UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA

DAVI LOPES VILLAÇA

José Lins do Rego: tipos em transição

**São Paulo
2017**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA

José Lins do Rego: tipos em transição

Davi Lopes Villaça

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V712j Villaça, Davi Lopes
 José Lins do Rego: tipos em transição / Davi Lopes
Villaça ; orientador Ivan Francisco Marques. - São
Paulo, 2017.
 161 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. José Lins do Rego. 2. Romance. 3. Herói. 4.
Narrador. 5. Memória. I. Marques, Ivan Francisco,
orient. II. Título.

VILLAÇA, Davi Lopes. José Lins do Rego: tipos em transição.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

Instituição: SCHLA-UFPR

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento:

Assinatura:

AGRADECIMENTOS

À Fundação Capes, pela concessão da bolsa de mestrado.

Ao Prof. Dr. Ivan Francisco Marques, pela orientação, pelas sugestões e críticas ao longo da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez, pelas aulas, conversas e pela oportunidade de discutir o tema do mestrado.

Ao Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade, pela presença na minha qualificação e pelos apontamentos sobre a dissertação.

Aos meus pais, pelo apoio, pela ajuda e pelas críticas.

Aos colegas e amigos com quem pude dividir a experiência do mestrado e falar sobre literatura.

“Tudo se fora na enchente do tempo”

Fogo Morto, José Lins do Rego

Resumo

VILLAÇA, Davi Lopes. **José Lins do Rego: tipos em transição**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017

Esta dissertação consiste numa análise comparativa de alguns romances de José Lins do Rego, com ênfase naqueles escritos após o *Ciclo da Cana de Açúcar* (conjunto dos seus cinco primeiros livros, ligados por enredo e geralmente relacionados por seu conteúdo memorialista e documental). O ponto principal é estudar, nas narrativas posteriores – as genericamente chamadas “obras independentes” – os aspectos que nos permitem lê-las como várias abordagens de um mesmo drama, que o autor persegue e retrata sob diferentes ângulos. Promovendo um diálogo entre esses livros, focado na constituição de cada protagonista, espero discutir a complexa relação que tais personagens desenvolvem, se não literalmente com o passado, então com alguma espécie de “memória” que eles, por inclinação natural, parecem fadados a carregar, com frequência os privando de se sentirem ligados ao presente e determinando seu conflito com a realidade ao redor.

Palavras-chave: José Lins do Rego; Romance; Narrador; Herói; Perspectiva; Passado; Memória.

Abstract

VILLAÇA, Davi Lopes. **José Lins do Rego: types in transition**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017

This thesis consists in a comparative analysis of some novels by José Lins do Rego, with emphasis on those written after the *Sugar Cane Cycle* (the series of his five first books, linked by storyline and usually related by their memorialist and documental content). The main point is to study, in the later narratives – the generically called “independent works” – the aspects that allows us to read them as many approaches of a common drama, which the writer pursues and portraits by different angles. Promoting a dialogue among those books, focused on the constitution of each protagonist, I hope to discuss the complex relation that such characters develop, if not literally with the past, then with some kind of “memory” that they, by natural inclination, seem fated to bear, often preventing them to feel connected to the present and determining their conflict with the surrounding reality.

Keywords: José Lins do Rego; Novel; Narrator; Hero; Perspective; Past; Memory.

Sumário

Introdução	9
1. <i>Pedra Bonita</i>	16
2. <i>Pureza</i>	37
3. <i>Riacho Doce</i>	62
4. <i>Fogo Morto</i>	
4.1 <i>José Amaro</i>	98
4.2 <i>Lula de Holanda</i>	115
4.3 <i>Vitorino</i>	133
Considerações finais	153
Referências	158

Introdução

Apesar da extensão de sua obra, José Lins é quase exclusivamente lembrado como o criador do *Ciclo da Cana de Açúcar*, conjunto das suas cinco primeiras narrativas, que são as mais diretamente ligadas às memórias de infância no engenho do avô e ao relato da decadência desse mundo que fora o de seus antepassados. Os romances que escreveu depois, por outro lado (com a exceção de *Fogo Morto*, que a crítica tende a aproximar do *Ciclo*), foram muitas vezes considerados apenas à margem dos primeiros, espécie de leitura complementar àquela que seria a parcela mais significativa dessa obra. Tal predileção pelo *Ciclo* teria se dado por outros motivos que não apenas uma distinção qualitativa entre esses romances.

Em primeiro lugar destaca-se a maior comodidade que a crítica geralmente encontrou em trabalhar com um ciclo de narrativas, interligadas por tema e enredo, do que com um conjunto de narrativas isoladas, que é como os romances posteriores foram mais comumente recebidos pelas histórias literárias. Num período em que certos aspectos do Brasil (em especial certas regiões e estratos sociais) pela primeira vez se revelavam ao público através da literatura e estudos de sociologia, os romances do *Ciclo* adquiriam importância pelo seu valor documental, à medida que expunham o drama de uma terra e de uma gente na passagem de um momento histórico para outro, isto é: durante a decadência dos engenhos de açúcar no nordeste, com a transformação de toda uma cultura e de toda uma comunidade que se organizavam em torno desse método arcaico de produção. Para além dessas razões, houve também o descaso que eventualmente se dispensou aos romances de fora do *Ciclo*, uma vez tomados como meras tentativas do autor de se afastar do cenário e da paisagem explorados nos primeiros romances; de se provar capaz, como criador, de ir além do regionalismo apoiado sobre as reminiscências das coisas vividas e familiares.

Pelo que esses romances apresentam, é lógico deduzir que neles o autor tenha procurado, quaisquer que fossem as razões, distanciar-se do universo do *Ciclo*. Mas, independentemente do seu alcance nesse aspecto, avaliar tais romances apenas pelo que representam em termos de ruptura é reduzir seu significado e sufocar o diálogo que eles mantêm tanto entre si como com as narrativas anteriores. Parece-me o caso de pôr em evidência, antes de mais nada, a relação de continuidade que a obra do autor mantém ao longo de todo seu percurso sem implicar, necessariamente, uma repetição. Refiro-me à

continuidade que se observa a partir da recorrência de um mesmo drama, que em cada narrativa o autor trabalha e desenvolve sob diferentes perspectivas e a partir de novas situações; drama que muitas vezes se associou, de forma generalizada, à questão da decadência, não apenas como fenômeno econômico ou social, mas sobretudo humano, seja pela forma como os heróis de José Lins percebem a realidade sob uma ótica fatalista, seja como esses personagens frequentemente percebem e dão a entender a si mesmos como seres física e moralmente degradados, fracos e inaptos para a ação.

Em *A elegia de abril*, é no Carlos de Melo de *Banguê* que Mário de Andrade julga encontrar o primeiro grande exemplo desse tipo de herói que denominou “fracassado”. Não o herói que sucumbe pelo embate com forças superiores às suas, movido por paixões e ideais que determinam o caráter trágico de seu movimento, mas o herói desfibrado, sem coragem para a luta, para quem o fracasso é antes um traço de sua personalidade do que um incidente de sua trajetória. Se nem sempre os heróis os romances posteriores representam variações do tipo humano conhecido em *Banguê*, no mínimo possuem com ele semelhanças o suficiente para que se observe o paralelo entre seus dramas particulares.

Mundo decadente e herói fracassado são, no entanto, lugares comuns da prosa dos anos 30. Para sermos mais específicos quanto ao lugar dessas figuras na obra de José Lins, convém partir da conclusão a que chegou Luís Bueno sobre o autor ao tratar de *Riacho Doce*, romance cuja ação tem início na Suécia, terra natal da protagonista, para depois chegar ao Brasil. Diz ele:

O mais interessante nessa experiência é notar que ele acaba conseguindo, com essa longa volta, menos encontrar novos temas do que novas situações, novos contextos, para tratar do seu único grande tema, o da ligação do homem com sua terra – ou seja, acaba apenas reafirmando que seu universo ficcional depende menos da região em si de que se trate, mas do problema do homem e sua relação com seu lugar de origem. (BUENO, 2006, p. 466)

Única ressalva a essa observação, parece-me que o problema a que o crítico se refere diz respeito, nalguns casos, mais genericamente às origens do que ao lugar ou à terra a que elas possam estar ligadas. Lendo pela primeira vez os romances de José Lins (o que para mim teve início, por acaso, pelos romances posteriores ao *Ciclo*) me

chamou a atenção a ocorrência de um mesmo conflito na trajetória de seus heróis: a relação angustiada destes com certos estigmas pessoais, de valor sempre depreciativo, que os fazem ver e sentir a si mesmos como incompatíveis com a realidade ao redor e com a vida que desejam viver.

Cito alguns exemplos: em *Pureza*, o herói Lourenço é um rapaz hipocondríaco atormentado pela certeza de trazer no corpo, apesar de os médicos o negarem, a “doença da família”, que é como ele mesmo chama a tuberculose, de que haviam morrido a mãe e a irmã. Em *Pedra Bonita*, uma família de retirantes abandona o filho pequeno aos cuidados do padre da Vila do Assu, onde Antônio Bento cresce hostilizado pelos vizinhos, crentes de que a cidade de onde o menino veio era um “ninho de cobras”, terra de gente maldita. Em *Eurídice*, todas as fraquezas, físicas e morais, que o herói identifica em si mesmo se explicam, a seus próprios olhos, pelo fato de ele ser um “filho de velhos”: filho de um casal já entrado em idade ou, mais significativamente, de uma gente cuja vitalidade se esgotou, o que o personagem reconhece na degradação econômica e social da família e, mais ainda, na segura afetiva a que os pais lhe parecem reduzidos.

O que se verifica em todos esses casos é que o que remete esses heróis a uma condição de debilidade é precisamente o fato de se sentirem ligados à história de seus familiares. Tudo o que neles se compreende como fraqueza ou pusilanimidade está associado ao vínculo que involuntariamente mantêm com o mundo que deveria ter sido o seu, mas que se encontra agora em vias de desaparecer.

Isso faz pensar, claro, nos romances do *Ciclo*, mais especificamente em *Banguê*, em que o drama do herói, Carlos de Melo, consiste sobretudo em não ser capaz de corresponder à grandeza do avô (esse senhor de engenho ideal que é o coronel José Paulino) e, conseqüentemente, de preservar esse que fora, além do mundo de sua infância, o legado de sua estirpe. Importante notar, como faz Bueno, que na passagem de poder do avô para o neto ocorre não propriamente uma degradação, mas uma ruptura, sem vestígio de conexão entre um personagem e outro. Bueno compara essa relação com a que Luís da Silva, o herói do romance *Angústia* de Graciliano Ramos, mantém com os antepassados: ali, o personagem não é senão o último grau da degradação que vinha já do avô e passava ainda pelo pai. Carlos de Melo, por outro lado, não se vê como herdeiro da decadência dos antigos, simplesmente porque estes nunca lhe pareceram decadentes. Ao se deparar com o retrato do falecido avô na sala da casa grande do engenho, o herói pensa consigo: “O seu sangue não corria no meu. Era neto

de outro”. Nos primeiros romances de José Lins, a decadência é compreendida não como esgotamento do antigo, mas como incompetência ou interferência do novo: toda a culpa recai sobre o presente que se transviou, sobre o indivíduo que se desenraizou da tradição e que não estabelece, portanto, relação de continuidade com o que o precedeu. A auto acusação que Carlos de Melo promove ao longo de quase todo o romance não deixa de ser – ou talvez seja acima de tudo – uma forma de preservar a memória do passado no seu aspecto idílico, pela sua completa emancipação do presente – este, sim, tempo sujeito a toda crítica.

Nos romances posteriores, contudo, a relação dos heróis com o mundo das origens assume feições diferentes. Embora sua história seja também de decadência, nunca o passado surge para eles como um tempo feliz a que gostariam de retornar. Às vezes não é, como em *Pedra Bonita*, sequer um tempo que tiveram a oportunidade de conhecer. Enquanto Carlos de Melo lamenta a impossibilidade de se religar à ordem do meio que lhe era familiar, esses heróis sofrem por se sentirem presos à tragédia de um mundo com que já não se identificam. O que por vezes se aponta na obra do autor como sentimento da nostalgia se volta, nos romances posteriores, não para o passado, mas para o próprio presente do qual se sentem excluídos; ou então, de forma mais abstrata, para uma felicidade nunca de fato por eles conhecida, tão somente pressentida.

Interessante notar, quanto a isso, o papel das personagens mães na obra do romancista. No começo de tudo, há a mãe de Carlinhos em *Menino de Engenho*, essa figura angelical (como o narrador dela se recorda) cuja morte é o ponto de partida para a narrativa, determinando no herói sua natureza melancólica. Noutros romances, deparamo-nos com a presença forte de mães ainda vivas, mas física e espiritualmente esgotadas, impossibilitadas de atuar sobre o curso da história. Em *Pedra Bonita*, retornando à casa dos pais, após muitos anos de separação, o herói retoma a convivência com a mãe envelhecida, sobre a qual o narrador diz: “Bento não sabia por que sentia por ela um amor como se fosse por uma coisa passada, finda.” Essas figuras são o retrato de uma ternura e de uma harmonia relegadas para outro tempo; sustentam essa impressão triste, frequente na obra do autor, ora de uma vida que se perdeu, ora de uma vida que se poderia ter vivido.

De resto, o passado, isto é, o mundo das origens é compreendido por cada personagem sobretudo pelo seu caráter opressor ou pela sua estreiteza de possibilidades: para o herói de *Pureza*, é a doença da família, excluindo-lhe de que ele mesmo chama “a grande vida de todos os outros”; para o de *Pedra Bonita*, é a maldição da família,

fazendo dele um rejeitado aonde quer que fosse; para o de *Eurídice*, é a casa dos pais, dominada pela presença de um fracasso de que ele mesmo se sentia o produto. Esses romances nos colocam sempre diante de indivíduos jovens, ainda mal iniciados na vida, em contato, porém, com um mundo velho que lhes exige que morram com ele. Há sempre uma história – cujo fim, agora, já se antevê – de que tais personagens não propriamente participaram, mas com a qual se sentem em dívida como se nela tivessem ainda algum papel a desempenhar. Não raro se tornam, em função disso, angustiados espectadores, heróis hesitantes, indecisos (quando lhes é dado escolher) entre uma herança que os sufoca e a liberdade de uma vida em que temem já não serem capazes de se reconhecer. Seu drama (a tensão em torno da qual todo o enredo se elabora) pode aparecer sustentado sobre a própria condição de imobilidade desses personagens, que neles não é senão o reflexo externo de um conflito interior.

Nos casos de *Pedra Bonita* e *Eurídice*, encontramos protagonistas que se mantêm, na maior parte do tempo, afastados do plano da ação, limitando-se a observar o movimento de outros personagens ou, então, deixando-se conduzir por eles, postergando assim, até o último instante, o momento de uma ação decisiva. E nos dois romances, o momento em que o herói finalmente se dispõe a fazer alguma coisa é precisamente aquele em que a narrativa se encerra, o que parece ainda mais significativo em *Pedra Bonita*, porque então sequer nos é dado conhecer quais as consequências do gesto tomado por Antônio Bento. É no que aparenta ser imobilidade que se dá o verdadeiro embate do herói com o mundo: quando essa imobilidade já não se sustenta, quando o personagem passa integrar o quadro de acontecimentos de que por tanto tempo se manteve espectador, há uma tensão que já não pode existir e é forçoso também que a narrativa se acabe.

Seja qual for o valor que o mundo das origens assume para os heróis de José Lins em cada romance, sua relação com ele é sempre conflituosa. A análise do conjunto dessa obra nos faz atentar aos vários aspectos de um drama que o autor continuamente persegue (ou que continuamente o instiga), que, mais do que drama da decadência, com suas implicações histórico-sociais, é também um drama da memória, subjacente à ligação de seus heróis com uma ordem de que se afastaram e por cuja dissolução se sentem responsáveis.

Recordo a definição de um tipo de História que Jeanne Marie Gagnebin, parafraseando Nietzsche, resume e emprega em seu livro *Lembrar escrever esquecer*:

A história tradicionalista deseja, antes de mais nada, conservar. Ela insiste na ancoragem da tradição e nas raízes do presente; ela ensina veneração e conservação piedosas. Sua justeza provém da reflexão sobre os vínculos que nos ligam àquilo que nos precede. Mas ela pode se tornar nociva quando o gesto de conservação se transforma em recusa de inovação e, portanto, sufoca novamente a força plástica do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 187)

Em José Lins, não apenas os personagens, no que respeita à sua constituição psicológica, mas a própria realidade parece imbuída desse gesto de conservação (tanto no seu aspecto positivo quanto negativo). O mundo em que vivem seus heróis lhes surge sempre sob a influência de um tempo morto a que nunca prestaram, nem poderiam prestar, as devidas homenagens; ele reincide, portanto, sobre o presente, paralisando-o para qualquer gesto criativo. Exemplo disso é a ação dos cangaceiros em *Pedra Bonita*. A vila do Assu, terra onde o herói se criara, é tida por todos como lugar malfadado, encalhado na miséria sem jamais ter conhecido tempo de fartura. Um dia, chega a notícia da comissão dos engenheiros que viria inspecionar o povoado, tencionando fazer passar por ali os trilhos da ferrovia. Os moradores logo se enchem de esperança com a promessa de desenvolvimento, sonham com a novidade que faria sacudir fora a poeira do atraso em que todos viviam. Mas o plano fracassa: a comissão dos engenheiros é saqueada por um bando de cangaceiros (cujo chefe, aliás, é irmão do protagonista), depois do que decide abandonar o projeto de construção naquele lugar. O trem, esse arauto do progresso, é barrado pelo cangaço, representante no romance de uma ordem precária que não se modifica e só faz agredir a si mesma.

