme, como os que disponibilizou Benjamin Abraão enquanto andava com o grupo de Lampião, em 1936, eram em preto e branco, e muito das cores vivas da indumentária dos cangaceiros poderia passar despercebido para quem só as conheceu por essas fotos.

Além disso, havia uma clara intenção do autor – o que é bem compreensível – em alcançar o melhor efeito publicitário para a divulgação do que seria seu último romance, como o fato de mesmo acreditando que o consumidor de romance preferisse ler determinada obra num livro, e não em folhetins, essa forma de publicação seria benéfica para as vendas posteriores do volume. De fato, se compararmos as roupas, chapéus, punhais ornamentados,

anéis de pedras preciosas multicoloridas, lenços de cores vivas, embornais igualmente multicoloridos que de fato usaram os cangaceiros, notaremos uma diferença considerável à representação “cinzentamente apolínea” de que fala Mello que inclui todas as ilustrações de *Cangaceiros*, e ainda outras adicionais, na mesma temática. José Lins do Rego, todavia, considerava as imagens de “um verismo assombroso” em relação ao que escrevera no seu último romance. A representação trágica do seu Aparício-Lampião, os demais cangaceiros e indivíduos e paisagens sertanejas, no que os críticos chamam de “mural de sangue” haveria de ser bem condizente com as tristes imagens de Portinari. Elas plasmavam o modo como a sociedade de então via os cangaceiros, e imagens de fotografias em preto e branco não eram suficientes para desmistificar esse ponto. Adicionalmente, esse estilo só foi sendo adotado nos períodos finais da trajetória lampiônica, quando o gosto pela ostentação crescera consideravelmente. O jovem Lampião, dos anos 20, usava uma indumentária mais sóbria, e era também muito mais violento e cruel com seus desafetos. Manuel Diegues Júnior, em ensaio ao lançamento de *Cangaceiros*, ressalta esse aspecto como essencial para a construção desse personagem. Após mencionar relatos bastante positivos que colhe sobre o Rei do Cangaço nos anos 30, reputa à “fase cruel” do cangaceiro o modelo para Aparício:

Esta fase de Lampião contrasta com a anterior: a de uma sequência inacreditável de violências, surras, estupros, assassinatos. É esta, justamente, a dos começos de vida do cangaço do que se tornou “interventor do sertão”, que José Lins do Rego reconstituiu em *Cangaceiros*, através da figura do capitão Aparício. É o período que Lampião procura impor-se pelas bravatas, pelas violências, querendo tornar-se o terror, de modo a fazer-se temer e respeitar em todo o sertão. E assim agiu, roubou, matou, violentou moças, invadiu povoados, vilas, cidades. São esses episódios que José Lins do Rego nos conta, movimentando algumas figuras admiráveis que se tornam marcantes em sua obra. Porque neste livro o romancista alcança atitudes verdadeiramente notáveis. Creio que é de Santo Tyrso a observação que a história da humanidade se encontra mais nos romances que nos livros de história; (...) o fato é que muito da história nordestina se encontra hoje nos romances de José Lins: (...) no *Pedra Bonita* e agora no *Cangaceiros*, a do Nordeste mediterrâneo, o dos sertões, o do interior. São romances que vivem as respectivas sociedades, que as emolduram nos seus aspectos mais nítidos e sobretudo fundamentais. (DIÉGUES JÚNIOR, 1991, p. 457).

Assim, Diéguas Júnior corrobora a preferência por contar a história do Lampião dos anos 20, por parte de José Lins do Rego, contemplando o projeto de “mural de sangue” tão esperado pelo público. O lançamento do livro na revista *O Cruzeiro* tinha sido anunciado por vários artigos de jornal e revista, com títulos como “Aí vem os cangaceiros!”, informando do iminente lançamento dos capítulos com as mencionadas ilustrações de Portinari. Havia, desse modo, toda uma intenção comercialmente motivada em explorar a temática dos cangaceiros com essa roupagem, cinzenta e sangrenta. Diéguas Júnior prossegue, esclarecendo como de fato Aparício é Lampião:

De fato, o Capitão Aparício é Lampião de corpo inteiro, e o romancista, aliás, não esconde o fato quando conta ou narra assaltos praticados pelo bando de Virgulino. Cazuza Leutério, Capitão Custódio, mestre Jerônimo pode não ser exatamente fulano ou sicrano, mas são tipos que se encontram naquele ambiente, com suas posições, seus dramas, sua participação naquele meio. No grupo de Aparício, aparecem nomes que se tornaram conhecidos e célebres no banditismo, alguns dos quais mortos também em Angicos. Desta maneira, o que o romance fixa é justamente uma época da existência do sertão nordestino, sob o domínio de Lampião e seu grupo. (op. cit., p. 458).

Diéguas Júnior, assim, discorre sobre como o personagem Aparício foi moldado na primeira fase da trajetória de Lampião, a da afirmação como flagelo do sertão. O crítico, que também é especialista em literatura de folhetos, se ressentido em seu ensaio que não haja nas páginas de *Cangaceiros*, versos de cantadores populares associados à descrição de Dioclécio. Na narrativa de *Cangaceiros*, alguma mudança de Aparício até pode ser vislumbrada, com Dioclécio informando que Aparício ganhara corpo – como de fato aconteceu com Lampião, comparando as fotos dos anos 20 com aquelas dos anos 30 –, passando a estar cheio de anéis nos dedos, perfumes, acompanhado por uma mulher. Mas esses relatos são superficiais, e as menções a batalhas existentes são concentradas nos fogos trocados nos anos 20, como o combate do Serrote Preto, a ida a Juazeiro, etc. Em suma, Aparício é o retrato do Lampião jovem, ativo na década de 20. Resta a incógnita se a história seria continuada em um novo romance, seguindo a trajetória de Lampião até o evento de Angicos, tendo o autor falecido poucos anos depois do lançamento de seu último livro.

