

# OS BRUTOS: ESCREVIVÊNCIAS DE UM ESCRITOR DE PROVÍNCIA

Vilma Nunes da Silva

Professora da Faculdade do Seridó – FAS

e-mail: [vilmanunes@hotmail.com](mailto:vilmanunes@hotmail.com)

*Não. Se eu for retocar esse danado, com o espírito  
de hoje, eu findo é fazendo outro.<sup>1</sup>*  
(José Bezerra Gomes)

## Resumo

Partindo do princípio de que a força centralizadora do discurso do narrador sob o universo romanesco encontra-se regido por nuances sócio-ideológicas que fazem parte do mundo psicológico do autor, procedeu-se uma leitura crítica de *Os Brutos* (1938), romance de estréia do escritor José Bezerra Gomes. O trabalho mencionado visa a tecer algumas considerações em torno do ponto de vista do narrador, enfocando a encenação do 'EU' no cenário artístico-literário e sua interferência no modo de narração da citada obra. O procedimento metodológico adotado foi a pesquisa bibliográfica, e como aporte teórico recorreu-se à crítica especializada que trata da temática em questão. Ao final percebeu-se que o discurso do narrador possui um caráter ambivalente, o qual permite que o interlocutor *presente* não assuma uma perspectiva fixa diante do que narra.

## Palavras-chave

Romance de 30, José Bezerra Gomes, Narrador.

## Abstract

Leaving of the beginning that the centralizing force of the narrator's speech under the romantic universe is governed by partner-ideological nuances that are part of the author's psychological world, it was made a critical reading of *Os Brutos* (1938), the premiere novel of the writer, José Bezerra Gomes. The very work aims to weave some considerations around the narrator's point of view, focusing the staging of the 'ME' in the artistic literary scenery and his interference into the way of narration of the mentioned work. The adopted methodological procedure was the bibliographical research, and as theoretical contribution was fallen back upon the specialized critic that treats of the theme in subject. At the end it was noticed that the narrator's speech possesses an dual character, which allows the present speaker not to assume a fixed perspective before what narrates.

## Key words

Romance of 30, José Bezerra Gomes, Narrator.

---

<sup>1</sup> Essa fala aqui reproduzida foi extraída de um artigo escrito por Veríssimo de Melo para o jornal natalense *O Diário*, de 23 de março de 1943. Nele José Bezerra Gomes responde a um comentário que Graciliano Ramos fez sobre o seu romance *Os Brutos* (1938).

Silviano Santiago, em seu ensaio *O narrador pós-moderno* (1986), comenta a necessidade que o narrador clássico tem em comprovar a legitimação dos fatos no romance. Falando especificamente da classificação dada ao narrador ao longo da história da literatura, ele destaca a estabelecida por Walter Benjamin: *narrador clássico, narrador do romance e o narrador que é jornalista*. O primeiro preocupa-se em relatar uma experiência vivenciada; o segundo concentra-se na objetividade e na clareza da linguagem; enquanto que o terceiro atua na transmissão da informação, na sua forma mais pura, ou seja, ele é o repórter/observador dos fatos, e narrá-los exatamente do modo como aconteceram é a sua função. Ele não participa e mantém-se à distância, ou seja, usa uma visão de fora que o impede de manter contato com os personagens e seu envolvimento com a história.

Os mecanismos psicológicos que orientam o processo de criação são resultados de uma reflexão do criador sobre o universo em que está inserido. É um ato de ação e reação. Entretanto não se deve cair na incoerência que demanda justificar a obra através do autor, pois ambos se estabelecem em planos diferentes:

O autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste. (BAKHTIN, 1992, p.205)

É infrutífera a prática de explicar a obra literária sob a ótica da biografia, baseando-se tão somente em semelhanças entre fatos que fazem parte da vida do autor e do personagem, pois todos os dados da vida empírica quando inseridos na ficção passam por um processo de transcontextualização, na medida que ganham um novo contexto – o da linguagem literária:

... o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser entendido como se o fosse. Assim se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um como se. O pôr em parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos. Desta forma, nem o mundo representado retorna por efeito a si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. Estes critérios naturais são postos entre parênteses pelo como se. (ISER, 2002, p. 973)

Sabe-se que existem várias formas de se contar uma história, assim como a escolha por *essa* ou *aquela* parte do seu criador. A opção por uma visão de dentro (narrador intruso) ou uma visão de fora (narrador observador) abre espaço para uma antiga discussão: A presença de uma testemunha na realização dos eventos implica no convencimento do leitor em relação à aceitação da obra? Ou, tal implicação não se faz necessária, visto que o narrador mantém o compromisso com a “veracidade” a partir do momento em que torna sua visão a do leitor?

Narrativa é uma forma de composição, na qual há um desenrolar de fatos reais ou imaginários, que envolvem personagens e que ocorrem num tempo e num espaço definidos. Ora, se há um entrelaçamento do real e do imaginário que se lança concomitantemente para o texto literário, então este pode ser concebido como um espaço interdiscursivo. Por esse prisma, estabelece um jogo ou mantém uma estrutura dialética entre *presença* e *ausência*.

A arte de narrar é uma das manifestações mais antigas da humanidade. Seja na modalidade oral ou escrita todo discurso provém de um ato de enunciação que comporta distintas instâncias: emissão/recepção. No caso da narrativa literária, essas surgem representadas pela estrutura tríplice: autor/leitor/obra. Essas entidades lingüísticas se encontram intrinsecamente ligadas e garantem a existência de um fluxo de informação através da apropriação do texto que, num processo ininterrupto de criação e recriação estabelece uma relação discursiva. O autor/narrador atua em contínua performance, o leitor desprovido de uma realidade pré-dada envolve-se no jogo interdiscursivo do imaginário e filtra essa realidade que não compreende propriamente as outras realidades e converte na produção de algo novo a que chamamos de significado. A obra é um objeto cultural e materialmente identificado como meio intercambiável do dito na relação autor e leitor.

No plano da recepção, o autor, mesmo atuando nos bastidores do cenário literário, exerce a função de mediador do processo de interação discursiva que se estabelece entre os pares envolvidos.

Segundo BAKHTIN (1993, p. 73) “o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”. Em sua totalidade a obra literária é dialógica<sup>2</sup>, híbrida e heterogênea, ou seja, o sujeito da ação discursiva constitui um ser social e histórico, e em sua fala, manifestam-se

---

<sup>2</sup> Cf. BAKHTIN (1993).

diferentes vozes. Naturalmente, essa sobreposição de falas organiza a produção do significado expresso pelo sujeito-emissor.

O autor não fala diretamente ao leitor, pois ele utiliza-se de um *interlocutor*, nesse caso o narrador. Esse por sua vez pode situar-se à história numa posição de *aproximação* ou *distanciamento*. Essa escolha é feita no princípio da narração. Na verdade são muitos os interlocutores, porém esse ser que conta o que vê, interfere ou analisa os fatos, adquire uma maior atenção. Isso porque é a partir das suas impressões que o leitor toma conhecimento dos acontecimentos.

A grande diferença entre o narrador clássico e o pós-moderno reside na intencionalidade da escrita. O primeiro pretende didaticamente instruir alguém, transmitindo-lhe um ensinamento adquirido numa experiência vivenciada ao longo da sua vida; enquanto que o segundo sutilmente passa ao leitor um juízo de valor sem interagir diretamente na narrativa e sem que literalmente lhe diga que o está fazendo:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 1989. p. 39)

Ele lança seu olhar sobre uma cena, um episódio (real ou fictício), procurando responder às clássicas perguntas do gênero narrativo: “O que aconteceu?”; “Como aconteceu e quem participou?”; “Onde e quando aconteceu?”. A relação dele para com o leitor é de informante. No entanto, o princípio criador desse tipo de interlocutor não quebra o pacto narrativo estabelecido previamente pela escrita. O narrador concentra-se no aspecto concreto-visual e, tal qual um jornalista, não deixa escapar os detalhes da notícia.