Da relação problemática, nunca bem resolvida, de cada herói com aquilo que o precede, depreende-se o quanto essa obra se firma sobre uma dificuldade de elaboração do passado, sobretudo desse passado como perda. Elaboração que atinge novo nível em *Fogo Morto*, que parte da crítica saudou como feliz retorno do autor às suas fontes iniciais – isto é, aquelas do *Ciclo*. Para além, no entanto, do apuramento estilístico e formal que no romance se denota, ele se apresenta também, ao menos num aspecto, como o mais singular de José Lins do Rego. Nele já não deparamos com heróis jovens, sequiosos de vida, oprimidos pela consciência de um mundo de que se desligaram, sempre a se questionarem sobre o que ainda poderão ser. É, antes disso, uma história de velhos, para quem o futuro está terminantemente fechado, nada lhes restando senão a

contemplação angustiada de seu presente estéril; de heróis em duro contato com a própria verdade, tanto mais verdadeira para eles quanto mais eles se esforçam em negá-la a si mesmos. O final das outras narrativas (tanto das do *Ciclo* como das posteriores) é frequentemente marcado por uma fuga: Carlos de Melo foge, o herói de *Pureza* foge, e mesmo o suicídio de Edna, ao final de *Riacho Doce*, não deixa de representar uma fuga – pelo devaneio por que, em seus últimos momentos, a heroína personagem se vê tomada – da realidade que se lhe tornou insuportável. Outros heróis, como o moleque Ricardo em *Usina* e Antônio Bento em *Pedra Bonita*, retornam à sua terra, vão se reunir a sua gente, para salvá-la ou morrer com ela. Mas em *Fogo Morto* não há pelo que lutar, tampouco para onde fugir. A tragédia do velho José Amaro, principal fio condutor da narrativa, não é tanto a de um homem em conflito com suas origens ou com seu passado: antes, é a história do próprio passado que definha e morre, consumindo-se no extremo de insignificância a que se reduziu. Não há no seleiro o estranhamento que outros personagens demonstram por um mundo que lhes fora ou deveria ter sido familiar; ao invés disso, o herói estranha a si mesmo: ao corpo velho e ao rosto maltratado que a ele próprio se tornam repulsivos. É, em suma, a história de uma morte assimilada, e não meramente testemunhada, que ganha forma ao leitor pelos olhos mesmos daquele cuja vida se esgota.

A ideia deste trabalho é, portanto, estudar a recorrência dessas e outras questões nalguns dos romances posteriores do autor, sempre em diálogo com o restante da obra, de modo a efetuar o delineamento de uma problemática comum a todas essas narrativas. Para isso, escolhi os romances *Pureza*, *Pedra Bonita* e *Riacho Doce*, que me pareceram os mais representativos dos aspectos que desejava abordar. Concluída essa etapa, passaremos à análise de *Fogo Morto*, o que se justifica não somente pela síntese e aprofundamento dos temas característicos de José Lins que esse romance, na sua complexidade, promove, mas sobretudo pelo contraste que estabelece com as demais narrativas, à medida que retomas as questões já nelas abordadas e, ao mesmo tempo, as transcende, conduzindo-as a um novo nível de problematização.

1. *Pedra Bonita*¹

Os primeiros parágrafos de *Pedra Bonita* sugerem a posição de alienação típica do protagonista, ainda que o caráter problemático dessa posição só venha a se evidenciar com o correr da narrativa. Permitem também observar certos traços do narrador em terceira pessoa, cuja perspectiva geralmente se encontra restrita ao olhar do herói ou de algum outro personagem. O romance se inicia assim:

Antônio Bento estava tocando a primeira chamada para a missa das seis horas. Do alto da torre ele via a vila dormindo, a névoa do mês de dezembro cobrindo a tamarindeira do meio da rua. Tudo calado. As primeiras badaladas do sino quebravam o silêncio violentamente. O som ia longe, atravessava o povoado para se perder pelos campos distantes, ia a mais de légua, levado por aquele vento brando. Dia de N. S. da conceição, oito de dezembro. O padre Amâncio celebrava duas missas, a das seis e a das onze horas. Sem dúvida já se acordara com o toque do sino. (p. 19)

É o olhar do protagonista, Antônio Bento, e não o sol, ainda nem sequer referido, ou qualquer outro elemento sob o qual se pudesse fixar o foco narrativo, que primeiro lança uma luz sobre o mundo recém-desperto. As badaladas do sino da igreja, conduzindo o leitor a pontos remotos do cenário, parecem conduzir também o olhar e o pensamento do personagem pela sua paisagem familiar. No quinto período, o “vento brando”, referido pelo pronome “aquele”, está em relação de proximidade com Antônio Bento, do que se infere que toda a observação anterior – “o som ia longe, atravessava o povoado para se perder pelos campos distantes, ia a mais de légua” – parte não apenas do narrador, mas do próprio personagem. Do mesmo modo, no último período, o uso do discurso indireto livre – com a expressão “sem dúvida” indicando que a observação é,

¹ Optei por iniciar este trabalho pela análise de *Pedra Bonita*, e não de *Pureza*, a despeito da ordem de publicação desses livros, por achar interessante que a evocação dos temas recorrentes na obra de José Lins partisse de um romance já de todo desvinculado do cenário do *Ciclo*, com o qual *Pureza*, imediatamente posterior a *Usina*, mantém ainda muitos pontos de contato, como veremos no próximo capítulo.

na verdade, conjectura de Antônio Bento – reforça a impressão de que tudo o que se diz antes toma lugar na consciência do personagem.

O parágrafo seguinte se inicia com “Antônio Bento martelava o bronze pensando no povo”, e o que no restante se descreve é o despertar rotineiro dos fiéis da igreja, tal como dele o personagem se lembra, já habituado com a cena:

As velhas da casa-grande, as duas solteironas que venderam as terras para ir morar perto da igreja, já estariam de pé. A zeladora Francisca do Monte nem esperava pelo aviso. O seu sono leve, os seus cuidados de presidente das Irmãs de Coração de Jesus não iam esperar pela advertência do toque de Antônio Bento. Antes da segunda chamada lá vinha ela envolvida no xale escuro, andando devagar, contrita, como se já estivesse dentro da igreja. (p. 19)

O vilarejo com seus moradores vai sendo descrito de cima para baixo, numa liberdade de movimento e numa amplitude de olhar características de um narrador onisciente. Este, porém, nos dois parágrafos citados, não faz mais do que valer-se ora da perspectiva ampla de Antônio Bento, convenientemente posicionado no ponto mais elevado da paisagem, ora de seu pensamento. A informação do olhar é complementada pela da memória, fazendo desse quadro inicial uma mistura das recordações do herói com o que ele de fato vê. O mesmo se passa na maior parte do romance: os dados objetivos da história têm lugar no âmbito da consciência ou da sensibilidade, senão do protagonista, de algum outro personagem.

Mesmo em momentos de maior desprendimento, do que poderia parecer descrição puramente objetiva ou impessoal, o narrador tende a se colocar a serviço de uma perspectiva que, não sendo a de um personagem específico, remete a um espectador coletivo, indeterminado, para transmitir uma impressão geral. Ainda no primeiro capítulo, por exemplo, lê-se:

Ali na Vila do Assu a vida era miúda como a gente. Nunca crescera, nunca tivera fausto, ninguém suspirava naquele canto do mundo pelos dias passados. Não era uma cidade morta que tivesse crescido, criado nome, cheia de glórias de outros tempos. Fora sempre aquilo que era, nunca dera mais do que dava. (p. 21)

Pelo uso dos pronomes demonstrativos “aquele”, “aquilo” e do advérbio “ali”, sugerindo familiaridade, é o próprio narrador quem parece se condoer da miséria do vilarejo, quando na verdade só faz explicitar uma impressão geral de todos os que se habituaram à figura triste do Assu (impressão subentendida, portanto, em Antônio Bento e nos demais personagens). Pouco mais adiante se lê: “O mais fácil parece que era deixar o Assu no seu canto infeliz e pobre como um miserável com as suas chagas ao sol” (p. 22). Estranho seria se tal julgamento se atribuísse ao narrador onisciente. Antes parece exprimir a opinião comum que se formara em torno do lugar, reproduzida no olhar de cada personagem.

O romance está, desse modo, calcado num ponto de vista que dificilmente seria apenas o do narrador. O que este mais tem de onisciente é sua capacidade de transitar livremente por diferentes perspectivas (ainda que não com a mesma flexibilidade que em *Fogo Morto*, em que se destaca de fato uma multiplicidade de olhares) passando ora do ponto de vista de um personagem para o de outro, ora de um ponto de vista individual para um coletivo. O olhar do narrador só se torna verdadeiramente amplo, “totalizante”, quando algum desses personagens, tornando-se problemático, assume uma postura crítica diante do mundo e de si mesmo. É o papel que na história cabe majoritariamente a Antônio Bento. A distância física em que, nos primeiros parágrafos, o herói se encontra do vilarejo simboliza sua incompatibilidade e seu alheamento com relação ao próprio meio, que pelo restante da narrativa o narrador se empenhará em descrever. Tal estranhamento se dá, vale notar, precisamente com os elementos que constituem para o herói seu universo “familiar” – o único que chegara a conhecer, mas ao qual não se sentirá nunca plenamente integrado.

Deixado no Assu ainda muito pequeno, pela família que fugia da seca, o herói é criado por padre Amâncio, sendo sempre alvo da desconfiança e da antipatia do povo do vilarejo. Nascera em Pedra Bonita, cidade vizinha, onde há muito se dera o acontecimento nefasto que ninguém, por medo ou superstição, queria comentar, mas no qual todos no Assu atiravam a culpa pela miséria da região, vista como castigo de Deus. Na primeira parte do romance, Antônio Bento, aos dezessete anos, sequer conhece a verdade sobre o ocorrido, apenas sabe ser aquela a causa de sua rejeição, de ter crescido sem amigos, verdadeiro pária entre todos, contando apenas com o afeto do padrinho, a quem ficara ajudando nos ofícios religiosos. Quando, no início ainda da segunda parte, volta para o Araticum, rancho da família nos arredores de Pedra Bonita, acaba descobrindo a verdade sobre seu passado: viera da mesma gente que, há cerca de um

século, traíra o “filho de Deus”, pretendo santo que aparecera para purificar os pecados da terra, exigindo como sacrifício o “sangue dos inocentes”, das crianças de colo, no que fora atendido. O caso se encerrara com o massacre dos fanáticos pelas tropas da polícia, alertadas no Assu por um morador da cidade, tataravô de Antônio Bento. Desde então sua família, os Vieira, vivem sob a alcunha de “sangue de Judas”, traidores do santo, amaldiçoados por Deus e responsáveis pela desgraça da terra.

Assim o herói descobre que se no Assu era destruído por ser de Pedra Bonita, na cidade sua família era odiada pela traição do antepassado. E ele, que nenhum contato tivera com a história do lugar, que crescera longe da família, começa a se atormentar com a ideia de que seu destino poderia estar selado pelo vínculo com a história do santo, pelo sangue que lhe corria nas veias. A apreensão do personagem se intensifica quando, a dado momento, surge a figura de um novo santo, e a mesma desgraça de antes ameaça se repetir agora com mais força. O interessante é que, quanto mais crítica a situação se revela para ele, maior se torna sua imobilidade diante dos acontecimentos.

A imagem de Antônio Bento no alto da torre traduz, mais do que a atitude contemplativa do herói, o isolamento em meio ao mundo em que se criara mas ao qual jamais se sentira integrado. Também durante toda a narrativa o personagem se limita a ser mero espectador de tudo o que se passa ao redor, mesmo dos fatos que lhe dizem diretamente respeito. Sua presença, sobretudo na primeira metade do romance, faz-se quase que completamente irrelevante para o desenrolar dos fatos. O herói não age, não interfere, não faz nada por conta própria. Está ali como que somente para desempenhar o papel de uma consciência sobre a realidade. Outros personagens levam vidas mais repletas de “ação”, no sentido mais romanesco da palavra, e no entanto a história que se quer contar é mesmo a de Antônio Bento. Para o herói, assim como para o leitor, mais e mais se torna patente a necessidade de uma atitude comprometida, de um envolvimento direto e espontâneo com o curso dos acontecimentos. A tensão da narrativa se constrói, em parte, baseada na oposição entre a imobilidade do herói e a agitação do mundo exterior – esta última quase insignificante nos primeiros capítulos, mas progressivamente avançando, da metade para o fim, rumo a uma grande catástrofe.

Embora não se trate de romance escasso em acontecimentos, é a partir do olhar do herói, e não apenas diante dele, que o verdadeiro confronto entre herói e mundo – confronto fortemente interiorizado – se articula. É dessa forma que, a despeito do narrador em terceira pessoa, do olhar amplo para a paisagem e para os tipos humanos, a tensão de *Pedra Bonita* se elabora principalmente no âmbito de uma intimidade. Do

olhar do herói depende a apreensão que o romancista faz do meio e dos dramas retratados. E, para tanto, de algum modo se faz sentir necessária sua postura quase exclusivamente contemplativa. Citando Goethe, Lukács comenta a condição de imobilidade do herói no romance, tomado como gênero moderno, em oposição ao drama como forma clássica de narrativa:

No romance devem apresentar-se sobretudo ideias e acontecimentos; no drama, caracteres e fatos. O romance deve avançar lentamente: as ideias do protagonista devem retardar (...) o desenrolar excessivamente rápido da ação. O herói do romance deve ser passivo, ou pelo menos não ativo em alto grau.' Esta passividade do herói do romance, de um lado, é uma exigência formal: é necessária a fim de que em torno do herói se possa desenvolver, em toda a sua amplitude, o quadro do mundo, ao passo que no drama o protagonista encarna a totalidade de uma contradição social levada ao limite extremo. (LUKÁCS, 1999, p. 91)

Em *Pedra Bonita*, o “quadro do mundo” se oferece de maneira tão íntegra e fechada, por conta da passividade do herói, que a este sequer parece possível fazer parte dele; está mesmo reduzido, nesse sentido, à condição de espectador. Isto se exprime inclusive por certos traços estilísticos: a certa altura, na segunda parte do romance, encontramos o seguinte trecho que, a um primeiro olhar, poderia parecer um diálogo. A cena descreve uma conversa entre Antônio Bento e seu irmão, Domício, a respeito de um terceiro irmão, recém entrado no cangaço:

-Tu ouviste, Bentinho! Coitado de Aparício. Com pouco mais fica aí de dente arreganhado para o sol. Morre num tiroteio e se acaba de uma vez. Vida desgraçada é essa de sertanejo!

Foram andando. E num raso de caatinga encontraram o gadinho de Bentão comendo. Eram uns dez garrotes. Estavam gordos, de rego aberto.

-O velho deve vender essas reses logo. Tu não ouviste Aparício dizer que vão botar tocaia na tropa? Pois fica certo. Vão cair em cima da gente depois do caso.

Debaixo de uma catingueira se apearam. O raso da caatinga tinha pasto para uma boiada. Soprava um ventinho bom. Domício tirou o alforje, fez fogo e assou no espeto de pau a carne seca para ele e Bentinho.

-Coitado de Aparício, disse ele. Não diz à mãe que a gente esteve com ele. Pra que fazer a velha sofrer mais?

A caatinga cheirava por todos os paus.

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

Bento achava que não. Não acreditava naquilo.