Pensando na construção e descrição de personagens como Aparício, Domício, Dioclécio e Bentinho, em *Cangaceiros*, e a fisionomia intelectual desses personagens, pode-se propor provocações interessantes com o texto que György Lukács escrevera em 1936, *Narrar ou descrever?*. O texto inicia tratando sobre os métodos descritivos do Naturalismo de Zola, como esse estilo de descrição minuciosa é fracamente ligado ao enredo e ao destino dos personagens, ao contrário do que faz Tolstoi. Comparando *Naná* a *Anna Karenina*, Lukács discorre como a descrição de uma corrida de cavalos, em ambos os romances, está no primeiro ligada à mera descrição plástica de eventos que seriam facilmente suprimidos do enredo, enquanto a descrição de Tolstoi “narra o destino dos indivíduos”. Para o autor, o que caracterizaria um “grande romance” inclui mostrar as tensões dos personagens em lidar com os problemas e inquietações de sua época que levam aos dos problemas sociais descritos em si, e não o que se resume em descrever minuciosamente os resultados desses problemas. As obras do Naturalismo, para Lukács, falhariam no que pretendiam fazer:

Se não revelam fatos humanos essenciais, se não expressão as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais, e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. É necessário não esquecer que, na realidade, toda ação – ainda que não revele traços humanos típicos e essenciais – contém sempre em si o esquema abstrato (embora deformado e esmaecido) da práxis humana. É por isso que exposições esquemáticas de ações de aventuras nas quais aparecem apenas sombras humanas podem, apesar disso, despertar transitoriamente certo interesse: é o caso, por exemplo, dos romances de cavalaria, ou em nossos dias, dos romances policiais. A eficácia destes romances revela uma das raízes mais profundas do interesse do homem pela literatura, que é o interesse pela riqueza e variedade de cores, pela variabilidade e multiplicidade de aspectos da experiência humana. Se a literatura artística de uma época não consegue encontrar a conexão existente entre a práxis e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas de seu próprio tempo, o interesse do público se refugia em sucedâneos abstratos e esquemáticos. É esse, precisamente, o caso da literatura da segunda metade do século XIX. A literatura baseada na observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre a práxis e a vida interior. (LUKÁCS, 2010, p. 161-162).

Essa característica de esvaziamento de sentido do método puramente descritivo naturalista, para o autor, consiste em levar o leitor a apenas contemplar os acontecimentos, que são estaticamente expostos de forma redundante em relação ao destino dos personagens, como uma sequência de quadros. Por outro lado, o *narrar* envolve a compreensão do destino dos personagens, a maneira como esses enxergam os conflitos, contradições e problemas do momento em que vivem, e como eles ativamente tomam parte e se envolvem nesses acontecimentos. Isso nos leva a pensar como a descrição de Jesuíno Brillhante, feita por Teófilo, se coaduna com os processos informados por Lukács. O modo como Jesuíno encara o seu mundo passa na maior parte do romance ao largo da narrativa – ou descrição – que é focada em detalhar peculiaridades da vegetação do local, das expressões faciais dos personagens, do quanto determinado tubérculo vai nutrir ou envenenar um retirante esfaimado, demonstrando o embasamento nas ciências naturais que o autor domina, o que também acontece nas descrições plásticas de assassinatos, de como a ferida produzida por uma punhalada fez o sangue de um indivíduo jorrar de determinada artéria, e como o corpo humano reage a esse processo. A narração, por outro lado, de um negro Vicente dando 50 punhaladas em um inimigo, que depois ficou de boca arreganhada para a lua, com o linguajar do sertanejo e suas gírias, gera no leitor um efeito bem mais trágico e aterrador do que a simples descrição técnica, com detalhes ornamentados à excelência da ciência em voga na época, de um evento similar. Ou, nas palavras de Lukács, “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (op. cit., p. 165). A atenção em deixar claro como o sertanejo se sente, nas páginas de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, flagelados por cangaceiros, pela polícia, e pela seca, com pouca perspectiva de melhoria, e a tipicidade alcançada pelos diálogos da narrativa, carregados por expressões vivas dos retirantes, cantadores, cangaceiros e romeiros, os conflitos interiores pensados por Bentinho, Domício e mesmo um negro Vicente, se aproximam mais do que o que Lukács coloca como o “narrar”, em oposição aos diálogos monolíticos que vemos em *Os Brillhantes*, em que todos os personagens falam como intelectuais, as poucas expressões típicas presentes soando definitivamente postiças. Para Lukács, o afã de perseguir um ideal cientificista empobrece, de fato, o romance:

O método da observação e da descrição surge com o intento de tornar científica a literatura, transformando-a em uma ciência natural aplicada, em uma sociologia. Mas os momentos sociais registrados pela observação representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos que podem sempre, com rapidez e facilidade, converter-se no extremo oposto, num subjetivismo integral. Esta é a herança que as diversas orientações naturalistas e formalistas do período imperialista receberam dos fundadores do naturalismo. (*op. cit.*, p. 178).