Sendo uma máscara do autor e na qualidade de porta-voz do ato enunciativo, o narrador desenvolve uma importante função, pois a ele são delegadas inúmeras atribuições: narrar, nomear personagens, coordenar a tríade ação/tempo/espaco etc.

Daí não se pode excluir por inteiro a participação do autor na constituição do romance, afinal ele também compõe o elenco da narrativa literária:

...é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA. (MORAES LEITE, 1987, p. 19)

Contudo, o autor é um ser virtual e inerente à narrativa; enquanto que o narrador é a personificação verbal da imagem do autor. É o elemento vivo no discurso literário que transmite uma concepção que pode até ser discordante do ponto de vista do leitor.

Para BAKHTIN (1992, p. 31), o *autor-criador* deve ser entendido como *componente da obra*, enquanto que o *autor-homem* como um *componente da vida*.

O princípio que move o ato de criação é uma confrontação de elementos factuais com os inverossímeis gerada pela incompreensão em distinguir dados empíricos e a transposição desses à ficção. A linguagem literária comporta em si várias outras linguagens (filosofia, sociologia, história, geografia, antropologia, psicologia etc.) e é por meio dessa que o verossímil adquire um novo contexto.

Enquanto actante<sup>3</sup> não-representado, o autor dá permissão para que esse personagem por ele criado (o narrador), adquira vida e forma e fale em seu nome. No entanto, há um comprometimento dos movimentos, gestos, disfarces e falas desse personagem, pois tais manifestações dependem das reações ético-emotivas do enunciador “ausente”.

Entendendo a linguagem enquanto referência do Ser e o texto literário enquanto produto do pensamento produzido por um sujeito. Parte-se do princípio de que a força centralizadora do discurso do narrador sob o universo romanesco encontra-se regida por nuances sócio-ideológicas que fazem parte do mundo psicológico do autor.

Narrado em primeira pessoa, onde quem fala é simultaneamente personagem e testemunha dos fatos, o enredo de *Os Brutos* (1938), romance de estréia do escritor norte-rio-grandense José Bezerra Gomes<sup>4</sup>, desenvolve-se em uma sucessão de eventos organizados em sintéticos capítulos, podendo-se dividi-lo em duas partes: a primeira corresponde à descrição das experiências de vida de um menino, durante

---

<sup>3</sup> Cf. URBANO (2000)

<sup>4</sup> José Bezerra Gomes (1911-1982) publicou o seu primeiro romance, *Os Brutos* (1938), pela Editora Irmãos Pongetti, no Rio de Janeiro. Em sua esparsa produção surgiram mais três outros romances: *Por que não se casa, doutor?* (1944); *A Porta e o Vento* (1974); *Ouro Branco* (não publicado). E ainda: *Antologia Poética* (1974), seu único livro de poemas; alguns contos avulsos; *Retrospecção da vida do presidente Tomás de Araújo Pereira* (1981), pesquisa histórica do mesmo período; *Sinopse do Município de Currais Novos* (1975), monografia ilustrada; *Teatro de João Redondo* (1975) estudo etnográfico de um dos aspectos da cultura popular nordestina, o teatro de bonecos; *Retrato de Ferreira Itajubá* (1944), até então, documento mais completo sobre a vida e a obra daquele poeta potiguar.

sua estadia na casa do seu tio, em Currais Novos; e a segunda inicia quando Sigismundo é levado de volta ao Alívio, sítio onde se localiza a residência de seus pais.