-Tu acredita, Bentinho. Não quer dizer. Mas tu acredita.” (pp. 173-174)

Trechos como este são frequentes. Domício é o único cuja fala se registra no discurso direto, e é apenas a sua resposta, na última linha, que nos permite afirmar que Antônio Bento diz alguma coisa. Além de não sabermos se o herói responde aos primeiros comentários do irmão, o texto sequer deixa claro, num primeiro momento, se o personagem exprime verbalmente sua opinião – “Bento achava que não. Não acreditava naquilo” – ou se ele a terá somente pensado. Sabemos, no entanto, que o personagem dá a entendê-la de algum modo, posto que Domício nega (e nega com razão, como a história confirmará) o que o narrador acabou de dizer. Não é apenas a convicção do herói que o texto nos leva a questionar aqui, mas a própria objetividade do narrador. Diferente seria se se afirmasse “Bento *disse* que não”, mas, ao invés disso, o texto volta atrás no que o narrador parecia afirmar de maneira objetiva, quando este já se encontrava, na verdade, bem próximo do discurso indireto livre, apenas reproduzindo a fala do protagonista. Disto se pode depreender o quanto esse olhar onisciente se cola à perspectiva dos personagens: a verdade que, de maneira involuntária, Antônio Bento busca ocultar de si mesmo (e que para o narrador permanece mesmo oculta) só vem à tona pela fala de Domício, no discurso direto, como elemento quase exterior à narrativa.

Num romance já bem escasso em diálogos, Antônio Bento se destaca por ser, dos personagens mais recorrentes, o que menos se ouve, isto é, o que menos tem sua fala registrada no discurso direto. Obviamente nem sempre quer isto dizer que o

personagem não esteja dizendo nada, ainda que o amuamento e a introversão sejam mesmo características suas. Em certas passagens, como a que acabamos de ver, fica clara a maneira pela qual o texto “suprime”, como dado supérfluo, o que o protagonista poderia ter dito ou respondido. Mas se, pelo contrário, o autor quer dar a entender que Antônio Bento diz alguma coisa, então o faz quase sempre de maneira indireta. Maior então se faz sentir o seu distanciamento da realidade, uma vez que parece omisso não apenas no plano da ação, mas também no da fala. Seu discurso acaba subtraído do texto, ou posto em segundo plano, como que para mais colocar em evidência o dos outros personagens – como se, no fundo, sua voz não tivesse a mesma força que a destes para se sobressair ou para firmar uma posição. E é por se encontrar sempre à margem do que acontece e do que se diz, que para o herói o mundo se compõe de maneira mais completa, em mais detalhes, como uma totalidade à parte dele mesmo.

Por estas razões a posição do herói nos primeiros parágrafos do romance acaba se tornando emblemática. O olhar de Antônio Bento é, por um lado, central, porque tudo o que se narra ocorre em volta dele e de algum modo lhe diz respeito; mas é um olhar também *de fora*: de quem não tomou ainda parte nos acontecimentos, de quem sequer começou a existir para o mundo e que tudo busca apreender a uma distância segura – distância essa que, em narrativa mais tradicional, seria exclusividade do narrador. Parece mesmo, por fim, olhar que vem *de cima*: de um alto de torre de igreja, território neutro por excelência. Conforme a narrativa avança, faz-se sentir cada vez mais o contraste entre a agitação do mundo exterior e a desinquieta passividade do protagonista, para quem a realidade se oferece antes como matéria de reflexão do que como objeto de confronto. E, como esse estado praticamente não se altera, o que a princípio parecera apenas circunscrição do herói acaba tomando (para ele próprio, inclusive) marca de fraqueza ou pusilanimidade, de verdadeira inaptidão para a vida.

Genericamente, a atitude do herói de *Pedra Bonita* diante do mundo não difere muito da de outros heróis do autor. Tendo como primeiro exemplo o Carlos de Melo de *Banguê*, a obra do romancista está repleta de heróis jovens, recém-entrados na maturidade, para quem no entanto a vida surge já como impossibilidade. Foi Mário de Andrade quem, surpreendendo-se com o acanhamento e a falta de vontade dos heróis não somente de José Lins mas de grande parte da ficção produzida nos anos 30, mais sinteticamente os resumiu numa figura típica, o herói fracassado. Diz ele:

Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Madame Bovary. Mas estes, como quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas. São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões, vencer na vida, mas que no embate contra coisas maiores são dominados e fracassam. Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracassado derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. (ANDRADE, 2002, p. 190)

Importante salientar a diferença entre esses dois tipos de heróis: o fracassado e o que fracassa. Este, o que luta e perde, arrastado por uma correnteza de forças antagônicas; aquele, o que se dilui, sem ter com o que se opor, deixando-se guiar pela maré dos acontecimentos ou então assumindo a derrota antes mesmo de ter se posto à prova. O primeiro fracassa sem nisso se revelar um desfibrado, porque fracassa de maneira heroica – neste caso, pode-se ter a impressão de que muitas vezes é o mundo que verdadeiramente fracassa, incapaz de corresponder à idealidade ou à grandeza de espírito daquele que sucumbe. O segundo fracassa até quando vence (quando acaba em posição de vantagem sobre os outros), porque o que nele se chama de fracasso é uma maneira própria de ser e decorre não de uma derrota específica ou efetiva, mas da falta de vontade, da natureza frágil e da sensibilidade debilitada que lhe são características, independentemente das circunstâncias. O fracassado por excelência não é vítima de um fracasso pontual, mas produto e expressão de um fracasso maior, social, refletido geralmente na degradação do mundo exterior.

Não faltam à obra de José Lins exemplos desse tipo. Foi inclusive Carlos de Melo a quem, no mesmo ensaio, Mário se referiu como talvez a “primeira amostra bem típica desse fracassado nacional” (ANDRADE, 2002, p. 190). Em todos os seus romances, há personagens que habitam essa zona de tensão entre o velho e o novo, o arcaico e o moderno, que é a decadência. Sobre o autor, Antonio Candido escreveu: “Seus heróis são de decadência e transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro” (CANDIDO, 1992, p. 61). Parece mesmo

ser esta, num romance como *Banguê*, a causa maior da desestruturação emocional do protagonista, em função da qual ele nos surge como “desfibrado”.

Também em *Pedra Bonita* é o fantasma do passado que vem assegurar ao herói sua impossibilidade de existir para o futuro, mas sob circunstâncias bem outras que as de Carlos de Melo. No sentido de demonstrar como o drama da decadência (ou da modernização) se particulariza na história de Antônio Bento, convém aqui estabelecer algumas comparações entre esse herói e não apenas o de *Banguê*, com quem possui várias marcas comuns, mas também o de *Moleque Ricardo*, esse outro social que em relação a Carlos de Melo e, nalguns aspectos, também a Antônio Bento, funciona como contraponto.

Em seu todo, de *Moleque Ricardo* a *Usina*, a trajetória do herói perfaz um movimento cíclico. Apenas mais um entre os tantos moleques da bagaceira do engenho Santa Rosa, filho, também dentre tantos outros, da negra Avelina, cujo pai sequer viera a conhecer (certamente algum dos trabalhadores do eito, com os quais sua mãe mantinha breves relações), Ricardo escapa ao destino mais óbvio e, ao quadro da narrativa, natural: desaparecer, como todos os demais, em meio à multidão anônima que compunha a mão de obra do coronel José Paulino. O início de sua jornada, com a fuga de trem para o Recife, marca o início de um processo de individuação. O abandono do mundo arcaico, tradicional, em direção a outro, moderno e urbano, é o caminho que o personagem descobre para viver uma vida que não fosse meramente a repetição daquela compartilhada por sua gente. Resta-lhe saber se ela será melhor. Com relação a isso, Manuel Cavalcanti Proença escreveu:

Foge [Ricardo] para a cidade, em busca de vida nova. Mas, ao longo de sua permanência na cidade, a vida velha – o Santa Rosa, o engenho onde nasceu – é uma evocação de todos os momentos. E nesse longo recordar, há sempre uma declaração tácita da superioridade do regime do campo sobre o regime da cidade. E, tanto ele como o romancista – porque este é um romance escrito na terceira pessoa – acabam estabelecendo que a vida do cabra do eito é melhor que a do trabalhador das cidade. (PROENÇA, 1971, p. 438)

Talvez faltasse ao crítico salientar o quanto essa mudança do campo para a cidade, na primeira metade do romance, faz-se notar em vários momentos pelo seu

caráter positivo, a despeito do tom nostálgico com que o autor costuma se referir ao mundo da infância. Superados os primeiros obstáculos, Ricardo aparenta se adaptar bem à cidade, julga-se feliz, bem mais do que poderia ser no engenho. É apenas nos momentos de infortúnio, de angústia provocada por algum incidente externo (morte da namorada, de amigos), que o herói se lembrará favoravelmente do Santa Rosa, das carícias da mãe em seus cabelos, do irmão menor chamando por ele. Porque no fundo, como apontou Cavalcanti, mãe e engenho são uma coisa só: o mundo da infância – “a unidade, a rotina, a segurança, a que tendia o seu espírito primitivo” (PROENÇA, 1971, p. 440).

O que de fato a cidade logo de início apresenta de desvantagem em relação ao campo é a intensidade de sua solidão. Vivendo por conta própria, Ricardo se descobre, nos momentos de angústia, terrivelmente sozinho, e à medida que esses momentos, a princípio breves e espaçados, começam a se intensificar, mais e mais também o herói se volta nostalgicamente para a vida do engenho, tal como a conheceu nos tempos de menino.

À diferença de Carlos de Melo, a “vida velha” é lembrada pelo moleque não como mundo perdido, irrecuperável, mas como lugar remoto, ao qual sempre poderia retornar – não fosse, claro, a degradação do meio, de que Ricardo porém só ficaria sabendo quando de seu retorno em *Usina*. No início de *Banguê*, mesmo com os já visíveis sinais de decadência, o engenho a que retorna o neto de José Paulino é ainda, nas suas bases, o mesmo de sua infância. Contudo, a relação que o herói mantém com ele, desde o começo, é de estranhamento e incompatibilidade. Fracassa vergonhosamente na tentativa de continuar o legado dos avós e se ressentido por não poder participar desse mundo que deveria ser o seu. O herói foge, por fim, em direção à vida nova na cidade, deixando para trás um mundo em ruínas prestes a ser engolido pela modernização.

Ricardo, por outro lado, abandona deliberadamente o engenho, mas sem por isso romper os laços com a gente e a terra, de quem se lembrará nos momentos de tristeza. No primeiro romance que protagoniza, o moleque é reiteradamente notado, sob o olhar sempre benévolo do narrador, por sua força e bondade. É um representante direto dos tempos áureos do engenho Santa Rosa, da energia viva que antes se agitara sob o mando do velho José Paulino. Se não consegue se adaptar à cidade, é porque a agitação do *novo* realmente muito deixa a desejar à harmonia do *antigo*. Retorna, ainda no começo de *Usina*, após passar dois anos preso em Fernando de Noronha, às terras do velho

Santa Rosa, apenas para descobrir que o engenho, tal como o deixara, não existe mais, deteriorou-se sob o regime opressivo do novo meio de produção. No final, o herói é mortalmente ferido enquanto tenta ajudar a própria gente, vindo a falecer pouco depois no colo de Avelina, sob as carícias da mãe, com que sonhava na cidade.

A morte do personagem é simultânea ao desmoronamento daquele que de fato fora seu mundo. Sua história é trágica, não apenas pelo desfecho catastrófico, mas por simbolizar, no próprio ato de morrer, sua reintegração naquela velha ordem para sempre rompida. O herói morre, cessa de existir para o presente como que para continuar existindo num outro plano: não propriamente o do passado, mas o daquele tempo cíclico, primitivo, de mundo em harmonia com a natureza. Ricardo fracassa (não foi capaz, afinal, de se adaptar ou de resistir às tensões que a vida lhe impusera), mas fracassa heroicamente, como símbolo de resistência, em luta contra forças superiores às dele, pelo que se redime da própria tentativa de desenraizamento – ou do fato, como aponta Cavalcanti, de ter momentaneamente se esquecido de sua terra e de sua gente. O que o personagem atinge no final da narrativa é menos uma morte pela reconciliação do que uma reconciliação pela morte, incorporando à sua trajetória uma completude que não se reproduzirá, de maneira semelhante, para nenhum outro herói do romancista.

Importante observar, contudo, que quando Ricardo morre nos braços da mãe, as carícias que sente em seu devaneio são não as de Avelina, mas as de seu amante, companheiro de cárcere, que o moleque deixara para trás em Fernando de Noronha. Se seu gesto final, com que ele parece se reconciliar com as próprias origens, assinala a abolição da distância entre o herói e o mundo – o cessar da sua condição problemática –, essa reintegração paradoxalmente só se faz sentir completa na medida em que implica também uma fuga: um afastamento definitivo, na sensibilidade do próprio personagem, de tudo o que um dia constituiu o seu universo familiar. Assim, ao invés de ser simplesmente o herói que se redime por sua readmissão no mundo de onde saiu, Ricardo se mostra aquele para quem fuga e retorno se impõem ao mesmo tempo como necessidades prementes e logicamente inconciliáveis – dotando-o dessa disposição ambígua com relação às origens que, nos romances seguintes, há de se mostrar típica dos heróis autor.

O Moleque Ricardo é o primeiro romance de José Lins narrado em terceira pessoa. Em relação a *Pedra Bonita*, menor se faz sentir a sujeição do foco narrativo ao ponto de vista dos personagens. Embora Ricardo desempenhe também, em diversos momentos, o papel de uma consciência, de um olhar *de fora* – o olhar do próprio Santa

Rosa, que, nas palavras de Cavalcanti, “sente a vida da cidade, mede os homens e os acontecimentos do Recife pela medida dos homens e do clima social do Banguê” (PROENÇA, 1971, p. 441) –, em muito a visão do narrador excede a do personagem, isto é, descobre-se mais ampla que a deste (como quando se põe a descrever o quadro da situação política na cidade, das brigas ideológicas entre certos grupos intelectuais). No romance nem sempre há, como em *Banguê* ou *Pedra Bonita*, cisão tão plena entre o herói e o meio: em Recife, Ricardo “trabalha, pena, ama; e dessa pena, amor e fadiga, José Lins do Rego fez o romance” (PROENÇA, 1971, p. 438). O personagem toma, desse modo, parte ativa no movimento regular e até inconsciente da cidade; passa a ser, ele próprio, não mais ponto de vista, mas objeto da narrativa, de modo que o olhar totalizante, que em *Pedra Bonita* coincide com o do protagonista, definindo verdadeiramente o “quadro do mundo”, depende mais diretamente da onisciência do foco narrativo.

Bem mais do que Antônio Bento, cuja história também se narra na terceira pessoa, Ricardo surge, em relação ao romancista (sempre identificado com Carlos de Melo), na condição de um *outro*. Há que se considerar o peso da distância social que entre o neto do senhor de engenho e o moleque da bagaceira inevitavelmente se coloca, sobretudo quando esses dois se veem diante do desmembramento daquele que fora seu mundo. A história do moleque parece, na verdade, muito mais vitalmente ligada às próprias origens do que a do novo senhor. Afinal, mesmo quando abandona o engenho, Ricardo não deixa nunca de representá-lo – daí a simpatia do narrador para com ele –, fazendo do romance, a despeito de sua ação se passar quase inteiramente no Recife, verdadeiro choque engenho-cidade, como disse Cavalcanti. Ricardo volta ao engenho porque, muito ao contrário de Carlos de Melo, não tem mais para onde ir, e morre como que para atender ao último apelo de seu mundo agonizante. Seu ato desesperado de compaixão ocorre, no final de *Usina*, em resposta a um desejo arrebatador, irrefreável, a ponto mesmo de embriagá-lo: “A cabeça do moleque rodava, um zunzum, como canto de cigarra distante, gemia nos seus ouvidos” (p.319). Seu sacrifício parece, sob esse ângulo, decorrente menos de uma escolha pessoal do que do destino que lhe fora prescrito, como integrante da velha ordem do Santa Rosa. Acaba Ricardo por representar aquilo que o próprio Carlos de Melo não foi capaz de ser: herdeiro legítimo do mundo em que se criou, parte indissociável de sua história, fadado a continuá-la ou então com ela se findar. Se o neto de José Paulino fracassa, tal fracasso propicia-lhe uma nova vida, de moço rico e cheio de possibilidades. No que respeita à diferença

entre o seu desfecho e o de Ricardo (isto é, entre a fuga de um e a morte do outro) não há dúvida quanto à importância da questão social: são as camadas mais desfavorecidas da sociedade que, no momento da crise, ficam realmente sem ter para onde fugir. A isto se soma, porém, o peso também da fatalidade, do destino que a esses personagens parece determinado pelas próprias origens, como de algum modo sempre sucede nos romances do autor.