Assim, caracterizando como falho o projeto naturalista de trazer o cientificismo à literatura, Lukács explica como este perdera a capacidade de representar a realidade daquele estágio do capitalismo na sociedade, com a nivelação e atenuação de suas características ao apenas descrever as imagens que são produtos de seus mecanismos e concentrações internas. Nos dois romances de José Lins, embora concebidos em um outro momento histórico, após a chegada do Modernismo, há uma preocupação em transmitir os anseios e contradições que rondam o pensamento da época, neste caso o do sertão dominado pelo cangaço que apenas acabara de ser extinto, o sentimento contraditório de padecimento pelos bandidos e pelas autoridades, além de fenômenos da natureza, como a seca. Entretanto, como vimos, muito da crítica especializada se refere aos dois romances como relacionados ao trágico ou à tragédia. O teórico que mais explicitamente fez essa aproximação foi Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*¹⁹. Bueno afirma que essa característica é ressaltada em *Pedra Bonita*:

O fato é que José Lins é um autor trágico e seus protagonistas têm muito de Antígone: abraçam o infortúnio de seu destino, seja qual for, por sua ligação com os valores familiares. O Antônio Bento de *Pedra Bonita* foi criado pelo Padre Amâncio, vigário do Assu, só vendo a mãe de tempos em tempos. Toma contato real com a família, que mora no célebre lugarejo do movimento religioso do século XIX, aos dezoito anos, mas só vive com eles por alguns meses. No entanto, no desfecho do romance, instado a ir buscar um confessor para satisfazer o último desejo do doente Padre Amâncio, no caminho ele se vê literalmente diante de uma encruzilhada. De um lado, a estrada que o

¹⁹ O seu estudo consiste em uma densa e robusta investigação que perpassa pela maioria dos romances escritos nessa década, problematiza questões de polarização política, precursores do romance de 30, advento e declínio do romance proletário e a análise direta de quatro autores: Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos.

leva ao confessor; de outro, a estrada que leva a Pedra Bonita, ameaçada por tropas que atacarão os seguidores de novo líder religioso, entre os quais se encontram os seus familiares. Não há meio-termo, mas o sangue e o apego ao lugar onde estão suas raízes decidem por ele: “E Bento partiu a galope para Pedra Bonita”. O Padre ficou para trás porque Antônio Bento tem um lugar a salvar ou mesmo onde morrer. O romance não se chama Pedra Bonita à toa. O lugar onde estão fincadas as raízes é a referência máxima para os personagens de José Lins do Rego. (BUENO, 2006, p. 150-151).

A descrição de Bueno corrobora as proposições que fizemos anteriormente neste estudo, pensando em elementos como a *até*, *anagnorisis* e no caso que se debruça Bueno, de se abraçar ao infortúnio como Antígone, podemos entrever a *hamartia*, o erro trágico involuntário, observando as redefinições demonstradas por Sandra Luna ao longo dos períodos da história do trágico e do drama, como a *falha trágica* da modernidade, mais ligada a uma falha no caráter do herói:

Ao analisar o papel do erro nas trajetórias dos heróis da modernidade, não se pode perder de vista essa dimensão fortemente acentuada de responsabilidade que caracteriza o homem moderno. Também não se pode esquecer que entre o apelo à *hamartia* como configuração ideal de um erro trágico e a “falha trágica”, projeta-se a travessia da tragédia para a modernidade e as marcas que nessa arte deixaram o Estoicismo e o Cristianismo. (LUNA, 2008, p. 225).

Assim, o enfoque dos estoicos nos erros humanos como advindo das paixões, ou no pecado original, para os cristãos, o herói moderno é responsável pelos seus erros, ao contrário de intervenções divinas ou maldições. No entanto, como afirma Luna, a falha trágica não exclui a *hamartia* do universo trágico moderno, como podemos observar, a exemplo de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, na malsinação dos Vieiras. Essa dupla inscrição de erro involuntário predestinado pela *até* e a falha trágica consciente pode ser vislumbrada na escolha de Bentinho, que se por um lado se atirou ao infortúnio, ao escolher seguir para a Pedra e não ir em busca de um padre para que seu padrinho o confessasse, continuando alheio às contendas da Pedra e os laços com seu irmão Aparício, por outro, buscava desfazer a maldição que seu antepassado

iniciara, ao levar as autoridades ao caminho da chacina dos fanáticos, fazendo o inverso, isto é, indo alertá-los. Essas características de aproximação com o universo da tragédia viriam a nortear a fortuna crítica sobre o autor, no que tange as duas obras, e como vimos, havia uma estratégia consciente do autor em afirmar esse cenário, junto com o seu editor, José Olympio²⁰, e o lançamento na revista *O Cruzeiro*, com as ilustrações de Portinari que realçavam esse caráter trágico, mesmo sendo feitos, por um artista marxista e ideologicamente orientado em sua performance – em desacordo com a posição do autor paraibano sobre o tema –, como vimos. O autor, que estava bem consciente do espírito de sua época, isto é, a poucos anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, acostumado com as atrocidades do terror da guerra que então se revelavam, além da proximidade dos eventos do fenômeno do cangaço, que desde a Era Vargas passou a ser demonizado com mais veemência pela opinião pública. Foram ações do Governo Vargas, inclusive, que propiciaram uma melhor distribuição de recursos para o extermínio de Lampião e seu bando. A isso se somou o período de ascensão da popularidade da literatura de folhetos, do início do século 20 até fins dos anos 30, e seu posterior declínio, e a influência dessa literatura popular na produção literária do autor, mais evidente em *Pedra Bonita*, do que em *Cangaceiros*, em cuja época de produção, nos anos 50, os folhetos eram bem menos lidos e procurados.