Em *Os Brutos*, o foco narrativo recai sobre o olhar de um garoto desprovido de inocência e meio adulto. O romance evolui sob o ponto de vista de um personagem que fala da posição de um observador, que se faz presente à narrativa, mas sem grande atuação. Tal é a sua participação que somente no 17º capítulo é que o leitor toma conhecimento do seu nome: “... os moradores só me conheciam pelo filho de Dona Branca. Os trabalhadores eram que me chamavam de seu Sigismundo, pelo meu nome”. (GOMES, 1998, p. 45)<sup>5</sup>

Trata-se de uma narrativa personativa, visto que um único personagem detém a autoridade sobre o discurso e o mantém ora em torno de si próprio, ora sobre terceiros. É através dos seus olhos que o leitor vê o mundo ficcional.

Esse é um romance de costumes feito ao molde da narrativa de reminiscências. Segundo SANTIAGO (1989, p. 41) esse tipo de narração esteve em voga entre os modernistas. José Lins do Rego, Guimarães Rosa e o próprio Mário de Andrade escreveram sob a ação de reminiscências. Essa tendência de retratar situações cotidianas é fator de excelência da proposta modernista, pois é através de escritura como essa, que se pode apreciar a diversidade cultural registrada em diferentes obras.

O autor de *Os Brutos* utiliza-se de dois recursos característicos da época (neo-realismo de 30): a aproximação da ficção com o real e o compromisso com a veracidade dos fatos:

A doença de Tio Lívio tinha subido para a cabeça e o ciúme tomado conta de seu coração. Vivia brigando com Rica, desconfiado de que a puta o traía com Jesus e a matou dormindo com uma facada no peito.

(...)

A casa de Rica no Aterro estava repleta de povo que tinha vindo olhar a morta. Assim num canto da sala, chorava Ondina, chorava Chica Xenxém, chorava Maria dos Homens, choravam juntas todas as mulheres do Aterro. Haviam trazido o corpo para o meio da sala e estava estendido numa esteira de carnaúba no chão. (p.35)

Amplamente explorados pelas obras regionalistas, esses recursos são os responsáveis diretos pela verossimilhança expressa nos romances que se incluem nessa categoria.

---

<sup>5</sup> Todas as citações do romance são transcritas dessa edição, por isso indicaremos a partir deste momento apenas a página.

A década de 30 foi marcada por fortes transformações na proposta inicial formulada pelo grupo da Semana de 22. Tateante, é nesse período que se dá a consolidação da crítica literária brasileira. João Luiz Lafetá, em seu livro *1930: A Crítica e o Modernismo* (2000), realiza um estudo o qual destaca exatamente os fatores que, segundo ele, levaram o *projeto ideológico* a sobrepor-se ao *projeto estético* do Modernismo Brasileiro no decênio de 30. Lafetá tenta resumir toda problemática político-social apresentada no início de século XX através desta dicotomia. No entanto, entendemos que ambos os projetos já nascem implicados. Sem dúvida, um país em formação, agrário, com uma população na sua maioria não-letrada, não absorveria as novas concepções de arte que certamente iam de encontro à dominante cultural daquele período. O conceito de arte apresentado pela vanguarda brasileira na década de 20 não foi digerido pela sociedade pequeno-burguesa de raiz romântica, fato que ocasionou um certo mal estar entre os escritores ditos vanguardistas e os conservadores.

Nesse contexto, a prosa urbana de herança machadiana e alencariana deu lugar a uma composição de enfoque regional. Muito se criticou o romance regionalista, mas para a realidade brasileira ele foi útil e necessário. Condena-se o registro bruto, documentário, sem arte, sem técnica, o caráter mimético que tanto foi combatido no início do século XX. Mas a verdade é que ele conseguiu revigorar o sentimento idealista de formação de uma literatura nacional unindo as pontas extremas do território. O desenvolvimento da ficção social dos anos de 1930 permitiu conhecer um Brasil diferente daquele que se imaginava existir. Neste ponto concordamos com Lafetá, pois foi inevitável: ... *o choque entre um projeto estético avançado e a necessidade de se criar uma literatura para o país subdesenvolvido e culturalmente atrasado.* (LAFETÁ, 2000, p. 255)