Ainda que se compreenda a decadência dos engenhos de açúcar como resultado de um processo histórico, como ela de fato se deu, em *Banguê*, mesmo sob a presença ameaçadora das usinas, é sobre a má administração de Carlos de Melo que recai inteiramente a culpa pela ruína do Santa Rosa. A degradação do meio ocorre de dentro para fora, puro reflexo da degradação humana representada pelo protagonista. Diferentemente de Ricardo, Carlos de Melo (e o mesmo se pode dizer da maior parte dos heróis do romancista) sofre menos como vítima da modernização do que como produto dela. Seu olhar não é tanto o do antigo desaprovando o novo quanto o do novo que aspira à harmonia do antigo e se ressentido da própria e precária modernidade. O herói sobrevive à tragédia de seu mundo, à queda do engenho, volta rico para a cidade, e é precisamente nisso, por preferível que possa parecer ao destino dos outros personagens, que reside seu fracasso. Há algo de vergonhoso nesse sobreviver: a impressão não apenas de já não pertencer mas de nunca ter pertencido àquele que fora o mundo dos antepassados. Os que pertenceram de fato (Ricardo) jamais dele conseguiram se desvencilhar, e estão, por isso, como que condenados a fazer sentido – isto é, têm sempre um papel próprio a desempenhar. Heróis como Carlos de Melo perderam esse direito, de ligar-se ao movimento de um organismo maior e mais antigo que eles mesmos. Estão, a seus próprios olhos, sujeitos à solidão e à esterilidade do *novo*, do que rompeu os vínculos com a tradição, com o ciclo, e já não possui razão imediata de ser.

Em *Pedra Bonita*, várias características do herói remetem a Carlos de Melo: sua passividade, sua constante hesitação, sua concepção trágica da realidade – a “consciência” que, em seu prefácio a *Fogo Morto*, Otto Maria Carpeaux atribuiu aos romances do autor, “de que tudo está condenado a adoecer, a morrer, a apodrecer” (CARPEAUX, 1956, p. 19) –, paralisando-o diante dos fatos. Entretanto, mais dificuldade teríamos em considerar o primeiro como fracassado. Sua história é também, por um lado, a de quem fugiu à tradição, esqueceu-se dos antepassados. Na segunda parte do romance, quando o personagem volta a morar com a família, a crítica que

Bentão, seu pai, faz dele – “um filho estranho dentro de casa, como se fosse uma criatura que nada tivesse de seu sangue e de sua carne” (p. 144) – é essencialmente a mesma que Carlos de Melo faz de si próprio ao ver o retrato do avô: “O seu sangue não estava no meu. Eu era de outra raça, era neto de outro” (p. 218). Mas em *Pedra Bonita* o herói mal se recorda da vida velha, da curta infância no rancho dos pais, que em nenhum momento aparece idealizada, transformada em idílio. E embora ele mesmo se culpe, a narrativa não coloca o herói como responsável pela precariedade do mundo em que vive: esta independe completamente de Antônio Bento, assim como dele independe quase todo o desenrolar dos acontecimentos. Não é, diferentemente da de *Banguê*, a história de um personagem incompatibilizado com o próprio mundo, mas que sequer começou a existir para esse mundo. Se hesita em fazê-lo, é porque acredita já estarem todos os destinos traçados, todas as vidas seladas na mesma história infeliz, cujo fim de muito longe se antevê.

O drama de Antônio Bento é, até certo ponto, hamletiano: a trajetória do herói que, tornando-se consciente do próprio destino, reluta diante da necessidade de cumpri-lo. No que respeita puramente à trama, é a história do personagem que se recusa a fazer parte da história, em tornar-se verdadeiramente protagonista, adiando, até o último instante, o momento fatídico de assumir algum papel. Ao contrário, porém, do herói shakespeariano, que se liga diretamente ao curso dos acontecimentos na trama (ainda que muitas vezes apenas no sentido de postergar sua obrigação), Antônio Bento mantém-se durante quase todo o romance à parte do que se passa ao redor. E o quadro do mundo, que na visão de Lukács tanto mais completamente se revela quanto maior for a passividade do herói, surge-lhe realmente tão completo, tão fechado, que ao personagem parece impossível nele se movimentar. Antônio Bento hesita entre a vida e a morte: no momento de maior angústia, deseja mesmo morrer. Mais propenso parece, contudo, a se deixar conduzir, como o faz desde o início da história, pelas decisões de outros personagens, acompanhando inertemente o curso natural dos preparativos para a grande catástrofe que deverá desabar sobre seu mundo. O tempo que a narrativa cobre corresponde ao de um longo momento de hesitação, em que o herói, como que ainda se decidindo por fazer ou não parte do mundo, dirige-se criticamente para ele; e, nesse instante duradouro, é a própria realidade que vai ganhando forma aos olhos do leitor. O herói problemático se justifica, entre outras coisas, porque é a partir da sua subjetividade, mais do que pela onisciência do narrador, que o mundo do romance adquire existência objetiva.

À diferença dos personagens do *Ciclo da Cana de Açúcar*, heróis como Antônio Bento – pode-se pensar também, por exemplo, nos de *Pureza e Eurídice* – não possuem a lembrança de um mundo idílico, sequer de um mundo organizado, cuja perda pudessem lamentar. Ressentem-se não do que perderam, mas do que nunca tiveram, do que deveriam ter sido e não foram. No máximo da sua alienação, revelam-se nostálgicos não do passado, mas do próprio presente que lhes escapa, na forma de uma outra vida, a verdadeira vida, para a qual se sentem incapacitados. Em *Pedra Bonita* não há sequer “decadência”, no sentido primeiro da palavra, como o narrador tantas vezes sublinha. O mundo do romance não é um mundo moderno, tampouco em vias de modernização, e contudo nada tem a ver com a ordem arcaica, bem estruturada do mundo de *Menino de Engenho*. É também, como se usa dizer do Santa Rosa, um mundo primitivo, mas primitivo num outro sentido: de uma monotonia desarticulada, sem possibilidade de harmonização. Não é decadente, por um lado, porque nunca decaiu, “fora sempre aquilo que era”, mas por outro o é ou aparenta ser, porque vive na atmosfera do desgaste, do que se exauriu e não pode mais continuar – e também porque sobre ele paira a sombra de um passado, de uma memória que se apossa do presente e o paralisa. A própria temática do messianismo, em torno da qual o enredo passa a girar na segunda parte do romance, liga-se diretamente a esse aspecto da realidade. O estranho culto, nos mesmos moldes do antigo, a que se entrega a gente de Pedra Bonita, sob a liderança do novo santo, vem como em resposta a uma expectativa geral de renovação do mundo, de expiação de tudo o que nele se aviltara. Antônio Bento sabe, no entanto, não ser aquela senão a repetição da mesma catástrofe que há muito se dera, como que para mais assinalar a incorrigível desordem de seu mundo, mundo que se arrasa repetitivamente, para agora acabar-se de uma vez por todas. O que o herói almeja não é o retorno ao antigo, à ordem primitiva, mas a ruptura mesmo da monotonia, do que sempre fora.

Assim, o desarranjo que no romance se estabelece entre o personagem e o meio não provém da lembrança de um tempo melhor, de uma ordem perdida, mas de um ideal que vem de fora. É a amizade que trava com o violeiro Dioclécio, no começo da história, que enche o pensamento do herói de amores e aventuras, aspirações a uma existência maior. Acaba então por opor a beleza da música e a sabedoria do menestrel (que andara por toda a terra, conhecendo gente e amando mulheres) à ignorância e a mesquinhez do povo do Assu. Só então o herói, embora tivesse sempre vivido na condição de enjeitado, passa a considerar criticamente (isto é, com distanciamento pessoal) a situação do meio, evidenciando-se no seu caráter problemático. “Este menino

está outro. Nem parece o mesmo”, diz a negra Maximina, que cuidava dos serviços domésticos na igreja; o narrador assente: “De fato ele estava outro, se outro fosse ter Antônio Bento sentido a vida mais sua, com mais gosto. Ele estava usando os seus olhos, os seus braços, o seu coração. (...). Dioclécio viera ao Assu, enchera o criado do padre de uma vida diferente” (p. 69). Na segunda parte do romance, ao se reencontrar com os parentes, a expectativa de vida nova será substituída pelo sonho de reconciliação e de felicidade familiar. Mas mesmo então o herói não se lembra dos dias passados, porque estes jamais se fixaram na sua sensibilidade, e também porque a família vivera sempre a existência miserável em que a encontrava agora. A idealidade que nos romances do *Ciclo da Cana de Açúcar* está ligada ao que se perdeu (à vida velha do Santa Rosa) em *Pedra Bonita* se traduz primeiro numa aspiração poética, num desejo de fuga e liberdade, e depois de estruturação (e não *reestruturação*) de uma ordem familiar que nunca se teve.

Mas, como em vários romances de José Lins, o herói desacredita do futuro. Paralisa-se diante de uma história em que todos os papéis parecem já determinados, em que o desfecho trágico de sua vida anuncia-se antes mesmo de ela ter começado. O romance está todo marcado por sinais de esterilidade, não somente da terra, mas da própria gente, dos familiares do protagonista. Em especial Domício, irmão a quem Antônio Bento muito admira (porque era forte, porque sabia aboiar, porque conhecia o canto dos pássaros, porque tocava viola) acaba desapontando-o, ao contar seu segredo: de que ele, quase oito anos mais velho que o irmão menor, nunca se deitara com mulher, nunca se interessara por aquilo; sua poesia, diferente da de Dioclécio, toda inspirada em amores, vinha da natureza, da sua ligação com a terra, com os animais.

Senão toda, boa parte da temática sexual da obra de José Lins do Rego tem como fundo um mesmo problema. No engenho, como mais de uma vez se lembra Carlos de Melo, para os homens do eito, entre os quais tão mais vivamente se impunham as leis da natureza (em geral prevalecendo sobre a própria moral religiosa) a abstinência sexual está diretamente associada ao início de doenças e loucuras graves. Isto se comprova verdadeiro para Carlos de Melo: ao ser abandonado pela amante, Maria Alice, o herói se deixa apanhar por uma letargia, beirando mesmo a psicose, a que o próprio narrador chama “melancolia de eunuco”. E as crises que advêm dessa falta encontram-se ligadas, nesse e noutros romances, a motivos mais latentes que o da não satisfação de um impulso natural. No universo do autor, a ausência do sexo sugere, antes de mais nada, a incapacidade de procriação e, portanto, de continuidade. Para

Antônio Bento, a virgindade do irmão representa a fraqueza e o declínio da própria estirpe, a prova maior do fim próximo de sua gente. Em quase todos esses romances, os indícios de uma impossibilidade de futuro, de continuação, que tanto mortificam seus heróis, estão assim simbolizados, ora mais ora menos diretamente, em figuras relativas à reprodução. Em *Usina*, por exemplo, Ricardo, ainda no Recife, depois de passar dois anos cativo em Fernando de Noronha, aloja-se provisoriamente na casa de Jesuíno, um dos ex-colegas de trabalho com quem ficara preso. À noite, sem conseguir dormir, o herói escuta os amores do amigo, esgotado pelo trabalho na ilha, com a mulher, envelhecida pela miséria na cidade, e avalia a decrepitude do casal: “era um fim de amor, uns restos de vida que os pobres gastavam, últimas reservas que tremiam na cama de vara de Jesuíno, que nem davam mais para fazer filho” (p. 48). Em *Pedra Bonita*, a infertilidade que Antônio Bento atribui ao irmão e à família está ligada às frustrações que o herói antecipa para o seu futuro. O herói descrê de qualquer atitude: acha que, por partirem dele, todas as ações serão inúteis e que aonde quer que fosse o mundo se lhe revelaria sempre na mesma aridez, na mesma esterilidade – assim como no rancho dos pais a terra era boa, tinha água corrente, mas não dava frutos, não botava ninguém para adiante.

À medida que o romance se aproxima do fim e que seu mundo se encaminha para nova catástrofe – a destruição de Pedra Bonita, onde se ajuntava a multidão dos fanáticos, por parte soldados do governo –, Antônio Bento se sente ainda mais imobilizado, e tudo o que lhe chega são imagens de morte: do padrinho, abatido pelo fracasso de sua missão religiosa, da mãe, do pai, dos irmãos, caçados pelas tropas da polícia. Chega a se sentir tentado pela ideia: “Por que não morrer?”, pensa ele, “não acabar de vez a sina de penar dos Vieira?” (p. 265). Do alto do campanário da igreja, vê um enterro: “Lá ia o defunto com o seu toque de sino, lá ia o pobre no seu caixão da caridade. Era um que dormiria para sempre, que cairia debaixo do chão para sempre. Com aquela impressão desgraçada, desceu da torre meio tonto” (p. 267). Depois disso, ainda se lê: “ali lhe vinha uma de suas alucinações mais dolorosas. Ele via o seu sangue embebendo a terra, as suas veias vazias da desgraça e o seu corpo livre, limpo, bom para Deus. Só a morte lhe traria a paz, a trégua”. Próximo ao momento mais crítico de sua história, em que ele próprio deverá ser posto à prova, o herói quer morrer, quer dormir. Não pensa em fazer alguma coisa, porque não haveria mesmo o que ser feito.

Esse desejo de tranquilidade, espécie de sonolência diante da possibilidade de agir (vale lembrar o tempo que, em *Banguê*, Carlos de Melo passa deitado numa rede), é

marca típica do *fracassado* introduzido por Mario de Andrade. Parece ter sido, no entanto, Otto Maria Carpeaux quem, a propósito do *Angústia* de Graciliano Ramos melhor apreendeu o sentido desse desânimo. Em seu prefácio ao romance – referindo-se, porém, ao herói de *São Bernardo* – o crítico escreve: “Paulo Honório consegue o seu fim, e, contudo, é uma vida malograda. Por quê? Porque seu criador quer mais do que terra, casa, dinheiro, mulher. Quer realmente voltar aos avós. Voltar à imobilidade, à estabilidade do mundo primitivo. E para atingir este fim, deve antes destruir o mundo da agitação angustiada, na qual está preso” (CARPEAUX, 1970, p. 15). O que se abate sobre tal criador seria quase, portanto, uma nostalgia da inconsciência – isto é, do que não se distingue criticamente, do que não se individualiza. Em *Pedra Bonita*, na impossibilidade de se opor às pressões externas, o herói tampouco opta por abandonar o espaço onde a tragédia se dará, embora lhe seja dada essa oportunidade. Diante do perigo, Antônio Bento só pensa em morrer, em partilhar do destino de todos os outros.

Uma peculiaridade de *Pedra Bonita* é seu desenlace. Os romances de José Lins se encerram geralmente com uma fuga ou uma morte, porque há sempre um mundo que deve ser abandonado ou um mundo com que se deve perecer. No exemplo de *Riacho Doce*, em que a heroína acaba se atirando ao mar para fugir à opressão que em torno dela se formara, fuga e morte são uma coisa só. Mas Antônio Bento não foge nem morre: na madrugada anterior ao ataque da tropa a Pedra Bonita, marcado para o amanhecer, o personagem é enviado a chamar o vigário de outro vilarejo para ouvir a confissão de padre Amâncio, que morria no Assu. Ao deixar a igreja, o herói, preocupado com a família, concebe para si mesmo um caminho bifurcado: não sabe se cumpre o último pedido do padrinho, ou se vai à cidade alertar a população do perigo iminente. Pensa nos soldados, que vinham com os moradores do Assu e o pessoal das fazendas vizinhas para dar cabo dos fanáticos: “Era um mundo furioso que vinha para Pedra Bonita. Um mundo de assassinos, de perversos. Ele estava ouvindo os passos das alpercatas estalando na caatinga, a marcha dos matadores. Vinham vindo para acabar com tudo.” Por fim, o personagem se decide: “Bento montou outra vez. Domício teria que saber de tudo. O santo teria que salvar o seu povo. Esporeou a cavalo. A madrugada avermelhava o céu. Os pássaros da caatinga começavam a cantar”. O romance termina num parágrafo de uma linha só: “E Bento partiu a galope para Pedra Bonita.” (pag. 282).

O vermelho da madrugada parece anunciar o sangue que dentro em pouco sujará a terra. A palavra “mundo”, repetida na passagem, não somente sublinha o tamanho da

tropa que se prepara para destruir a cidade, mas sugere o confronto, agora inadiável, entre Antônio Bento e a realidade de que se mantinha espectador. Não é só “um mundo” que marcha contra a cidade e sua família, mas o próprio mundo: o ódio, a ignorância e a violência diante de que sempre se desencorajara. O momento derradeiro da narrativa é aquele em que o herói deverá se posicionar contra o “mar de problemas” de Hamlet (o “mundo de agitação angustiada”, nas palavras de Carpeaux) ou, pelo contrário, deixar-se arrastar inertemente pela maré dos acontecimentos – o clímax, portanto, do seu “ser ou não ser”. A decisão de Antônio Bento no penúltimo parágrafo, contrariando a ordem que lhe fora dada, é a primeira que toma no romance. E, assim, o momento em que o personagem assume uma posição é precisamente aquele em que ele deixa de existir para a história – essa que estamos lendo. O romance não acaba inconcluso: embora sua narrativa tenha sido retomada em *Cangaceiros* (escrito, vale lembrar, cerca de quinze anos depois, após a publicação de outros quatro romances), ele descreve uma ação fechada, completa, que não depende de continuação para fazer sentido, o que, é claro, também não desmerece nem deslegitima a fatura do segundo romance.