A narrativa do primeiro romance, que também conta sobre o messianismo do Santo da Pedra, empreende um esforço para ligar o cangaceiro e a família dos Vieira aos fanáticos da Pedra Bonita – como vimos anteriormente neste capítulo –, e o lapso temporal entre os dois acontecimentos históricos reais que são *campos de referência* para a produção das obras – o messianismo da Pedra Bonita e o cangaço – termina por deixar menos evidente a analogia entre o personagem e o rei do cangaço. Esses *campos de referência*, que são referentes aos estudos de Wolfgang Iser sobre o imaginário e a recepção literária proporcionam uma perspectiva importante do diálogo entre *imaginário*, *real* e *fictício*, no sentido de se identificar estruturas literárias que têm clara referência ao real, sem que se esgotem, entretanto, na descrição deste. Para um

²⁰ O conceito de ciclos na obra de José Lins, segundo informa Luís Bueno, teria sido, inclusive, uma ideia do próprio José Olympio.

entendimento mais preciso entre as transgressões dos campos de referência ligados ao real e a produção ficcional do ciclo do misticismo e cangaço, o estudo de Wolfgang Iser sobre o *fictício* e o *imaginário* permite um sopeso importante entre os dados historiográficos e a matéria de ficção:

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo. Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele implantado. Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literário. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática de que foram tomados. Isso tanto vale para os sistemas contextuais, quanto para os textos literários a que os novos textos se referem. Algo mais, entretanto, ainda sucede. Ressaltam, em primeiro lugar, os campos de referência como tais, porquanto a intervenção seletiva neles operada e a reestruturação de sua forma e de organização daí resultante os supõem como campos de referência. Eles representam, como sistemas, a forma de organização do nosso mundo sociocultural, a tal ponto que coincidem com suas funções reguladoras, que mal são observados; são tomados como a própria realidade. [...] Daí se segue que a seleção dá a conhecer os campos de referência do texto como sistemas existentes em seu contexto, campos que se dão a saber no momento em que, através do ato de seleção, serão transgredidos. (ISER, 2001, p. 960-961).

A concepção iseriana de transgressão de campos de referência é crucial para a compreensão das dinâmicas entre real, imaginário e fictício, mormente para se trabalhar com a influência de poetas populares e de cantadores, que adicionando mais um nível a essa transgressão de campos de referência – a mediação da literatura de cordel. No presente estudo, nos deparamos com diversos elementos que indicam que o autor paraibano, ao escrever *Pedra Bonita*, tenha tomado por campos de referência mais o que ele conhecia através da literatura de folhetos – fato aludido por ele mesmo – do que os estudos sobre a temática do cangaço, além da provável influência das obras de Araripe Júnior e Áttico de Souza, no que concerne ao *leitmotiv* do messianismo abordado na obra. Tivemos acesso à biblioteca pessoal²¹ do autor, e aos mais de 5.000

²¹ A biblioteca se encontra no Museu José Lins do Rego, que por sua vez está no Espaço Cultural José Lins do Rego, em João Pessoa, PB.

volumes catalogados, não encontrando obras específicas sobre o cangaço ou poesia popular entre os volumes, com exceção de um volume de *Lampião, drama em cinco quadros*, de Rachel de Queiroz de 1953. Há um volume *Lampião e seus cabras*, de Luiz Luna. No entanto, este foi publicado após a morte do autor, e incorporado ao acervo posteriormente, como boa parte dos livros disponíveis. Como títulos que minimamente se aproximem do objeto de nosso estudo, vale mencionar a presença de *Geografia do Brasil Holandês*, e *História da Literatura Brasileira*, de Câmara Cascudo; *Viagem ao Nordeste do Brasil*, de Henry Koster, e *Chansons de Geste*, de Ronald Narbonne, um título em francês. A ausência de tais volumes, no entanto, não significa que o autor não tenha lido nada sobre os temas, pois vários títulos por ele mencionados em seus ensaios e crônicas igualmente não se encontram no acervo. No entanto, a ausência de menção aos estudos sobre cangaço que foram publicados até 1938, reforça a hipótese que propusemos, de uma influência marcante, na época da produção de *Pedra Bonita* – além das matérias de jornais e revistas da época –, dos cantadores de feira de sua juventude, que versavam sobre Antonio Silvino e Jesuíno Brilhante, além dos folhetos disponíveis ao longo dos anos 20 e 30 sobre Lampião e Antônio Silvino, principalmente os de João Martins de Athayde, como informado pelo autor.

Quando da escrita de *Cangaceiros*, em 1951, quase três lustros no futuro, diversos estudos sobre o tema já estavam disponíveis, além das matérias e artigos jornalísticos que cada vez mais reforçavam a imagem negativa do rei do cangaço, e os ensaios e crônicas do autor que foram publicados nesse ínterim indicam uma verticalização na consciência dele sobre o tema, além da referida identificação aumentada do personagem Aparício com o Virgulino Ferreira do mundo real. O mencionado estudo de Sandra Luna – *Arqueologia da ação trágica: o legado grego* –, fornece uma perspectiva enriquecedora para se pensar nesses campos de referência e questões de verossimilhança, tanto na produção da gesta popular quanto na dos dois romances que são foco deste estudo. O elemento trágico é fator constante nas narrativas de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, e ponderando sob a égide desse legado helênico que expõe Luna, podemos notar que algumas das teorizações de Iser sobre o real, o fictício e o imaginário, se coadunam com o que teoriza Luna, sobre a época das primeiras tragédias,

em festivais rituais como foi a “Grande Dionísia”. Luna, em seu estudo, refuta a hipótese de que o público grego das antigas tragédias se entregasse extaticamente à ficção, de forma ritualística, e sem nenhum senso crítico sobre o discernimento do real e do fictício em meio à performance:

Os gregos, como nós, abandonam-se à ficção “como se” essa fosse realidade. E é exatamente neste “como se” que reside o segredo, não apenas do teatro grego, mas de toda a representação dramática. O “como se” é a legitimação da “suspensão da descrença”, é a chave do consentimento que o próprio espectador aciona quando se deixa levar pelo “faz-de-conta”, ficcional, aceitando-o como uma realidade hipoteticamente possível. Nesse jogo de aceitação de um universo ficcional “como se” fosse um mundo “real”, a partida é dada pelo tragediógrafo, que constrói um universo dramático acessível ao espectador. E a base dessa acessibilidade é a vinculação do universo fictício ao mundo “real”, às suas leis físicas e lógicas. Isso significa que, mesmo quando o universo dramático subverte leis e verdades do mundo “real” do espectador, essa ruptura com a realidade ainda depende do suporte daquele mundo “real”, que funciona como background para que a ficção possa se fazer compreensível. Com isso, se quer dizer que nem o mais absurdo universo dramático ou ficcional consegue se livrar de sua relação com a realidade, já que depende desta para ser apreensível. Em outras palavras, qualquer representação dramática, por mais artificial, convencional ou estilizada que possa parecer, é compreendida “como se” fosse “realista”, porque é interpretada em relação a um mundo tomado como modelo, um mundo factível, possível, compreensível: o mundo “real” do espectador. (LUNA, 2005, p. 151-152).

Sandra Luna, assim, detalha o processo de “suspensão de descrença”, que vigorava mesmo entre os gregos, a quem a possível crença nas divindades e heróis helênicos não significava um “abandono extático” à ficção. As tragédias modificavam e atualizavam muitos dos mitos antigos, criando novas versões, e certamente o antigo público grego encarava as performances como ficção, remetendo ao real como referência. Para Luna, a “tragédia enquanto forma rejeita o trágico” (*op cit.* p. 172), pois racionaliza a efemeridade da vida humana e o terror natural ante a morte, a despeito da valentia dos heróis. Elementos do efeito trágico, como vimos, tais como o descomedimento do herói trágico, que ao se deslocar atrai o destino desgraçado sobre si, pode ser vislumbrado num Aparício, que decide se lançar à vida cangaceira, entrando no bando de Deodato, mesmo sob o protesto lamurioso de sua mãe, ou Bentinho que ao invés de permanecer sob a segurança de Padre Amâncio, se desloca para o Araticum e posteriormente à Pedra Bonita. Pensando no processo de seleção dos campos

de referência, tais com propostos por Iser, atos de fingir, que podem ser de ordem sociocultural e mesmo literária, a produção literária de *Pedra Bonita* pode ser encarada como resultante de uma seleção que colocou as histórias do cangaço presente nos folhetos como um dos campos de referência intertextuais explícitos, além do romance de Araripe Júnior, *Reino Encantado*, no grupo dos campos de referência de ordem literária, além de *Fanatismo Religioso*, de Ático, e a própria visão de mundo do autor sobre o tema como os campos provenientes do meio sociocultural. Esses campos de referência assinalados pela seleção são referidos por Iser como figuras de transição entre o real e o imaginário. Assim, o processo de seleção inclui uma aglutinação no mesmo espaço de valores, normas e convenções, e pontos de vista que seriam contraditórios em outras modalidades de discursos que fossem organizados com outra finalidade. Embora cangaceiros e fanáticos tenham convivido historicamente, a narrativa do autor paraibano une personagens que pertencem a sistemas de normas diferentes, separados por um século de história, como os fanáticos aquilombados da Pedra Bonita, da primeira metade do século XIX, que convivem, nos romances, com os cangaceiros associados ao período do cangaço lampiônico, isto é, do início para o meio do século XX – tendo os últimos sua representação, mediada pelas histórias de folhetos que remetem a outra etapa do cangaço, como aquela de um Jesuíno Brilhante campeador, homólogo a El Cid – em um ambiente que parece correto, plausível, uma vez que o processo de seleção empreendido por José Lins organiza espaços semânticos que operam através “convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham” (ISER, 2001, p.970). Assim, Iser discorre sobre uma espécie de “contrato” entre autor e leitor, que possibilitam, entre as condições “contratuais vigentes entre o autor e seu público” (*idem, ibidem*), variações históricas em sua natureza, possibilitadas por essa convenção. A repetição cíclica do evento da Pedra Bonita, um século depois, por um lado, e a estilização do grupo de Aparício de acordo com uma imagem de Lampião idealizada, influenciada pela descrição que faziam os poetas populares dos cangaceiros em seus folhetos, por outro, são exemplos desse processo de seleção empreendido pelo autor paraibano. As crônicas de José Lins traziam a pressuposição de um público então bastante familiarizado com a literatura de folhetos, não apenas no Nordeste. Na mesma época, nos anos 30, cordelistas

como João Martins de Athayde tinham agências funcionando nas grandes capitais do país, como Rio de Janeiro e São Paulo. Desse modo, podemos vislumbrar como o processo descrito por Iser, a seleção de campos de referência intertextuais, operou na produção de *Pedra Bonita*. Já em *Cangaceiros*, embora exista alguma influência da imagem dos cangaceiros exposta nos folhetos, a imagem negativa de um Aparício/Lampião sanguinário prevalece. Mas sempre em meio ao processo de “contrato” entre autor e leitor explicado por Iser, onde a opinião pública sobre o cangaço e Lampião em si já era outra, por fatores que detalhamos acima.

Em “Poesia, documento e história”, Antonio Candido explica como o romance de 1930 viabilizou a tomada do discurso de classes historicamente subjugadas:

Através dos livros, toda essa massa anônima criou, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada de consciência da massa através da simpatia criadora de artistas que se dirigiram a ela. [...] O prelúdio desta participação, pode-se dizer que foram os romances dos anos de 1930, reveladores do povo como fonte, não apenas motivo de arte. O resto virá depois. (CANDIDO, 2011, p.44).