Para DACANAL (1986, p. 11), denomina-se romance de 30, o conjunto das obras de ficção escritas, principalmente a partir de 1928, data da primeira edição de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida. Segundo ele, tais produções literárias caracterizam-se por apresentarem traços comuns, tais como: verossimilhança, linearidade e, principalmente por tratarem da temática agrária. Motivados pelos ideais modernistas, os ficcionistas de 30 voltaram-se para sua terra e sua gente, retratando-as com desvelo e paixão. Esse conceito de Dacanal parece simplista quando ele fixa uma data, um autor, uma obra. No entanto, tudo isso se segue em conseqüência da chamada Revolução Cultural de 30 a que Antonio Candido se refere

em seu ensaio *A Revolução de 1930 e a Cultura* (1987). Esse levante cultural em nome da arte brasileira nasce ainda na década de 20, através dos manifestos<sup>6</sup> originados da Semana de Arte Moderna. As mudanças sociais pelas quais o país passou foram uma resposta e consequência das lutas de uma década. Como tais transformações aconteceram a longo prazo, foi na década seguinte, nos anos 30, que os frutos começaram a surgir.

As *literaturas regionais*<sup>7</sup> ganharam força, principalmente, através do movimento liderado por Gilberto Freyre, *O Manifesto Regionalista* (1926). Nomes como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e tantos outros, passaram a surgir no cenário literário. Em suas obras a primeira lição modernista se cumpre: a articulação inter-regional. O romance nordestino passou a figurar, sobretudo, a realidade local, a característica preocupação com o social e o humano. Essa nova ficção encontrou adeptos e pessoas contrárias a sua constituição, mas a verdade é que essa produção foi marcada pelo amadurecimento da crítica e da intelectualidade da época. Premissas da Escola Realista-Naturalista foram incorporadas numa nova roupagem. A cor de cada região dá o tom na composição do enredo e do conjunto espaço-tempo. Os temas variam em torno das relações sociais e econômicas da localidade específica. A fauna e a flora são exploradas em sua magnitude. Foi através da ficção de José Bezerra Gomes que o sertão do Seridó norte-río-grandense foi apresentado ao Brasil. Os escritores nordestinos tiveram sempre essa preocupação de falar dos problemas sociais tornando-os retratos da sua região: a falta de chuvas e de oportunidades, a religiosidade do homem do campo, os costumes, as tradições, a linguagem, passaram a ser motivos para as suas escrituras.

Abordando especificamente a intrínseca relação existente entre autor e narrador, Hudinilson Urbano, em *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca* (2000) faz a distinção entre as identidades dos sujeitos atuantes na narrativa literária da seguinte forma: 1. Enunciador (autor/narrador/personagem); 2. Autor: Autor (físico) e Autor (da obra); 3. Narrador (ser criado pelo autor); 4. Interlocutor (personagem).

Desencadeadoras do processo de enunciação essas entidades lingüístico-literárias conduzem a narração ao desfecho através de um discurso carregado de significado. Não há confusão, nem troca de papéis na eleição desses elementos

---

<sup>6</sup> *Manifesto Pau-Brasil* (1924), *Manifesto Regionalista* (1926), *Manifesto de Antropofagia* (1928), *Manifesto Nhenguaçu Verde-Amarelo* (1929).

controladores da narrativa. Autor e narrador em nenhum momento fundem-se num ser único:

O narrador é um actante fictício, imaginado e criado pelo autor, mas lingüisticamente real dentro texto, incumbido da função de narrar como o autor, da de criar.(URBANO, 2000, p 45)