“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.”, escreveu Luís Bueno, a propósito mesmo de *Pedra Bonita*. A respeito da dúvida final do herói, diante da encruzilhada, o crítico afirma:

Não há meio termo, mas o sangue e o apego ao lugar onde estão suas raízes decidem por ele. (...). O padre ficou para trás porque Antônio Bento tem um lugar a salvar ou mesmo onde morrer. O lugar onde estão fincadas as raízes é referência máxima para os personagens de José Lins do Rego. Ao contrário de Bento, o Carlos narrador vive fora de seu lugar, o engenho, e jamais terá como voltar para lá: o engenho não há mais. Se é impossível vivê-lo no presente, pelo menos é viável transportar-se para ele pela narrativa, levando de carona o leitor. (BUENO, 2006, p. 151)

Penso que algumas posições dessa leitura merecem ser relativizadas. Ao final de *Pedra Bonita*, não se pode saber o que será do herói e de sua família, se conseguirão escapar ou se perecerão todos sob o ataque dos soldados. O gesto de Antônio Bento, seu desvio rumo à cidade, não implica, diferentemente do sacrifício de Ricardo em *Usina*,

uma defesa do passado, mas um posicionamento em relação ao presente, ao que ainda não se definiu. É a recusa do próprio destino, do que parece inevitável porque predeterminado – sem que, no final, seja-nos possível avaliar se as apreensões do protagonista virão a se concretizar. Antônio Bento se lança sobre o incerto, fazendo de toda a narrativa anterior um longo prólogo para essa história que não chega a se contar. Não é um trágico no mesmo sentido que Ricardo, encontrando na morte a completude de sua existência, mas um desenraizado – essa a condição de sua modernidade –, tendo perdido o vínculo com a tradição, e que por isso já não possui um papel certo a desempenhar. Tampouco, parece-me, seu movimento é tão involuntário quanto o crítico dá a entender – “o sangue e o apego onde estão suas raízes *decidem* por ele.” No final, mesmo apaixonada, a decisão do herói, seu pensamento antes de tomar o caminho para a cidade – “Domicílio teria que saber de tudo. O santo teria que salvar o seu povo.” –, difere consideravelmente do arrebatamento de Ricardo, que na hora de agir já não pensa nada, não pondera sobre a situação, mas se deixa levar por espécie de embriaguez. O gesto de Bento no final do romance, hesitante diante da encruzilhada, dos dois caminhos se lhe oferecem (literal e figurativamente), implica, antes de mais nada, uma escolha, e se ele escolhe a família, não será por mera sujeição a um instinto de cria desgarrada, mas pelo censo de compromisso com uma história e com uma gente que, queira ele ou não, são as suas. E o que é mais importante destacar: esse gesto resulta não na readmissão do herói numa vida de antes, mas na admissão dessa vida no presente do herói, que deverá guiá-la por um trajeto que para ele próprio ainda não se delineou – que faz realmente parte do futuro.

Uma diferença importante com relação a *Banguê* e outros romances é que, em *Pedra Bonita*, esse afastamento inicial das origens não se destaca tanto pelo aspecto negativo: não é causa, no caráter do herói, de alguma forma de desfibramento, como em Carlos de Melo parece ser. É verdade que Antônio Bento se ressentia de seu abandono, de ter sido um enjeitado entre a própria gente; mas, por outro lado, a vida “velha”, com que involuntariamente rompera e que nunca se alterara, aparece já em si mesma esgotada, divorciada de futuro. O herói observa os parentes, pensa na vida que levavam, e neles enxerga mesmo a marca de uma maldição: “Todos no Araticum sofriam a desgraça do antigo. A família se acabava. As terras e as águas não botavam ninguém para a frente. Eram marcados pela desgraça.” Resta-lhe então saber se a si próprio não caberia o mesmo destino, como se torna propenso a acreditar: “Ele Bento queria morrer. E este pensamento lúgubre o absorvia. Tinha que ser, tinha que ser. Com aquela agonia

no coração era que não podia continuar. Tudo se acabaria com ele. Não nasceria mais um Judas do seu corpo. O seu sangue se extinguiria para sempre” (pág. 267). No romance, é a impossibilidade de se dissociar do passado, do *antigo*, do que *sempre fora* – tanto quanto, em *Banguê*, Carlos de Melo se vê incapaz de se religar ao mundo que deixara –, que assinala ao herói sua suposta incompatibilidade com a vida. Seu gesto final, na medida em que significa também um enfrentamento, implicaria não um retorno, não sua readmissão no destino que lhe fora prescrito, mas uma ruptura, depois do que o futuro só pode lhe surgir como incógnita.

Há de se considerar também que, quando o protagonista se dispõe a agir, escapando então à sua passividade, o “quadro do mundo”, na riqueza de detalhes em que o acompanhávamos desde as primeiras páginas, é obrigado a se desmanchar. Já não dispõe o narrador da amplitude de perspectiva que antes lhe outorgara não sua onisciência, mas o olhar do próprio Antonio Bento, pela distância que, em sua atitude passiva, o personagem mantivera do mundo e das pessoas. O olhar totalizante do romance para a vida está diretamente fundamentado na posição crítica do protagonista, na distância problemática, porque conflituosa, que este mantém da realidade. É no que aparenta ser imobilidade que se dá o verdadeiro embate entre herói e mundo: quando o primeiro se abstém de julgar, quando passa a se confundir, ele próprio, com a trama e o movimento de que por tanto tempo ficara apartado, cessa de ser problemático (ainda que se opondo às pressões do meio), e então é forçoso que o próprio mundo deixe de existir, porque já não dispõe mais de alguém para o interpretar.

2. *Pureza*

Embora pouco propensos a ações decisivas (gestos que alteram ou pelo menos pretendem alterar o curso dos acontecimentos) os heróis de José Lins do Rego costumam realizá-las ao final de cada romance. A isso são coagidos pela intensificação do conflito na trama, que os coloca no centro de tensões insuportáveis, “em equilíbrio instável”, como diz Antonio Candido, “entre o que foram e o que não serão mais” (CANDIDO, 1992, p. 61). É por isso curioso que em *Pureza* o momento dessa ação, talvez não o mais dramático do livro, mas seguramente o mais crítico da trajetória do herói, ocorra ainda no começo da narrativa, e mais ainda que a esse momento se siga não o agravar do conflito, mas sua quase dissolução.

A narrativa é em primeira pessoa. O relato de Lourenço tem início com uma fala do médico com quem fora se tratar de um problema respiratório. A despeito do diagnóstico positivo – o especialista apenas lhe recomenda repouso, clima seco e ar puro – o personagem sai do consultório com o pavor da tuberculose. “Era a doença da família” (p. 11), diz o narrador, e a partir daí, até o final do segundo capítulo, conta a história triste de sua gente: de como, por causa da doença, perdera mãe e irmã (esta apenas dois anos mais nova que ele) quando ainda era criança, e depois o pai, devido a um problema cardíaco também comum à família. Marcado por essas mortes e pelos “cuidados excessivos” que todos, parentes e criados, sempre lhe dispensaram, Lourenço se torna um tipo paranoico, cercando-se de precauções. Leva uma vida reclusa dentro de casa, temeroso dos perigos do mundo exterior, convicto da própria fraqueza e da inevitabilidade de uma morte precoce como a dos parentes. Não tinha de lutar para viver: moço rico, a herança paterna lhe garante o sustento fácil; conta também com a ajuda da negra Felismina, velha criada da família – resquício ainda muito presente dos tempos da escravidão –, cujos cuidados de mãe se voltam inteiramente para o seu “Lola”, e que toma conta de todos os afazeres da casa. Viveria assim tranquilamente, não fossem o pessimismo e as agruras de hipocondríaco.

Encerrado o *flashback*, Lourenço inicia o terceiro capítulo dizendo: “Era em tudo isso que eu pensava, depois que o dr. Marques me examinara, com aqueles seus conselhos de sempre” (p. 17) – isto é, depois que deixara o consultório, como vimos no começo do romance. O que acabamos de ler fora, portanto, recordação não apenas do

personagem como narrador, mas como herói, no momento presente da ação, quando Lourenço anda pela rua ponderando sobre o conselho do médico. O personagem se coloca conflituosamente diante do próprio passado, como se acabasse de revivê-lo, e se questiona, hesitante, qual deveria ser o próximo passo. Essa escolha, que Lourenço tomará no fim do quarto capítulo, é tão urgente e vital quanto a de Antônio Bento nos últimos parágrafos de *Pedra Bonita*: representa o posicionamento do herói em relação ao que lhe parecia ser seu destino – na verdade, o destino de toda a família. Mesmo preocupado com a saúde, Lourenço se mostra vacilante sobre fazer ou não a viagem em busca de bons ares. Sua obsessão é tal que, por alguns momentos, o personagem desacredita das palavras do especialista:

Era o melhor médico, mais cheio de experiência e ciência, capaz portanto de me ver melhor. E ele, apesar de todas as negativas, de todos os exames, sem dúvida que sentiu o ponto fraco, o sinal da família aparecendo, ao alcance de seus dedos e ouvidos. (p. 21)

O herói parece aqui mais inclinado a se entregar ao pessimismo de sempre, a conformar-se com a existência miserável que era a sua. Mas eis que, no mesmo parágrafo, após algumas considerações tristes ao recordar a doença e o padecimento dos parentes, irrompe com uma fala assertiva:

Não. Tudo faria para que essa desgraça não me afligisse. Guiomar, coitada, e minha mãe lutando dez anos. Não, tudo faria. Todos os conselhos do dr. Marques, todas as cautelas, todos os recursos. (p. 21)

É esse o momento de uma ação decisiva, em que o personagem finalmente se dispõe a fazer alguma coisa, e o quadro do mundo, tal como para ele se configurara até então, precisa se modificar. O que há no início de *Pureza*, e de nenhum outro romance, é um herói conduzido já ao limite de um drama pessoal. Tomando-o a fundo, veremos que esse drama é semelhante ao de outros personagens do romancista (Carlos de Melo, Ricardo, Antônio Bento, etc.), porque também se centra na relação conflituosa entre o herói e suas origens. Mas não é exatamente em torno desse drama que o enredo deverá se desenvolver, o que assinala a singularidade da narrativa.

Interessa notar que, mesmo sendo já o romance em primeira pessoa, o autor se aproxima muitas vezes do discurso indireto livre. O Lourenço narrador continuamente confunde seu ponto de vista com o do Lourenço protagonista, como se fosse este último, na verdade, que estivesse contando a história. Quando, por exemplo, o personagem diz sobre o médico: “E ele, apesar de todas as negativas, de todos os exames, sem dúvida que sentiu o ponto fraco, o sinal da família aparecendo, ao alcance de seus dedos e ouvidos”, essa fala, tão pouco razoável (correspondendo, justamente, ao raciocínio do hipocondríaco), traduz não a visão de quem conta, mas de quem vive os fatos. A despeito de Lourenço estar de fato escrevendo suas memórias (o que em princípio lhe permitiria maiores digressões) ocorre no romance a mesma limitação de perspectiva de que tratamos no capítulo anterior: a percepção do narrador está quase que de todo limitada pela do protagonista, pelo que este vê, pensa e sente. O que equivale a dizer: o Lourenço de “agora”, o que escreve, está quase sempre limitado ao olhar do Lourenço de antes, o que vive. Caberia inclusive discutir se nalguns momentos esse procedimento não induz o autor a certos problemas de concatenação. Porque quem chega ao final de *Pureza* pode muito bem ficar com a impressão de que o herói definitivamente se curou das velhas angústias (ainda que, talvez, para se deparar com outras novas); o próprio narrador o diz algumas vezes, e assim o leu boa parte da crítica. Mas se o leitor voltar aos primeiros capítulos, deparar-se-á com trechos que dizem, por exemplo:

Este sentimento de inferioridade dificilmente me tem abandonado. Daí todas as minhas crises, os meus medos, a minha fraqueza diante da vida. Poderia contar toda a minha vida até hoje, fazer um relato minucioso do que venho sofrendo, do que venho aguentando dos meus nervos de moço. Mas para que deixar o depoimento de tanto desconforto? (p. 20)

O que se depreende é que a situação presente não é muito melhor que a passada, ou mesmo que não se deu nenhuma grande mudança entre um tempo e outro. É bem possível que a impressão de incoerência de quem torna ao início se dê por uma falta de revisão do autor. Não se descarta, porém, a possibilidade de que este tenha querido dizer mais ou menos o que disse, porque no final o herói, se bem que se mostre convicto de

sua capacidade de viver, não se ilude quanto à própria fraqueza de caráter, que aliás reconhece de maneira bastante lúcida.

O emparelhamento de olhares entre narrador e herói confere às memórias de Lourenço vivacidade especial: o personagem efetivamente vive o que está contando, e ao leitor fica a impressão de uma história que se inventa à medida que é narrada. Daí o uso frequente de repetições. Lourenço retoma fatos e impressões já referidos, reavalia-os à luz das novas circunstâncias com que se depara. Paralelamente ao desenvolvimento da ação, há em seu relato uma contínua avaliação de si mesmo e do mundo ao redor – um se definindo em relação ao outro –, que consiste não numa digressão do narrador, mas no acompanhamento mais ou menos linear das reflexões do protagonista. O narrador em primeira pessoa de *Pureza* tem muito ainda, nesse aspecto, do narrador de *Banguê*: a realidade retratada não se organiza (malgrado a distância entre esses narradores e as coisas passadas) a partir de um olhar bem instruído sobre a experiência adquirida, mas de uma verdadeira reconstituição de todo o seu processo de aprendizado, que faz do recordar desses personagens verdadeira “revivência”. Também por isso o momento da escolha de Lourenço – indeciso, na verdade, entre a vida e a morte – se revela dramático: não ocorre num tempo remoto, “compreendido”, mas no instante mesmo em que é narrado.

Depois do prólogo dos primeiros capítulos, o romance se desenvolve de maneira inusitada, com um mínimo de tensão. Salvo um problema ou outro, tudo corre maravilhosamente bem para o protagonista, sem que ele se depare com dificuldades ou tenha que lutar por alguma coisa. Lourenço sai do Recife e vai se hospedar num chalé no campo, colado à pequena estação ferroviária que dá nome ao romance. Lá experimenta um encontro feliz com a natureza e uma reconciliação com o próprio corpo. O ar puro, perfumado pelos bosques, e a melancólica tranquilidade do lugar instigam-no a passeios pela terra, fortalecem-no e reabilitam-lhe a confiança na saúde. Em contato com a gente do lugar, de quem gradualmente se aproxima (bem ao contrário de na cidade, onde Lourenço se sentia desaparecer no meio da multidão), sente-se capaz de se ligar à vida dos outros e de se definir em relação a eles; acima de tudo, a imagem dos pobres e debilitados, dos empregados dos engenhos vizinhos, uma gente sofrida mas plenamente disposta a viver, tornam-no seguro da própria superioridade. Por fim, o namoro do personagem, até então virgem, com Margarida e depois com Maria Paula, as duas filhas do chefe da estação, fará com que perca de vez o medo de doenças, pela comprovação de sua vitalidade, da força de que não sentia dispor para viver como os

outros. Lourenço retorna à cidade, abandonando Maria Paula, a quem prometera casamento, e todo um mundo de misérias que já não lhe dizem respeito.

A crise inicial do protagonista é desse modo superada. Isso não a partir de uma luta ou de qualquer empenho pessoal, mas quase que exclusivamente por iniciativa dos outros personagens, que identificam no moço rico uma pessoa de prestígio. Não é a história de um sujeito em conflito com forças antagônicas, mas que apenas vai adquirindo, perfeitamente acomodado ao novo ambiente e às circunstâncias que se lhe impõem, uma nova percepção de si e do mundo – o que talvez estabeleça alguma semelhança com a ideia do romance de formação. O caráter reflexivo é próprio dos heróis de José Lins, mesmo nas obras mais repletas de ação: suas trajetórias são geralmente acompanhadas por um processo de aprendizagem, em que buscam definir a si mesmos em relação a um todo, com o qual antes vinham confundidos mas que agora passam a analisar criticamente. Em *Pedra Bonita*, por exemplo, vimos como os primeiros capítulos não fazem muito mais que nos inteirar a respeito da paisagem, dos personagens e das circunstâncias que servem de premissa para a narrativa. Esta só se inicia de fato quando do encontro de Antônio Bento com o violeiro Dioclécio, que significará para o herói o despertar de uma nova consciência, obrigando-o a opor-se criticamente ao meio. De maneira semelhante, em *Banguê*, a incompatibilidade de Carlos de Melo com o Santa Rosa faz de seu relato, entre outras coisas, uma constante auto avaliação, em que ele nos surge definitivamente isolado do mundo do engenho – que em seu primeiro romance parecera, pelo contrário, pouco mais que uma extensão dele mesmo. Mas o que se encontra em *Pureza* difere um pouco disso: há uma formação do herói, resumida nos quatro primeiros capítulos, que “precede” a narrativa e representa já uma primeira avaliação dele sobre si mesmo; o que se conta, nos capítulos seguintes, é a história de uma reeducação sentimental, em que o herói parece perfeitamente se adequar a um novo modo de ser, suspendendo o desenvolvimento trágico da história (no que diz estritamente respeito ao herói) de forma que não se dá em nenhum outro romance.