Candido, assim, explicita, em certo sentido, o que falou o próprio José Lins do Rego sobre a influência do cancionista popular, raciocínio presente já em *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, quando afirma que “a ascensão das massas trabalhadoras propiciou, [...] não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala pra convencer ou comover.” (CANDIDO, 2008, p. 98). As obras do ciclo do cangaço, assim, tematizam de forma precisa o que Candido explica como a tomada do povo como fonte da arte, de forma magnificada pela adoção, em *Pedra Bonita*, dos folhetos como parte da construção dos campos de referência. Em *Cangaceiros*, durante os anos 50, outras lógicas de seleção de campos de referência foram empreendidas, redundando na representação estilizada de Aparício que conhecemos no último romance do autor paraibano, uma espécie

de *doppelganger* de Virgulino Ferreira da Silva, baseada na sua fase mais sangrenta de atuação, durante os anos 1920.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grupos de salteadores, fixados pela historiografia como fenômeno endêmico desde o início colonial, tiveram como precursores grupos que agiam de forma sazonal durante o século XVII, dos quais, além de bandos autóctones de indígenas e africanos aquilombados, estiveram em atividade os *boschloopers* neerlandeses, como Abraham Platman e Hans Nicholaes. No século XVIII, o pernambucano José Gomes, o afamado Cabeleira, daria sequência a essa modalidade de vida nas armas, sendo um dos primeiros a ser cantado pelos rapsodos nordestinos. Durante o século XIX, ainda no período endêmico, a figura do *valentão* aflora, trazendo nomes como Cassimiro Honório, Lucas da Feira, Antônio Serafim e Adolfo Rosas da Meia Noite, entre vários outros, indivíduos que lideravam grupos armados primordialmente envolvidos em lutas familiares, como nos ensina Frederico Pernambucano de Mello.

Ainda no século XIX, num contexto de secas fulminantes e revoltas populares, irromperia a figura do afamado Jesuíno Brilhante, já alcunhado de cangaceiro, responsável pela imagem *robinhoodinizada* que viria padronizar, em certo sentido, os bandidos vindouros. Suas façanhas de saquear comboios de alimentos dirigidos primordialmente aos flagelados das secas, e tomados pelos grandes fazendeiros que deveriam gerir sua distribuição, distribuindo-os aos seus destinatários legítimos, o fixaram no imaginário popular como o modelo do cangaceiro justiceiro. Os cantadores ambulantes, e cegos de feiras, arquivos mnemônicos vivos, propagadores da poesia oral que viriam a imortalizar sua imagem na gesta sertaneja e ensejar a concepção dos primeiros ABCs.

Ao o quartel final do século XIX, a persistência das secas, com a miséria e fome advindas dela, e a fragmentação das propriedades rurais sertanejas entre herdeiros numerosos, viria a aguçar os conflitos familiares que redundariam no aparecimento de grupos mais numerosos e persistentes, com destaque para Antônio Silvino e seu grupo, o primeiro dos mais afamados a adotar o cangaço como meio de vida, ainda que com um início à vida das armas alegadamente motivado por vingança. As relações de troca de favores mútuas com os grandes fazendeiros, os coronéis, foram mais sólidas e frequentes, e suas investidas, mais ousadas que as dos bandidos de outrora. Suas façanhas foram largamente

divulgadas nas sextilhas dos primeiros autores conhecidos de poesia popular, como Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, além, obviamente, dos cantadores ambulantes, que eram ainda numerosos na década final do século XIX e na que iniciava o século XX. Feitos dos valentões e cangaceiros anteriores, como Jesuíno Brilhante, que abasteciam o grande repositório mnemônico da poesia oral dos cantadores, viriam incrementar e se mesclar aos feitos do Rifle de Ouro, que já era conhecido em todo território nacional. Capturado pelas autoridades em 1914, Antônio Silvino continuaria a ter seus feitos propagados pelos poetas populares, com seu parente João Martins de Athayde engrossando o caldo das poesias épicas da rapsódia sertaneja sobre o bandido de Afogados da Ingazeira.

O poeta Athayde, que padronizara e instituíra a forma fixa da produção dos folhetos de cordel, elevou esta categoria ao auge de sua popularidade, modernizando a sua produção artesanal para uma linha de produção em diversas oficinas, chegando a números que passavam das dezenas de milhares de exemplares. A modernização empreendida incluía os esforços em publicidade, coadunando-a à novidade do cinema, com o apelo de filmes estrangeiros e seus atores e atrizes famosas estampando as capas de seus folhetos produzidos em larga escala.

Concomitante a isso, com impulsos de uma nova série de períodos de seca, estariam lançadas as condições para que surgisse o cangaço epidêmico, na figura de Virgulino Ferreira da Silva, o célebre Lampião. Chegando a reunir mais de 100 homens em seu grupo e subgrupos adjacentes, Lampião levou ao máximo a cooperação dos cangaceiros com ricos fazendeiros, cuja rede de apoio chegou a incluir o interventor do estado de Sergipe. A crescente fama de Lampião e seu bando levaram o interventor do estado do Ceará a solicitar sua ajuda para combater a Coluna Prestes, o período em que Lampião adquiriu armamento de ponta para a época, superior ao da maioria dos oficiais em atividade no sertão, o que asseguraria seu poderio incontestável por anos.