Por esse prisma, percebe-se que o autor (físico) e o autor (da obra) são actantes implícitos que recorrem a um porta-voz para falar ao leitor. O autor (físico) compreende a consciência criadora despojada da máscara literária, porém usuário de máscaras sociais; enquanto o autor (da obra) é aquele que assina o romance. Ambos comportam a função de enunciadores do discurso romanesco. Observa-se que em romances de terceira pessoa, o narrador pode circular tão livremente pelos labirintos da obra que pode até afigurar-se ao próprio autor. Vale salientar que o autor é um ser *extratextual*<sup>8</sup>, enquanto que o narrador é *intratextual*, ou seja, o primeiro possui vida própria fora do mundo ficcional, enquanto que o segundo habita o universo da ficção e tem sua existência comprometida em função disso. Enquanto ser sem voz, o autor sai de cena para dar lugar a um personagem eleito para falar em seu nome. Portanto, seu lugar é na penumbra da narrativa, por detrás da cortina do palco onde desfilam os seres imaginários, sujeitos híbridos que, embora sejam reflexos de elementos vivos, só adquirem vida própria no contexto da obra. Por esta razão, o narrador por vezes mantém uma posição de destaque diante dos demais interlocutores.

Retomando as proposições estabelecidas por Silviano Santiago (1986), compreende-se a existência de um narrador clássico no romance em análise, ou seja, aquele que transmite algo vivenciado. O fato de ser testemunha reflete a intenção de autenticar a narrativa. Porém, observa-se uma contradição, pois esse tipo de narrador geralmente é manifestado através de um personagem maduro uma vez que sua experiência é fator preponderante para tornar-se narrador. E, no entanto, isso não acontece em *Os Brutos*, pois Sigismundo tem muito mais a aprender do que a ensinar. Nesse sentido, o caráter clássico do narrador em estudo é relativizado:

Tio Lívio parou na porta de uma casa e entrou depois. Entrei também e me sentei ao seu lado, nas cadeiras da sala, junto de uma mesa coberta com uma toalha de rendas

---

<sup>7</sup> Termo utilizado por Antonio Candido no ensaio *A Revolução de 1930 e a Cultura* (1987).

<sup>8</sup> Cf. URBANO (2000)

brancas e um espelho grande pregado na parede. Rica morava ali veio lá de dentro rindo e tão criança eu devia ser que se compadeceu de mim:

– Não bote o menino a perder desse tamanho, homem mais em juízo. (p. 18-19)

Esse personagem central a quem é delegada a função de contar a história deixa nítidas marcas que atestam a sua presença. Conhecedor da vida de todos, ele assiste a tudo, embora o seu comparecimento à narrativa não atinja um alto nível de importância, pois em algumas passagens observa-se a sua participação no papel de espectador. Assim sendo, em algumas ocasiões esse narrador tem a sua onisciência comprometida.

Nesse sentido, percebe-se uma tensão no foco narrativo, pois o narrador em primeira pessoa, que vivencia os fatos, também assume uma postura ou ponto de vista oposto, ao narrar como quem simplesmente toma lugar na platéia. É essa tensão que caracteriza o texto de José Bezerra Gomes enquanto fazer artístico da modernidade, tendo em vista que esta se apresenta sob o prisma do paradoxo e da ambigüidade.

Enquanto máscara verbal do autor de *Os Brutos*, Sigismundo utiliza duas perspectivas de narração (segundo o desígnio do autor). A narração em primeira pessoa, a qual leva-o a ter seus horizontes limitados, pois nada parece saber da história. Assim como, observa-se também que o narrador passa a maior parte do tempo contando fatos de outros, como se narrasse em terceira pessoa. Nesse sentido ele parece tudo conhecer da história, inclusive os detalhes.

Dessa forma, através da visão “com”<sup>9</sup> (primeira pessoa protagonista) o narrador age sob a ação da refração, do olhar-se. Seu campo encontra-se restrito, tendo em vista a impossibilidade de desviar o foco de si. Quando em terceira pessoa, o narrador adquire uma maior mobilidade podendo situar-se em dois campos de visão: “por detrás” ou “por fora”.