Publicado em 1937, ano seguinte ao de *Usina*, com que se fechava o *Ciclo da Cana de Açúcar*, *Pureza* foi elogiado por alguns críticos que nele julgavam identificar um passo bem sucedido para fora da temática que o autor vinha exaustivamente explorando nos livros anteriores. Em nota ao romance, Lúcia Miguel Pereira escreveu:

Que daria José Lins do Rego sem o açúcar, sem as recordações da infância? Essa pergunta era formulada por todos quantos admiramos seu talento e seguimos com interesse a expansão de sua força criadora. *Pureza* foi a resposta do romancista e a pedra de toque que nos permitiu aquilatar com segurança da sua capacidade de criar livremente, sem o ponto de partida das evocações de gente e coisas familiares. (PEREIRA, 1956, p. 7)

Outro crítico da época, Octávio Tarquínio de Souza, disse algo bem parecido, ainda mais enfatizando:

Pureza nada tem de comum com os romances anteriores, a não ser naquilo que marca livros de um mesmo autor, um ar de família, que não é apenas o estilo, mas a mesma paternidade afirmada em traços mais profundos, o sopro do mesmo criador. (SOUZA, 1991, p. 316)

Essas e outras observações, claramente preocupadas em defender a liberdade do escritor em relação a categorias em geral tão restritivas quanto “regional” e “memorialista”, foram bastante contestadas por outros críticos. Para Graciliano Ramos e José Aderaldo Castello, por exemplo, a experiência de *Pureza* representava menos como inovação, tanto temática quanto estilística, do que um romance como *O Moleque Ricardo*, narrado na terceira pessoa, protagonizado por um negro da bagaceira e num ambiente social completamente outro do engenho. Foi Luís Bueno quem mais didaticamente apontou a continuidade entre *Pureza* e o *Ciclo*. Comentando a nota de Lúcia Miguel, o crítico escreveu:

O que é preciso salientar logo de cara é que *Pureza* é tão regionalista quanto *Menino de Engenho* ou *Usina*, se quisermos usar os termos tão repisados. A ideia de que sua ação poderia se passar em qualquer lugar é questionável. Afinal, Lourenço, o Lola, seu protagonista, é o mesmo descendente de senhores de terra doentio e indeciso que Carlos de Melo sempre fora (...). O chefe da estação de *Pureza* pode ter muitos pontos de contato com outros chefe de estação pelo mundo afora, mas só ele é um representante decaidíssimo de uma

família de proprietários de engenho, e o livro é, até certo ponto, a história da humilhação dessa grandeza passada. Ou seja: pertence ao universo da Zona da Mata nordestina tanto quanto qualquer dos romances anteriores. (BUENO, 2006, p. 415)

A semelhança entre os dois heróis foi apontada também por Graciliano Ramos, à época mesmo da publicação do romance. Diz ele, a respeito de Lourenço: “outra figura bem apanhada, mas não original porque reproduz com pequenas variantes o Carlos de Melo dos primeiros livros” (RAMOS, 1967, p. 148). Ainda que tratando de um mesmo tipo – quase o mesmo personagem em circunstâncias diferentes – cada história se desenvolve de maneira bastante particular. No final de cada romance, os heróis de *Banguê* e *Pureza* descrevem movimentos paralelos: os dois voltam do campo para a cidade, com toda uma vida em aberto, deixando para trás o retrato de um mundo em ruínas. Há, entretanto, diferenças fundamentais entre um e outro: acima de tudo, Lourenço não pertence nem nunca se julgou pertencente à terra que no fim abandona; para Carlos de Melo, por outro lado, o engenho do avô é ou pelo menos deveria ter sido o seu mundo. Ambos “fogem”, mas a fuga, que para o herdeiro do Santa Rosa significa uma perda e uma derrota, para o moço da cidade representa uma conquista e uma vitória. Se compreendidas a fundo, tais experiências se revelam não opostas, mas percepções diferentes de uma mesma história e de um mesmo “novo” tipo social – aquela classe rica e ociosa que passa a viver nas cidades, descendente da antiga aristocracia dos engenhos de açúcar – que tanto o herói de *Banguê* quanto o de *Pureza* representam. Não é que o relato de Lourenço continue o de Carlos de Melo, mas o complementa de certa forma, à medida que nos leva a enxergá-lo por um outro ângulo que não o do herdeiro fracassado. Talvez seja, em muitos aspectos, um lado da história do romancista que ainda lhe faltava contar.

Pureza parece, até certo ponto, desenvolvimento de um drama previamente esboçado em *Menino de Engenho*, no que concerne às angústias de hipocondríaco de Carlinhos, devido às crises de “puxado” que começara a ter ainda cedo. Mas a questão que no romance memorialista, embora assumindo uma importância bem mais do que episódica, ajuda a compor o todo variado da obra (seu quadro múltiplo de imagens, pessoas e situações) em *Pureza* se torna problema principal, verdadeiro fio condutor da narrativa. Em *Menino de Engenho* se lê, a respeito do que sucedera ao herói após o falecimento de sua prima doente:

Com a morte de Lili, tia Maria ficou toda em cuidados comigo. Proibiu-me da liberdade que eu andava gozando como um libertino. Passava o dia a me ensinar as letras. Os meus primos, esses, ninguém podia com eles.

Ficava horas a fio sentado na sala de costura, com a carta de *abc* na mão, enquanto por fora de casa ouvia o rumor da vida que não me deixavam levar. Era pra mim, esta prisão, um martírio bem difícil de vencer. Os meus ouvidos e os meus olhos só sabiam ouvir e ver o que andava pelo terreiro. E as letras não me entravam na cabeça. (p. 43)

Bem mais adiante, recordando os dias afobados em que, por prescrição de um médico, passara as horas de sol deitado na cama, proibido das brincadeiras e dos passeios de costume pelo engenho do avô, o narrador diz: “O diabo daquele doutor me fechara num inferno, ali, a dois passos de um paraíso de portas abertas” (p. 188), e também, a respeito das precauções que os parentes lhe impunham: “Aqueles cuidados excessivos me transformavam” (p. 186). Já em *Pureza*, ainda no primeiro capítulo, após lembrar a morte da irmã, Guiomar (que com a prima de Carlinhos mantém, aliás, vários pontos de semelhança), Lourenço conta:

E desde esse dia começou a vida da casa da Madalena a girar em torno de mim. Eu era o centro de tudo, dos cuidados de meu pai, do zelo excessivo de Felismina. Um passo que eu dava por fora de casa era notado, um chuveiro que levava era um acontecimento. Felismina me espionava por toda parte. Via os meninos da minha condição soltos pelos quintais. Soltos e vivos. E eu proibido de botar os pés por fora, de juntar-me à grande vida de todos os outros. (p. 13)

O mesmo drama espaçadamente vivido por Carlinhos, diluído em meio a tantas outras situações de que o narrador vai se lembrando, reaparece centralizado e intensificado nos primeiros capítulos de *Pureza*. Neste último o que principalmente interessa observar é que o tema da doença adquire uma significação, além de mais ampla, diferente da do primeiro romance. Porque se em Carlos de Melo suas fraquezas e nervosismos assinalam a incompatibilidade entre o herói e o legado da família – o

mundo do Santa Rosa, que não é capaz de preservar, e a força da estirpe, representada pelo avô –, em Lourenço os mesmos defeitos não fazem senão assegurá-lo, para infortúnio seu, de um vínculo indissociável com a história dos parentes. Mas, ainda que com diferentes implicações, a questão que se coloca para os dois personagens é na essência a mesma, como é a mesma também para os outros heróis. Luís Bueno a exprimiu muito sinteticamente, ao tratar de *Riacho Doce* (romance que tem início na Suécia, terra natal da protagonista, para depois chegar ao Brasil):

O mais interessante nessa experiência é notar que ele acaba conseguindo, com essa longa volta, menos encontrar novos temas do que novas situações, novos contextos, para tratar do seu único grande tema, o da ligação do homem com sua terra – ou seja, acaba apenas reafirmando que seu universo ficcional depende menos da região em si de que se trate, mas do problema do homem e sua relação com seu lugar de origem. (BUENO, 2006, p. 466)

Esse é, realmente, o tema que subjaz a todos os romances e que entre todos cria possibilidade imediata de diálogo. E como ele, embora sempre o mesmo, é tratado de maneiras diferentes, os romances do autor podem ser lidos no seu conjunto como um olhar múltiplo para uma mesma questão. Entretanto, é o caso de perguntar se essa questão, sempre concernente às origens de cada herói, está necessariamente ligada à figura da terra, do lugar, como supõe o crítico. Em *Pureza*, a percepção que o herói tem da própria fraqueza como vínculo com o destino da família é determinante para sua primeira e precária formação, mas o lugar da origem em nenhum momento aparece como parte do problema. Lourenço é um moço da cidade, criado no Recife, e o que Bueno diz a seu respeito, que é “o mesmo descendente de senhores de terra doentio e indeciso que Carlos de Melo sempre fora”, só pode ser depreendido de sua riqueza e posição social, não havendo pois nenhuma referência à sua genealogia. A questão da terra desempenha, sem dúvida, um papel essencial no romance (talvez tanto quanto nos anteriores), até porque é a partir dela que se dá a recuperação de Lourenço; mas é exclusivamente na relação com a estirpe, com o sangue da família, que para o herói se problematiza a questão das origens.

Comparando-se as passagens de *Menino de Engenho* e *Pureza* destacadas acima, percebe-se em ambas a idealização de um espaço exterior: para Carlinhos, o “paraíso de

portas abertas”, como lhe surgia o Santa Rosa nos dias em que tinha de ficar de cama; para Lourenço, a “grande vida de todos os outros”, dos meninos que não viviam sob uma infinidade de cuidados e corriam soltos pela cidade. Essa noção de uma felicidade exterior, de um paraíso próximo mas inacessível, é talvez o que mais chegue perto, na primeira narrativa de Carlos de Melo, de uma cisão entre o Eu e o meio. Antonio Candido escreveu sobre o romance:

Quem abre *Menino de Engenho* (como o abriu aos quinze anos minha geração, que o viu surgir, entre deslumbrada e surpresa) nota desde logo uma linguagem tateante, que procura localizar e cercar as imagens imprecisas da infância. Nota que, à maneira do que sucede nas primeiras etapas da vida, não há separação nítida entre sujeito e objeto, e que a realidade literária não é o menino nem o engenho, mas menino e engenho, unidos, indiscerníveis. (CANDIDO, 1992, p. 153)

No restante da análise, o sentido dessa avaliação é sobretudo restritivo: o crítico busca apontar, no romance de estreia, os limites de um escritor ainda tateante, muito preso a um fácil memorialismo – em detrimento de uma real técnica narrativa – e incapaz de se dirigir criticamente, com esforço de compreensão para a realidade retratada. Sua aprendizagem em muito se enriqueceria com *Doidinho*, pela transformação que se passa no olhar do personagem:

É afastado o cenário do engenho e o narrador se encontra em face dele mesmo, ao chocar-se com um mundo que desafia a preensibilidade da sua expansão. Um mundo duro, compacto, de professores tirânicos, colegas maus, - todo arestas e superfícies que o Eu não penetra. Em consequência, dobra-se sobre si, é forçado a compor-se como unidade, desligado da placenta acolhedora pela qual se ajustava ao universo lábil do engenho. (CANDIDO, 1992, p. 154)

Finalmente, em *Banguê*, operar-se-ia a transformação final dessa primeira fase de José Lins:

Ante o narrador adulto, estende-se o mesmo universo viscoso de terra mole e águas invasoras, - tépido bagaço de cana e submisso bagaço humano. Os trabalhadores se dobram, as mulheres se entregam, o grito de mando rasga facilmente uma dimensão arbitrária para a vontade. Mas o poder apreensivo do narrador diminuiu, com a passagem à idade adulta. O mundo não é matéria de percepção; requer cada vez mais os atos incisivos e coordenados, que a sua alma titubeante, precariamente instalada na herança do avô, não lhe pode dar. (...).

A leitura de *Banguê* mostra que, embora falando na primeira pessoa, o romancista aprendeu a descrever o mundo exterior como realidade que se compreende, - inclusive pela presença dos problemas sociais, - e que deixou de ser prolongamento do Eu. Este, por sua vez, compôs-se afinal como consciência de si e das coisas, superando a indiscriminação inicial. (CANDIDO, 1992, pp. 155-156)

Não há dúvida quanto à transformação da perspectiva de Carlos de Melo ao longo dos três romances, no sentido que propôs o crítico. O que talvez se pudesse relativizar é o que se disse a respeito do caráter indiscernível, em *Menino de Engenho*, entre sujeito e objeto, ainda que a observação se comprove verdadeira para a maior parte da narrativa. De fato não há, como Candido valoriza nos outros dois romances, oposição crítica entre herói e meio, muito menos a análise – o esforço de “compreensão”, ao invés de mera “apreensão” – que se percebe em *Banguê*. Mas há, sim, percepção de uma individualidade ou, pelo menos, o pressentimento dessa individualidade, que deverá se desenvolver nos romances seguintes. Os retratos mais alegres do Santa Rosa são caracterizados pelo quase desaparecimento de Carlinhos, que se reduz a ponto de vista ou se torna, ele próprio, simples componente do cenário. São momentos em que o olhar do menino se lança sobre o mundo, numa apreensão sensível das coisas que mais significa uma expansão do seu próprio ser. É nas horas de tristeza ou angústia que o herói adquire feições mais particulares; acometido pela melancolia, surge-nos separado do meio, da realidade harmônica onde tudo se integra (como a princípio se descobre o engenho ao olhar da infância). Os maiores desgostos de Carlinhos ocorrem sempre por uma percepção da própria insuficiência, especialmente do que sentia ter de desvantagem em relação aos outros meninos: em primeiro lugar, o fato de não ter mãe; depois, a fraqueza física e os problemas de saúde, impondo-lhe

restrições à vida livre que os primos e os moleques levavam no Santa Rosa. Tais circunstâncias conduzem o personagem a uma consciência amargurada da finitude:

Tinha um medo doentio da morte. Aquilo da gente apodrecer debaixo da terra, ser comido pelos tapurus, me parecia incompreensível. Todo o mundo tinha que morrer. As negras diziam que alguns ficavam para semente. Eu me desejava entre estes felizardos. Por que não podia ficar para semente? Dentro de um navio, enquanto o mundo todo se acabasse. E nesse barco eu me via cercado de tudo que era bicho, e a minha tia Maria, a negra Generosa, a vovó Galdina, o meu avô, tudo o que me amava estaria comigo. Esta horrível preocupação da morte tomava conta da minha imaginação. (p. 129)

No penúltimo período, é significativo que o narrador diga “tudo o que *me* amava estaria comigo”, ao invés da fórmula mais trivial, “tudo o que *eu* amava”, invertendo sujeito e objeto. O mundo da infância não é algo que se queira possuir, mas por que se quer estar envolvido, a “placenta acolhedora” de que fala Candido. Daí ser Carlinhos não o sujeito, mas o objeto daquele amor. A morte, em oposição à ideia do barco onde tudo se reúne, aparece como agente de separação, e o medo desta é, como convém à natureza do melancólico, um sentir-se já separado, uma nostalgia do presente, já entendido como passado. A percepção de um Eu é sempre uma percepção do limite, do que separa o indivíduo do meio; algo que, em face de uma ordem idílica, como a Carlinhos parece o Santa Rosa (ou seja, quase todo o mundo por ele conhecido), só pode ser visto como defeito. Em *Menino de Engenho*, o mundo que antes parecera vasto e imutável subitamente se comprime, em função dessa consciência que Carlinhos adquire precocemente da morte e da própria fragilidade. Tais momentos são os mais introspectivos do romance: a percepção do herói se volta para ele mesmo, que passa a considerar sua condição (ainda que nunca do ponto de vista de uma análise social). São passagens, como a que acabamos de ver, em que o saudosismo do adulto se reflete na melancolia do menino, e em que a distância entre um e outro não parece tão significativa, porque a ambos o engenho, “o paraíso de portas abertas”, coloca-se como coisa perdida.