Os poetas populares, seguindo a mesma tendência de outrora, passaram a versar sobre os seus feitos, e no mesmo processo, a memória da poesia oral concernente a todos os cangaceiros anteriores passaram ao incrementar as poesias sobre o Rei do Cangaço. Ao início da década de 1930, embora a

trajetória de Lampião iniciasse um lento declínio de atividades, a poesia popular dos folhetos de cordel estava no auge de sua popularidade, e os intelectuais e literatos figuravam entre os seus consumidores mais famosos. Entre estes, estavam aqueles autores nordestinos que produziram as obras do que se chamou de romance de 1930. Com *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, obras que selecionamos para objeto de estudo nesta tese, o autor paraibano José Lins do Rego produz suas primeiras obras que versam sobre o cangaço lampiônico, quando em algumas outras já havia tratado de Antônio Silvino sob o viés memorialista das obras de seu famoso Ciclo da cana-de-açúcar.

A narrativa do primeiro dos romances coloca no mesmo plano os acontecimentos do evento de fanatismo religioso que ocorreu na Pedra Bonita, no século XIX, e a atividade de cangaceiros que lembravam as de Lampião, em certo sentido. Como analisamos, partindo do panorama traçado do fenômeno em *Reino encantado: crônica sebastianista* e *Fanatismo religioso: memória sobre o reino encantado na comarca de Vila Bela*, de Tristão de Alencar de Araripe Júnior e Antônio Áttico de Souza Leitte, respectivamente, José Lins do Rego concebe uma repetição cíclica do fenômeno cem anos após seu primeiro episódio, com participação da família dos Vieira, entre os quais os três irmãos, os personagens Bentinho, o protagonista e coroinha do Padre Amâncio; Domício, com vocações para cantador; e Aparício, o valentão que se tornaria cangaceiro, junto a seus pais, Bentão e Josefina, viriam a corresponder aos descendentes de um antepassado Vieira que, por ocasião do evento messiânico ocorrido 100 anos antes, levaria as autoridades ao reduto dos fanáticos, que estariam efetuando sacrifícios humanos na Pedra Bonita. Na narrativa, é informada a existência de uma maldição que paira sobre os Vieira, os predestinando a um fim trágico. Do mesmo modo, os Vieiras também possuíam um antepassado cangaceiro, também chamado Aparício. Na narrativa, convivem os elementos que descrevem a seita de fanáticos da Pedra Bonita, e as tropelias de Aparício, que se faria chefe de bando de cangaceiros.

No segundo romance, *Cangaceiros*, o elemento de messianismo é deixado de lado, e a narrativa se concentra nas atividades de Aparício, agora o Rei do Sertão, e com batalhas e descrições similares aos de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. A narrativa se concentra muito na expectativa da vinda ou

aparição de Aparício, que raramente está diretamente em cena e muito do que se sabe sobre ele é informado pelo enigmático Dioclécio, cantador ambulante que relata, por meio de suas loas e diálogos, muito do que acontece com Aparício e seu bando. As distorções que tais cantigas operam sobre os feitos dos cangaceiros ficam evidentes no decorrer da narrativa. Domício, que chegara a ser um dos líderes do reduto messiânico, agora era um dos cangaceiros do grupo de seu irmão.

Muito da fortuna crítica produzida sobre a obra era unânime em adjetivar as obras do ciclo do cangaço, misticismo, e seca como trágicas, o que nos motivou a buscar as origens da tragédia e do trágico, para que os estudos de Sandra Luna foram essenciais. Pudemos entrever elementos das proposições aristotélicas, como a *hamartia* e a *anagnorisis*, respectivamente o erro trágico involuntário e o reconhecimento de situações que antes eram ignoradas, além do conceito de *até*, que associamos à malsinação atávica dos Vieiras. Além disso, as situações traumáticas relacionadas aos conflitos do cangaço e dos sacrifícios na Pedra Bonita ensejaram a adoção de métodos que auxiliassem na compreensão de como se funciona a memória sociocultural e o trauma na psiquê humana, como as teorizações de Aleida Assmann.

Observando a sincronicidade do advento e popularidade da literatura de folhetos nas três primeiras décadas do século XX e o ano de produção de *Pedra Bonita*, 1938, e investigando, além da bibliografia sobre o cangaço em si, as crônicas e estudos ensaísticos do autor paraibano, além de bibliografia sobre a poesia oral e de cordel e folhetos, pudemos notar que os folhetos de cordel tratando do cangaço, nomeadamente os de João Martins de Athayde, desempenharam papel decisivo na produção literária deste romance, e o cangaceiro Aparício era representado muito com base na imagem que os rapsodos populares forjavam dele, justiceiros que vingavam os flagelados das ações das volantes perversas.

Quase quinze anos depois, durante o lançamento de *Cangaceiros*, em 1952, em capítulos na revista *O Cruzeiro*, o que coincide também com o declínio da popularidade da poesia de cordel, a narrativa já não se inspira tanto na poesia popular no que tange a representação dos cangaceiros, Aparício agora totalmente identificado com o Lampião sanguinário dos jornais e revistas da

época, o flagelo do sertão, estando ele e as autoridades colocados como algozes dos sertanejos, a brutalidade e violência de suas ações ressaltada ao longo dos capítulos. A figura do poeta popular, contudo, não deixa de estar presente. O cantador Dioclécio aparece pontualmente ao longo da narrativa, transmitindo informações sobre Aparício para os demais personagens, operando como o cantador-repórter que existira nos sertões. José Lins aparentemente, e de forma irônica, joga com essa característica de romantizar os feitos dos cangaceiros empreendida pelos poetas populares, que 15 anos antes configuraria sua inspiração confessa. Em *Cangaceiros*, as cantigas de Dioclécio são expostas sempre exagerando ou modificando as histórias de Aparício, os Vieira, e os demais cangaceiros, e sendo desmentido pelos personagens.