Sigismundo tem o turno em suas mãos ao longo da história e em poucas situações o divide com outra pessoa. Daí o fato da narrativa conter pouquíssimos e descontinuados diálogos. Entretanto ele não torna o enredo cansativo, visto que a sua

---

<sup>9</sup> De acordo com POUILLON (1974) por meio da visão “com”, o narrador confunde-se com o próprio autor ao ponto de desvendar a sua máscara. É “com” ele que os acontecimentos passam a ser vivenciados. Vulnerável à opinião alheia, o narrador deixa escapar ao leitor seus pensamentos, sentimentos e conduta social. Já essa aproximação não é possível na visão “por detrás”, pois nesse tipo de narração o narrador parece encaminhar a história por vontade própria. Consciente da sua intromissão, ele conhece os personagens intimamente chegando a invadir a sua vida psíquica. Na visão “de fora”, o fato é apenas observado em seu exterior, narrador e autor pactuam do mesmo plano. O

preocupação está em relatar dramas pessoais (como o dele e o da sua família), algumas vezes picantes, outras vezes comoventes, vividos por personagens que fatalmente seriam confundidas com pessoas reais. A sua atuação dá-se de forma periférica, visto que ele não interfere na natureza da narrativa, como também não faz uma análise apurada dos acontecimentos. Seus comentários são superficiais, pois sua preocupação está em retratar as ações, os dramas ficcionais.

Encoberto e protegido pelo narrador, o autor, enquanto manejador de disfarces, materializa suas impressões do mundo em seres imaginários, porém vivos no contexto literário. Ele reproduz falas, gestos, atos, pensamentos, episódios de vida, juízo de valor:

Meu avô ia até o alpendre e gritava por Deusdado... Pai Totônio mandava então buscar o seu cavalo na cocheira e ele mesmo o selava (...)  
Mandava chamar os moradores e os reunia ali:  
– Bando de preguiçosos... Ganhando sem fazerem nada... Pensam que já morri, muniça? Estão enganados... (p. 56)

Dessa forma, as atitudes dos personagens frente à visão do narrador são determinadas pela leitura que a consciência criadora tem das pessoas reais. Porém não se deve sair em busca de explicações plausíveis na análise da obra literária, nem tirar conclusões forçosamente pautadas em coincidências.

Enquanto representações sociais e manifestações estereotipadas da relação sujeito-mundo, os personagens agem, sentem, pensam e falam conforme o sopro de vida que lhes foi dado. O sujeito portador da representação, ainda que fruto do imaginário, é resultado de uma imagem intercambiada entre experiência e intervenção social.

No romance em análise, observa-se o entrecruzamento de tipos humanos, os quais se encontram em constante movimentação. Inexiste a pretensão de reconstituição do real, porém não se pode negar a presença de elementos verossímeis, já que eles se fazem presentes à obra.

O enredo de *Os Brutos* assinala a presença de uma célula dramática central (o drama pessoal de Sigismundo), onde ao seu redor desenvolvem-se pequenas intrigas formando um anel periférico de situações tragicômicas, que em algumas ocasiões adquirem proporções acima do elemento centralizador do romance.

---

narrador utiliza-se de um dispositivo oposto ao da visão “por detrás” que o impede de se envolver com a história. Sua participação é materialmente observável.

O ponto de vista do autor implícito sobre a narração de Sigismundo denota a criação de personagens tipos, expostos num jogo de relações que põem em questão valores sociais como: honestidade, fidelidade, lealdade, solidariedade etc.