Em *Banguê*, no final do capítulo em que se narra o enterro de José Paulino, Carlos de Melo diz: “Tinham plantado meu avô” (p. 137). Na observação do adulto ecoa

a pergunta do menino: “Por que não poderia ficar para semente?” A trajetória do homem arcaico, bem ajustado à tradição, perfaz um movimento cíclico, completo. Sua morte significa antes de mais nada um retorno, como exprime a ideia do plantio, que é justamente um devolver à terra. Da passagem do *antigo* para o *novo* ocorre, ao menos em nível psíquico, não a dissolução da velha ordem, mas seu afastamento. A decadência da família rural em José Lins não se dá aos poucos (como, por exemplo, em *Angústia* de Graciliano Ramos, ao longo de várias gerações), e sim abruptamente, devido à sucessão de seu mais alto representante pelo mais fraco. Com a morte do avô, é toda uma ordem que se retira ou que se perde, mas que não *decai*. Bueno escreveu:

Não é uma busca de um tempo já perdido, mas sim sua fixação como coisa definitivamente passada. E é precisamente esta a razão que permite a criação de um mundo perfeito no seio da grande propriedade: o que parece injustiça é na verdade uma outra ordem, difícil de compreender no presente, mas que, posta em seu tempo e lugar, converte-se em dado natural. (BUENO, 2006, p. 147)

Mundo perfeito, de fato, porque irrecuperável, porque rompeu todos os vínculos com o presente, impossibilitando qualquer continuidade entre um e outro. Em outras palavras, o que o era bom não se degrada: simplesmente cessa de existir, ou continua a existir para um outro plano – de um modo ou de outro, jamais perdendo sua integridade. Aqueles que de fato pertenceram àquela ordem estão destinados a se realizar dentro dela – esse o sentido trágico da morte de Ricardo. Em *Banguê*, após o enterro, Carlos de Melo se lembrará do avô não como o víamos ainda na primeira metade do romance, enfraquecido e ligeiramente senil, mas no auge da vitalidade. Por duas vezes o herói se depara com o retrato do parente na sala de visitas, e é por essa imagem, fixa no tempo e a salvo de qualquer degradação, que o herdeiro irresoluto mede a própria fraqueza:

A cara boa do meu avô, os olhos mansos, todo o velho Zé Paulino ficava vivo na moldura. E se fosse vivo e forte, o Santa Rosa não seria entregue a ninguém. Seria dele. Não devia, e lavradores não se atreveriam a fazer-lhe sombra. Eu não podia com o seu cacete. O seu sangue não estava no meu. Eu era de outra raça, era neto de outro. (p. 218).

Em *Menino de Engenho* não pode haver comunicabilidade entre um tempo e outro, assim como em *Banguê* não pode haver ligação entre avô e neto: a ordem do *antigo* – na idealização que o autor, ainda que de maneira inconsciente, busca promover – estaria ameaçada se se pudesse confundi-la com o presente, como Bueno observou. É desde a infância do herói que nele se destacam algumas das características que, em *Banguê*, significarão sua ruptura com a estirpe. O sentimento de fraqueza e a certeza da própria finitude opõem Carlinhos ao movimento cíclico e à exuberância da vida do Santa Rosa, já como indício de incompatibilidade entre o herói e o meio. No adulto, todas os defeitos e fraquezas representam um diferencial e uma novidade em relação a José Paulino. Carlos de Melo, ao final de sua observação sobre o avô, não se vê como o representante arruinado de uma linhagem outrora forte, mas alguém que no fundo jamais pertenceu a essa linhagem, e que portanto não pode significar sua degradação. O mundo do Santa Rosa morre com José Paulino; o que sucede ao coronel é algo diferente, sem ligação com o que veio antes. O tempo da infância, exatamente como o arcaico em seu aspecto cíclico, não se situa *antes* de algum outro, num seguimento linear, mas *fora*, à parte de qualquer desenvolvimento cronológico: é um tempo completo, fechado sobre si mesmo. O herói desses romances é desde a infância assombrado pela sensação de não poder participar desse movimento.

Mesmo assim, tudo o que Carlos de Melo reconhece como fraqueza não deixa de estar associado a uma hereditariedade. Em *Menino de Engenho* e *Doidinho* a lembrança do pai será fundamental para o desenvolvimento dos complexos de hipocondríaco do protagonista (inclusive, o título do segundo romance, apelido de Carlinhos no internato, está ligado a esse parentesco). O mesmo capítulo comentado anteriormente, em que Carlos de Melo se refere a seus receios de doença e às restrições que os outros lhe impunham pela saúde frágil, inicia-se com uma notícia do pai, internado num sanatório; o medo de herdar a loucura do parente toma conta do menino, e, recordando a figura de um doido que certa vez aparecera no engenho, o narrador diz:

A lembrança do homem amarrado de cordas, e com aqueles olhos de cachorro doente, machucava a minha sensibilidade. Essas preocupações de doença, começadas na infância, iriam ser uma das torturas de minha adolescência. (p. 185).

É a partir desse exato momento que Carlos de Melo começa a falar dos ataques de “puxado”, dos cuidados excessivos e do “diabo do doutor” que o mantivera preso. A asma e a loucura, males cujas causas em nada se relacionam, aparecem aqui como que ligados a uma mesma fonte de fraqueza.

Há um medo da herança que é bastante típico dos heróis de José Lins, mas que adquire nos romances posteriores ao *Ciclo* (como *Pedra Bonita* já nos serviu de exemplo) um sentido mais amplo e mais sutil. Nos primeiros é bastante clara a divisão entre um legado que se quer continuar, o dos avós, e outro, o do pai, de que se espera fugir. Nas narrativas de Carlos de Melo podemos falar claramente de uma progênie boa e de outra ruim. Não ter o sangue do avô é sem dúvida uma desvantagem, e a ligação entre uma geração e outra está definitivamente rompida. Já em *Pedra Bonita*, a relação do herói com o próprio passado é bem mais ambígua: não é uma boa história, nem nunca fora, a que Antônio Bento descobre como passado da família, mas é a sua história e dificilmente poderia fazer sentido fora dela. Heróis como os do *Ciclo* estão ou não estão ligados ao destino na terra, sem meio-termo: Carlos de Melo, por mais que lhe custe reconhecer, nunca teve possibilidade de continuar o legado dos avós, assim como Ricardo nunca esteve apto a sobreviver fora da terra onde nascera. Para Antônio Bento, porém, os lugares estão menos definidos: fugir tornou-se impossível, mas ficar também não significa uma reconciliação com o mundo que perdera; mundo que, na verdade, nunca tivera e que jamais lhe aparece idealizado. Nesse e noutros romances, ao contrário de Carlos de Melo, é precisamente o que conecta cada herói ao passado que faz deles figuras debilitadas. Assim, em *Pedra Bonita*, o herói tem o próprio nome associado a uma série de alcunhas pejorativas, sempre ligadas a suas origens: “ninho de cobras”, “sangue de Judas”, “irmão de cangaceiro”, “irmão de beato”. O mesmo se passará em *Cangaceiros*. Já em *Eurídice*, o herói, Júlio, tem o aspecto franzino associado à idade avançada dos pais: “Era um filho de velhos. E por ser assim seria mais fraco, mais doentio que os outros que eram filhos de moços” (p. 22). Como no romance a velhice dos pais está vinculada à ruína financeira da família, o narrador também dirá: “Seria assim o filho de uma derrota. Nasci e me criei numa casa dominada pela presença de um fracasso” (pp. 19-20). Os heróis de José Lins estão frequentemente marcados por estigmas que, se por um lado lhes atestam sua condição de debilidade, por outro lhes permitem se identificar numa determinada história, num movimento trágico que transcende sua experiência presente e individual. O signo de sua fraqueza é também

a prova de sua inserção num destino coletivo, o destino da estirpe, sob cuja influência sentem ter um papel claro, bem determinado a desempenhar.

Para o herói de *Pureza*, sofrer do mesmo mal dos parentes parece, mais do que um risco, uma fatalidade. Poucas vezes o personagem se dirigirá à tuberculose sem ligá-la às próprias origens. Logo no início do primeiro capítulo, chama-a “moléstia da família”, e em quase todas as referências deixará claro seu caráter atávico: “o mal que era dos meus”, “o sinal da família”, etc. Os “aleijões” que os heróis de José Lins se atribuem dificilmente estão ligados a circunstâncias exteriores a suas origens, e portanto dizem respeito a quem foram ou deveriam ter sido. Mesmo num romance como *Pureza*, em que a questão do lugar de origem não se coloca para o protagonista, o drama do desenraizamento está presente, de forma mais figurada: ele se manifesta na descrença de Lourenço quanto à possibilidade de viver além da história dos parentes. Como Antônio Bento, o personagem sente que sua herança (o signo da estirpe) é precisamente o que o torna incompatível para o “presente”, isto é, para a realidade exterior à ruína dos parentes, essa história cujo fim já se delimitou, que não pode mais se alterar. Mais do que indícios de sua fraqueza, esses vínculos assinalam para cada herói a existência de um compromisso anterior, nunca devidamente honrado. A “grande vida”, a vida conduzida unicamente por sua vontade, situa-se além dos limites opressores de sua natureza. Daí a proximidade desses dramas com o sentido da tragédia: na passagem do arcaico para o moderno – que de certo modo reflete, em maior escala, a passagem de infância para a idade adulta – o verdadeiro conflito é sempre aquele entre uma inclinação pessoal, individualizada, e os desígnios de uma ordem superior, cujo significado já não se pode apreender.

Em *Pureza*, contudo, o que se descobre não é um herói inserido numa realidade trágica (como Ricardo e Antônio Bento), mas uma *percepção* trágica da realidade, que é o que Lourenço chama de pessimismo. Essa percepção será, ao longo da narrativa, terminantemente desmentida, devido à nova ideia que o personagem passa a fazer de si mesmo. Tal não acontece nos outros romances: neles o peso do destino se faz sempre afirmar de uma maneira ou de outra. Lourenço é o único personagem que rompe de maneira “positiva” com o que lhe parecera sua herança. O que para ele é a “doença da família”, para Antônio Bento será (lembrando que *Pureza* vem antes de *Pedra Bonita*) “a maldição dos Vieira”. Mas este tem a chance de se posicionar de forma positiva a favor dos parentes: sua ligação com as origens se afirma, no final, não por uma entrega, mas por uma luta. Para Lourenço isso já não é possível, não há sequer uma história por

que pudesse lutar. As origens estão definitivamente perdidas, viver significa traí-las. Mas é isto que o herói faz, e sem consequências desastrosas para si mesmo. Rompe com o que parecia ser seu destino, e o que atinge é uma nova percepção de si e do mundo, em decorrência do que também se dá, num certo sentido, uma reinterpretação da ordem até então retratada.

A recuperação de Lourenço ao longo do romance – e *Pureza* parece mesmo ser, numa definição geral, a história de uma cura – ocorre sobretudo devido à relação do personagem com a gente de Antônio Cavalcanti. A história da família do chefe da estação, descendente arruinado de antigos senhores de engenho, toca-o profundamente, mas num sentido bastante específico, no fundo pouco solidário. Diante de seu drama, bem como de outros com que se depara (o povo da terra, daquele “fim de mundo”, era, afinal, todo marcado por misérias) o herói, longe de recair no antigo pessimismo, adquire novo entusiasmo pela vida. Escuta o que lhe dizem sobre a história dos Cavalcanti e se regozija com o sofrimento da família, como quem assiste embevecido ao desdobrar de uma tragédia:

A história do chefe de estação Antônio Cavalcanti dava um romance de fôlego, compacto, cheio de sopro poético, como os ingleses sabem fazer. Um Thomas Hardy faria da vida do chefe de Pureza qualquer coisa de grande. A tragédia de um fim de raça, com toda a poesia da desolação. Um dia os Antônio Cavalcanti encontrariam intérpretes na altura de suas dores. (p.35)

Conscientemente ou não, o romancista parece sorrir para o leitor. Afinal, que intérprete mais adequado do que ele, depois do *Ciclo da Cana de Açúcar*, para essa história que, agora, esquiva-se de contar? Na verdade, não deixa de fazê-lo, e alguns leitores parecem até reconhecer nas desventuras da família Cavalcanti o objeto principal da narrativa de *Pureza*. Graciliano Ramos, para quem o romance não se destaca do *Ciclo*, mas, pelo contrário, completa-o “admiravelmente”, reconheceu nas desgraças da gente do chefe da estação o destino comum dos antigos donos de engenhos: “Os primeiros romances de Lins do Rego tratam da decadência econômica da família rural no Nordeste. Vemos agora a decadência moral da mesma família” (RAMOS, 1967, p. 149). Essa segunda etapa da decadência se faz notar de várias formas: na desonra das filhas, a mais velha fugindo, certamente para se tornar rapariga num canto qualquer, e a

mais nova, namorada por vários homens e no fim coagida pela mãe a casar-se com um agulheiro mestiço da estação, unindo-se assim a um “sangue inferior”; nos vícios do pai, jogador e ladrão, indiferente ao sofrimentos dos seus; no rebaixamento social de D. Francisquinha, em amizade com a negra Felismina, que há não muito tempo lhe teria feito as vezes de criada. São os exemplos dados por Graciliano, mas talvez o símbolo maior da decadência da família seja a sua mobilidade: para quem tivera o nome bem assegurado pelas raízes, nada mais triste que o destino errante de chefe de estação, a transferir-se constantemente de um lugar ao outro. Para além da decadência de classe, ocorre a decadência da estirpe, da ideia mesmo de raça: Antônio Cavalcanti e Margarida são criaturas esvaziadas, marcadas por uma indolência quanto ao próprio destino e a tudo que se passa em torno delas.

Pureza poderia se centrar na história dessa gente, mas é sobretudo a história de Lourenço. Graciliano dá, mesmo assim, pouca atenção ao protagonista: limita-se a apontar no herói suas semelhanças com Carlos de Melo, pelo que teria pouco a acrescentar como personagem. Entretanto, acredito que seja precisamente em função dessas semelhanças que o romance apresenta algo de novo. Porque seu herói está, desde o início, decididamente apartado do mundo cuja ruína se limita a testemunhar. A Lourenço, tão aparentado com o herói de *Banguê* (e não é pouco sugestivo que os dois personagens tenham o mesmo sobrenome) a tragédia dos senhores de engenho já não lhe diz respeito: é a história de uma outra gente, com a qual não lhe convém misturar o sangue. No final, ao se dirigir para o Recife, o herói surge plenamente afirmado na sua identidade, algo que para Carlos de Melo só parecera possível a partir da sua readmissão, nunca atingida, no mundo do engenho. Para Lourenço, contudo, essa ordem sequer existiu, não há harmonia a ser restaurada. Exemplo disso é o tratamento que dá à questão da natureza. Diz o narrador, recordando-se de suas caminhadas pelos arredores da estação:

Numa manhã parei na porta, para falar com uma daquelas mulheres. Ela baixou os olhos, e os meninos correram para dentro de casa. O marido tinha descido para o engenho. Não tive coragem de ir adiante na conversa. Aquela natureza era tão aviltada que não ousava olhar de frente, como se uma luz de sol muito forte lhe doesse na vista.

Subi naquela manhã para a mata, intrigado com a vida que se escondia daquele jeito, que se decompunha assim. Os paus-d'arco subiam mais altos que as outras árvores. Tinham flores bonitas para mostrar, amarelas, roxas. Gostava de olhá-los de fora, antes de meter pela mata adentro. A natureza era assim mesmo, abrindo exceções, regalando uns de privilégios, de dons, de encantos, de destino mais nobre. Aqueles paus-d'arco pareciam uns senhores da mataria espessa. Ali perto estava aquela mulher, um caco de vida. Criava porcos como criava os filhos, com restos. (pág. 31)

É bastante clara a analogia entre a mulher e as “outras árvores” de destino menos nobre que os paus-d'arco, com que Lourenço identifica a si mesmo. A degradação dos pobres, o aviltamento a que se refere o narrador, bem como os privilégios dos ricos (isto é, do próprio Lourenço), é dada como consequência não de um processo histórico ou de uma injustiça social, mas de uma contingência da natureza. A desigualdade aparece naturalizada – o que facilita ao personagem aliviar-se de qualquer crise de consciência –, ainda que nem por isso deixe de figurar como injustiça. Do mundo do *Ciclo* para o de *Pureza*, perde-se a antes indissociável ligação entre o que é natural e o que é bom. Nos primeiros romances, a degradação da gente dos engenhos, mesmo de suas camadas mais baixas, quando não casual, só é explicável pela degradação do próprio meio. Num mundo tão harmonicamente disposto quanto o Santa Rosa visto por Carlinhos, a ordem que tudo integra deve garantir a felicidade de seus moradores. Luís Bueno escreve:

Já em *Menino de Engenho*, como o mundo descrito é passado e ótimo, seus valores não necessitam de qualquer justificação ou de ajuste para o presente. O comportamento do velho José Paulino é correto e, mais do que isso, justo: “O meu avô ouvia as primas com aquele sorriso justo. Ele sentia-se bem amigo de Deus com o coração de bom que era o dele. A grita de suas primas devotas não lhe doía na consciência.”