O ano de lançamento de *Cangaceiros* coincidiu com muitas publicações artísticas sobre a temática do cangaço, como o filme de Lima Barreto e a peça de Rachel de Queiroz, se constituindo um tema extremamente popular à época, com a estratégia comercial de se lançar os capítulos ilustrados por imagens de Cândido Portinari, com a atmosfera trágica que lhe é peculiar. A expectativa em torno do lançamento do que seria o último romance de José Lins do Rego – que faleceria 4 anos depois – era grande, uma vez que Lampião e sua morte, 15 anos após desta, era ainda um tema de primeira ordem. Se este evento seria romanceado pelo autor, no que seria o episódio final de uma trilogia, nunca saberemos. De toda forma, verificamos que a influência dos folhetos, crucial para a produção de *Pedra Bonita*, deu lugar, em *Cangaceiros*, a uma descrição mais próxima do que a opinião pública na década de 1950 tinha do cangaceirismo lampiônico.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Notas de literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ALMEIDA, José Américo de. *Coiteiros*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1975.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *O reino encantado: crônica sebastianista*. Recife: Ed. do Organizador, 2017.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BICHARA, Ivan. *Carcará*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

_____. *O romance de José Lis do Rego*. João Pessoa: A União, 1971.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CAMPOS, Maximiano. *Sem lei nem rei*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2004.

CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Nordeste e modernismo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Natal: EDUFRN, 2006.

CHANDLER, Billy Jaynes. *Os Feitosas e o Sertão dos Inhamuns: a história de uma família e uma comunidade no Nordeste do Brasil – 1700 – 1930*. Fortaleza: Imprensa Universitária – UFC, 1981.

- CHARTIER, Roger. A verdade entre a ficção e a história. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, Verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.
- CLEMENTE, Edilson de Araújo. *O cangaço: poder e cultura política no tempo de Lampião*. Recife: Massangana, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. O húmus trágico do universo de Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011, p. 9-20.
- COSTA, Dante. Cangaceiros. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 460-463.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004, vol. 5.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura de cordel*. Rio de Janeiro: MEC, 1975, Cadernos de Folclore, n.2.
- _____. O romance do cangaço. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 456-459.
- DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.
- FERNANDES, Carlos Dias. *Os Cangaceiros, romance de costumes sertanejos*. Patos: Fundação Ernani Sátiro, 1997.
- FEMININO CANGAÇO. Direção: Lucas Viana e Manoel Neto, 1h15min. Produção: Centro de Estudos Euclides da Cunha. 2016. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=wsTCQ7LOeds>. > Acesso em 8 de Junho de 2023.
- FIGUEREDO JÚNIOR, Nestor Pinto. A correspondência passiva de José Lins do Rego. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005, p. 31-50.
- GERSEN, Bernardo. José Lins do Rego e a cultura brasileira. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 155-182.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. *Lampião, senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In: SOVIK, L. (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Forense Universitária, 1975.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol.2, p. 955-987.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

LEITE, Antônio Áttico de Souza. *Fanatismo religioso: memória sobre o Reino Encantado na comarca de Vila Bela*. Recife: D. Cavalcantes de Moura, 2018.

LINHARES, Temístocles. Vitória de um estilo. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 452-455.

Lukács, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

_____. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Mímesis e modernidade: forma das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LOPES, Ribamar (org.). *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.

MAIOR, Mário Souto. *João Martins de Athayde*. São Paulo: Hedra, 2000.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Apagando o Lampião: vida e morte do rei do cangaço*. São Paulo: Global, 2018.

_____. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. Recife: Cepe, 2022.

_____. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2013.

_____. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. Recife: Cepe, 2023.

MEMÓRIA DO CANGAÇO. Direção: Paulo Gil Soares, 32 min. Produção: Thomaz Farkas. 1964. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=iREIJZd1qug> > Acesso em 12/07/2021.

MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MONTEIRO, Hamilton de Mattos. *Nordeste insurgente: 1850-1890*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOURA, Débora Cavalcante de. Fanatismo religioso: uma obra em três tempos. In: LEITE, Antônio Áttico de Souza. *Fanatismo religioso: memória sobre o Reino Encantado na comarca de Vila Bela*. Recife: D. Cavalcantes de Moura, 2018.

_____. O reino encantado: sebastianistas e potentados no quilombo da Pedra do Reino. In: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *O reino encantado: crônica sebastianista*. Recife: Ed. do Organizador, 2017.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O cangaço na poesia brasileira: (uma antologia)*. São Paulo: Escrituras, 2009.

PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Boitempo, 2010.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. 107-130.

RAMOS, Graciliano. *Cangaços: Graciliano Ramos*. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

REGO, José Lins do. *A casa e o homem*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1954.

_____. *Bota de sete léguas*. Rio de Janeiro: A Noite, 1951

_____. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

_____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

_____. *Ligeiros traços: escritos da juventude*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. *O Vulcão e a Fonte*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

_____. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939

_____. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

_____. *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Universal, 1945.

_____. *Presença do Nordeste na Literatura*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, 1957.

REGO, Pedro Heráclio do. *Inconsciente político e coronelismo: ciclo da cana-de-açúcar*, de José Lins do Rego. Orientador: Antony Cardozo Bezerra. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

RODRIGUES, Adiel Alves. *Carlos Dias Fernandes, o mamanguapense*. Olinda: Ed. do autor, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro: 2008, p.65-82.

_____. Literatura e trauma. *Pro-posições*. Campinas: 2002, p. 135-153.

SIMÕES, João Gaspar. Pedra Bonita. In: In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 324-329.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

TEIXEIRA, Diva de Múcio. O romancista é rival de Deus. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 449-451.

VILLA, Marco Antônio. *Vida e morte no Sertão*: História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ática, 2000.

TEÓFILO, Rodolfo. *Os Brilhantes*. Mossoró: Fundação Vingt-Un Rosado, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.