É inegável o fato de que o autor de *Os Brutos* cria uma história empolgante, por isso sua leitura não é tediosa, porém o seu leitor sente a falta de um desfecho mais coerente e substancial. Observa-se certa dificuldade do narrador em estabelecer ligação entre as histórias que se cruzam (Seu Tota, Jesus, Tio Lívio, João, o Barão e a esposa etc), e isso torna a narrativa incompleta e fragmentada. Em algumas situações ele perde o fio da meada, por exemplo: quando a narração é transferida para a zona rural, Sigismundo esquece-se completamente de Jesus, do Tio Lívio, Tio Abdias e Tia Maria etc; ou seja, ele não finaliza satisfatoriamente a participação desses personagens.

Dois mundos paralelos se apresentam na narrativa de José Bezerra Gomes: o ambiente citadino em contraste com o agrário. Por um lado, está a cidade e seus atrativos, as intrigas, as convenções sociais, os costumes interioranos. Por outro lado tem-se a paisagem e os problemas do campo, também retrato do Brasil atrasado que desde o final do século XIX corre em busca do bonde dos tempos modernos. Essa problemática posta pelo autor, que, aliás, não constitui uma inovação estética, representa o fio condutor da escritura de *Os Brutos*. É a presença do grotesco que nomeia o romance: os brutos eram os empregados da fazenda que trabalhavam de sol a sol no eito na construção de um açude:

– Não quero você misturado com essa cabroeira. São uns brutos do oco do mundo que não têm o que dar.  
Não me queria na companhia deles que me podiam botar a perder. (p. 45)

Uma gente bruta, sem instrução e ignorante divide o mesmo espaço ficcional com doutores, comerciantes etc; o texto apresenta personagens divididos em classes sociais bem distintas.

Num estudo detalhado dessa obra se faz necessário analisar as influências neo-realistas e a sua representatividade no contexto histórico-literário da prosa de 30. Prefaciando a edição de 1981, o escritor Nei Leandro de Castro assinala o caráter *pioneiro* e *atual* dessa obra e acrescenta o fato de que *Os Brutos* (1938) é contemporâneo de *Menino de Engenho* (1932), *Cacau* (1933) e *São Bernardo* (1934). No entanto, essa afirmação não seria por demasiada apressada, ou mesmo,

exagerada? José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Bezerra Gomes estariam tão próximos quanto à matéria literária por eles produzida? Sabe-se que a figura do narrador em seus romances (onde aqui se procurou mencionar apenas um deles – *Os Brutos*) corresponde a um tópico interessante para ser desenvolvido e vale a pena ser investigada a sua construção. Outro ponto importante a ser analisado se refere ao aspecto memorialista. Coincidência ou não se observa a coexistência de elementos da não-ficção inseridos na ficção.

Numa narração sucinta com o emprego de uma linguagem simples, sem períodos longos ou palavreados difíceis, o narrador encaminha a história à reflexão sobre os dramas existenciais de seus personagens, o problema da seca, a vida sofrida do homem do campo, o poder dos homens e o papel da mulher na sociedade patriarcal, assim como a questão do abandono da terra em virtude da seca e da falta de recursos.

Enquanto registro histórico, essa obra reflete um resgate da cultura nordestina. Nela percebe-se a inserção de elementos pertencentes ao mundo externo à narrativa, tais como: o advento da modernidade e as transformações ocorridas nas pequenas cidades do interior do Brasil; os dramas do sertanejo e sua luta constante com a terra. Enquanto manifestação literária ela exprime uma visão particular que traz consigo memória, vivência e crítica social.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermatina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3 ed. São Paulo, SP: Editora UNESP, 1993.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2 ed. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1986.

GOMES, José Bezerra. *Os Brutos*. In: *Obras reunidas: romances*. Natal: EDUFRN, 1998.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2. LIMA, Luiz Costa (seleção, introdução e revisão técnica). 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

MORAES LEITE, Lúcia Chiappini. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo, SP: Ática, 1987. 96p. (Princípios, n. 4)

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/USP, 1974.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo, SP: Companhia das letras, 1989.

URBANO, Hudinilson. Narrativa oral/ narrativa escrita (literária). In: *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo, SP: Cortez, 2000.