Essa justiça absoluta abarca de tal forma o ambiente do engenho que a felicidade ali é praticamente um dado natural, obrigatório. Em diversas situações, Carlos de Melo conta aspectos da vida dos cabras do eito, das ex-escravas, enfim de toda a população pobre, e o que ele nos mostra é a mesma felicidade dos senhores,

talvez até maior, já que isenta das responsabilidades de quem manda. Só há sofrimento onde os poderosos, ao invés de justos e protetores como José Paulino, aquele “santo que plantava cana”, são maus – como os donos da Goiana – ou fracos – como o coronel Lula de Holanda –, ou seja, são indivíduos que de certa forma traem a normalidade. (BUENO, 2006, p. 145)

Aqui a felicidade é e só pode ser coletiva: o bem estar de cada componente depende da harmonização de todo o sistema. Forçosamente, a felicidade do senhor se reflete na do homem do eito – também por isso o herói, a quem não faltam momentos de angústia, muitas vezes parece separado de seu mundo. Em *Pureza*, por outro lado, nada há de anormal no retrato que se faz da mulher do Gameleira, engenho aliás próspero, do coronel Joca, a quem Lourenço muitas vezes se refere pela bondade. O romance não trata apenas de figuras em decadência, mas de figuras já em si decaídas: indivíduos reduzidos, pelas próprias condições do meio, à mais precária humanidade (e nada há de discrepante no fato de tais figuras conviverem com a prosperidade dos senhores). E é a partir da caracterização dessas pessoas, tão reais para ele, tão sofridamente vivas, e do retrato de seus dramas, que ele se sentirá mais seguro quanto à própria posição. Com a herança que recebera do pai o personagem se descobre, no pequeno mundo em torno da estação, imediatamente na condição de senhor (como já era no Recife, sem contudo percebê-lo): os pobres lhe são servis, vêm pedir sua proteção, e os ricos – os coronéis dos engenhos vizinhos – tratam-no em pé de igualdade. Depois de defender um moleque fugido de um engenho contra o cabra que, a mando do patrão, viera buscá-lo, o personagem pensa consigo:

E, num instante, senti-me autor de uma grande obra. Salvara Luiz da miséria da bagaceira. Teria que sustentá-lo, teria que lutar por ele. Era capaz de um ato nobre. Via-me assim muito orgulhoso de mim mesmo e surpreendi-me com a vaidade ardendo. O que eu tinha feito era da obrigação de qualquer pessoa provida do mais comum sentimento de humanidade. Para que então todo aquele sentimento de orgulho? (pág. 46)

Lourenço “se via”, “surpreendia-se”. Sua atenção está voltada, aqui e na maior parte da narrativa, menos para os fatos de exteriores que para a imagem que vai

construindo de si. Seu relato acompanha menos o desenvolvimento de uma ação do que de uma espécie de aprendizado; toda a vivência do herói ao longo de sua estadia mais parece um treinamento para a verdadeira vida que deveria levar voltando à cidade. No mesmo capítulo, quando o empregado do coronel – “de chapéu na mão e com facão comprido dependurado na cintura” (p. 45) –, aparece no chalé do protagonista, a descrição de sua figura intimidadora, mas ao mesmo servil e respeitosa, funciona sobretudo para atestar a autoridade de Lourenço – autoridade, o herói bem sabe, que nada tem a ver com sua força física ou moral. Logo depois, a fala do cabra, respondendo à objeção que o herói lhe fizera – “fingindo uma calma”, diz o narrador, “que eu sabia não ser a minha” (p. 45) – deixa claro o prestígio da posição social do herói: “O coronel mandou buscar o negrinho, mas *o doutor* me diz que não entrega. Está direito. Dou o recado ao homem” (p. 46). Isto vindo de alguém claramente muito mais forte que Lourenço, e este, por sua vez, sempre consciente da não correspondência entre sua fraqueza de caráter e seu prestígio, todo calcado no seu status social. Assim também, quando o coronel Joca, seu amigo, tenta convencê-lo a devolver o menino, o herói se lhe opõe tenazmente, ao que o narrador diz: “O interessante era que eu sabia que estava fora de mim, que aquilo não correspondia às minhas forças” (p. 59).

Num romance como *Banguê* ocorre a oposição entre dois conjuntos de valores: o da velha ordem rural e aquele trazido por Carlos de Melo, que se afastara do engenho. Em *Pureza*, esses valores já não se opõem: confundem-se, a ponto de uma personalidade tão frouxa quanto a de Lourenço dispor do mesmo respeito e do mesmo poder que os senhores da terra. No universo do Santa Rosa, é sobretudo a índole dos indivíduos, o fato de serem fortes ou serem fracos, que determina ou parece determinar sua posição. Carlos de Melo fracassa lamentavelmente quanto tenta assumir o posto do avô, do patriarca cuja autoridade se afirmava (isto aos olhos do narrador) não por sua riqueza, mas por um traço de caráter, condizente com a força da estirpe. Em verdade, o velho aparece como representante menos de uma classe superior do que de uma raça superior, não fazendo mais do que ocupar seu lugar na ordem natural das coisas. Para o neto, assim como para Lourenço, a realidade está organizada de outra forma: na passagem do arcaico para o moderno – ou, mais concretamente, do campo para a cidade – ocorre o que a princípio seria uma desnaturalização das relações de poder. Carlos de Melo está mais próximo dessa nova ordem, mas situa-se problemáticamente por querer preservar a antiga: na sua incompatibilidade, torna-se o próprio símbolo da decadência. Lourenço, por outro lado, não se responsabiliza pela miséria do meio. Pelo contrário,

tira proveito dela: desfruta, como verdadeiro parasita (ele mesmo se chama assim) das últimas energias do mundo que vê se arruinar, na confiança do “destino mais nobre” que sua fortuna lhe reserva.

Mas há, sim, da parte do herói, uma força que efetivamente se conquista e que o faz se sentir capaz de uma ação decisiva. É sobretudo no tratamento da questão sexual que sobre Lourenço se faz sentir o peso da natureza. Se por um lado encontra na sua herança a garantia de uma autoridade que não corresponde às próprias energias, por outro a experiência amorosa com as filhas de Antônio Cavalcanti o torna convicto de uma força real, de que até então não se julgara capaz. O sexo aparece sempre aos personagens de José Lins como, mais do que um impulso fisiológico, uma necessidade vital: se não conseguem atendê-la, isso se torna logo uma suspeita ou um sintoma de sua indisponibilidade para a vida. Sua falta se liga à ideia da esterilidade, que afinal representa, para o ciclo biológico, a própria impossibilidade de futuro. Assim, quando em *Pedra Bonita* Antônio Bento descobre a fraqueza do irmão, associa-a logo ao que lhe parece o fim inexorável da família. Mesmo num romance como *Fogo Morto*, o mais escasso em conteúdo sexual, a ideia da raça estéril está decisivamente presente. Nem o coronel Lula de Holanda nem o seleiro José Amaro têm filhos que deem continuidade a sua linhagem: têm *filhas*, que não se casam. Para o mestre, a filha Marta, solteirona de trinta anos, dada agora a ataques de histeria, é o grande motivo de humilhação, prova maior de sua fraqueza. Em compensação, o Capitão Vitorino, único personagem da história que se salva, isto é, que não se consome pelo sentimento da derrota, resguardado por uma loucura quixotesca, é justamente aquele cuja estirpe se prolonga: vem visitá-lo o filho, moço viril, soldado da marinha, que a todos impressiona pela figura altiva. A existência desse fruto é um indício da força real, ainda que incompatível com seu porte físico, que se agita sob o aspecto ridículo e as façanhas desmesuradas do velho capitão. O que sempre subjaz à questão da esterilidade nos romances de José Lins é a impossibilidade de qualquer gesto criativo.

Em *Pureza*, o caso de Lourenço com as filhas de Antônio Cavalcanti irá de fato curá-lo de todo o antigo sentimento de invalidez. De Margarida o narrador dirá, mais de uma vez, que era uma “fonte de vida”, e também: “o seu corpo reabilitara o meu corpo, dera força, sangue ao meu pobre corpo incapaz de uma ação decisiva” (p. 86). A ideia de que a força do homem provém da mulher é comum a vários heróis do romancista – quase se tratando, na verdade, de um dado objetivo de seu universo. O herói de *Banguê*, quando abandonado pela amante, deixa-se dominar pelo que chama “melancolia de

eunuco”. Em *Pedra Bonita*, os sonhos de liberdade e aventura que, na primeira parte da narrativa, fazem a cabeça do protagonista, estão repletos de mulheres maravilhosas, à semelhança daquelas de que lhe falara o violeiro Dioclécio, que seriam sua fonte de inspiração e de coragem para sair pelo mundo. Em Lourenço, seu modo de ver e de agir, quando de seu caso com Margarida, será tão radical quanto imediata. Conta-nos:

Vivera em Pureza pela superfície das coisas, vendo os seres por fora, olhando as coisas da terra como um crítico. Agora mudara tudo. O doutor do chalé entrara na vida da terra, fora procurar alimento para sua existência fora do cheiro dos eucaliptos e da bondade de seus ares. Eu era do lugar como Ladislau, como Chico Bembem, como os pobres do alto. (p. 89)

É verdade que, em princípio, dificilmente a melhora de Lourenço poderia ser tomada como uma conquista, pois ele mesmo nada faz para obtê-la: numa noite em seu quarto, enquanto lê na cama, Margarida aparece e se deita com ele, e tudo se passa assim por iniciativa da moça. A despeito da casualidade, esse encontro significará para o herói não apenas a superação de seu medo e de seu pessimismo, mas a ruptura com toda a ideia de destino de que tratamos anteriormente.

Situação análoga, mas com resultado completamente diverso, é descrita na segunda parte de *Eurídice*. O herói, Júlio, teve uma infância problemática, de que porém se distanciara, quase sem lembranças, após uma fracassada tentativa de suicídio. Passa a viver longe da família, primeiro no internato, depois na faculdade de direito. Com dezessete anos e nenhuma experiência sexual, um amigo, a pretexto de dar um passeio, leva-o a um bordel, justamente com o plano de curar o rapaz de sua inibição. O herói segue para um quarto do estabelecimento, guiado por uma prostituta, e se sente subitamente seguro de si, como nunca antes fora. Mas, no momento decisivo, ao invés da mulher deitada na cama, Júlio vê o corpo da irmã que morrera durante o parto, cerca de vinte anos mais velha, que lhe fizera as vezes de mãe e fora a causa de todos os seus ciúmes e angústias de menino. O rapaz cai imediatamente num choro desesperado, e a partir de então, até o desfecho catastrófico do romance, as crises da infância voltam com mais força: sente-se apartado da realidade, preso entre dois tempos. Em sonhos e devaneios lhe surgem, como fantasmas, figuras transmutadas do passado: a mãe, que era má, aparece boa, querendo protegê-lo, e a irmã, antes sua única fonte de afeto, agora

cheia de fúria vingativa. O sentido de tal inversão (no romance em que o autor mais intencionalmente joga com motivos psicológicos) parece claro: é o passado que vem reclamar sua dívida, transformar o presente do herói numa constante irreabilidade. Se essa crise irrompe justamente no episódio com a prostituta, é por estar ligada ao afastamento da infância ou do universo familiar, que a iniciação sexual naturalmente implica. Em cada romance, a ideia do amor traz sempre a expectativa de um movimento para fora, a inserção do sujeito numa realidade maior – daí sua ligação com a ideia da aventura no herói de *Pedra Bonita*. Há porém nessa fuga uma ameaça implícita: a perda do sentido ou, mais especificamente, da identidade que apenas o vínculo com as origens, com o que já se determinou, é capaz de sustentar.

O herói de *Pureza* vence onde o de *Eurídice* fracassa. Daí por diante, a história da família (já pouco aludida, desde sua chegada à estação) quase que só é lembrada como em referência a um problema distante e encerrado. A figura do destino, noutros romances decisiva no andamento da história, fica relegada à maneira como antes Lourenço percebia o mundo, explica-se como um complexo psicológico que é por fim superado. Desde seu caso com Margarida, o herói deixa de estar em conflito com sua antiga ideia de fatalidade: descobre que, se há de fato tragédia, está na história dos outros, da gente pobre ou arruinada que vive em torno dele. *Pureza* é, a despeito do entusiasmo inicial de críticos como Lúcia Miguel Pereira e Octávio Tarquínio de Souza, ainda um romance ligado à decadência dos engenhos de açúcar e da antiga aristocracia rural, vista agora por outro ângulo. Não é um mundo em decadência aquele com que o herói se depara, mas um mundo de todo já decaído. Lourenço é – e sempre fora – um sobrevivente, não com o sentimento da derrota que há em Carlos de Melo, mas com a consciência da vantagem, até mesmo da superioridade que há nesse sobreviver. Deve-se notar: o que o herói deixa para trás ao abandonar *Pureza* é não somente o mundo daquela gente, mas também, simbolicamente, o mundo do pai, da mãe e da irmã. Sua recuperação não deixa de implicar uma ruptura com o que fora, na verdade, sua única ligação com a família (lembrando que, na obra do romancista, mundo arcaico e ordem familiar são uma coisa só). As origens estão perdidas para Lourenço; não querendo desaparecer com elas, resta-lhe seguir sozinho – tal a sina do homem na modernidade –, por um caminho que já não se orienta nem pelo passado nem pelo coletivo, e é isso mesmo o que faz: sua trajetória ao longo do romance é, em grande parte, uma afirmação de sua capacidade individual, egoistamente amparada na desgraça dos outros. Mas nem por isso Lourenço deixa de pertencer, ao menos num aspecto, à categoria dos

fracassados: à sua vitória sobre o meio subjaz uma consciência triste da realidade e de si mesmo. Sabe-se intimamente fraco, incapaz de grandes ações; também não é uma vida de grande essa a que no fim se dirige, mas triste e insignificante, como nos diz nos primeiros capítulos. O meio da cidade encerra uma ordem de interesses mesquinhos, de homens fracos e ricos como Lourenço, e de uma outra gente tão miserável quanto aquela que conhecera no campo. É um mundo de coisas que não se articulam, de destinos pequenos e de pouca possibilidade de sentido. Mas de qualquer forma é, talvez essa a maior diferença em relação a *Banguê*, um mundo melhor que o de uma gente como os Cavalcanti, reduzidos a nada e já meio esquecidos de quem foram. Depois do *Ciclo*, *Pureza* representa ainda um último olhar não compungido, como em *Usina*, mas desencantado para esse que fora o mundo do romancista. Um mundo a ser abandonado.

3. Riacho Doce

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi escreve, no início da seção dedicada a Graciliano Ramos:

É instrutivo, nesta altura, o contraste com José Lins do Rego. Este se entregava, complacente, ao desfilar das aparências e recordações; Graciliano via em cada personagem a face angulosa da opressão e da dor. Naquele há conaturalidade entre o homem e o meio; neste, a matriz de cada obra é uma ruptura. (BOSI, 1982, p. 453)

Os personagens de Graciliano atingem, sob esse critério, um grau de problematização muito maior que os de José Lins – leitura que aqui se ratifica, mesmo que a conaturalidade observada por Bosi seja bem mais característica de alguns romances do que de outros. Entretanto, evitando por ora estabelecer qualquer juízo de valor, parece-me importante apontar como, na obra desses autores, mais do que formas distintas de se perceber e representar a realidade, há mundos que efetivamente se organizam e se elaboram de maneiras diferentes, à medida que os dois procuram a expressão de uma verdade particular.

No que se refere à existência de uma problematização, parto da premissa de que a simples presença do sofrimento, mesmo talvez de um sofrimento dito existencial, por si só não determina o caráter problemático de um personagem. Este só se torna problemático, no plano da narrativa, em função de uma consciência, que é o que assinala sua distância com relação a um mundo em que já esteve ou poderia estar integrado. Os pobres da estação de Pureza, os operários explorados do Recife, a gente triste da vila do Assu, nenhum desses personagens atinge qualquer tipo de problematização, porque nenhum é capaz de lançar um olhar inteligente sobre si mesmo e sobre o que se passa ao redor. São, a despeito de seus infortúnios, componentes da conaturalidade a que Bosi se refere. Nos personagens de Graciliano, por outro lado, há um sofrimento que parece decorrer de uma consciência tanto quanto uma consciência que decorre de um sofrimento; a expressão que cada personagem representa da própria dor deriva, muitas vezes, da profunda consciência que, mesmo sem ou com poucas palavras para expressá-la, possuem de si mesmos. Tal consciência é invariavelmente dolorosa, porque é sempre também a percepção de se estar separado do resto, dos

demais componentes de um universo desarmônico e impossível de se articular – no qual não se pode, portanto, estar integrado. No romance *Angústia*, as figuras do sono e da sonolência desempenham um papel fundamental; são importantes também em *Vidas Secas* e *São Bernardo*, assim como na obra de José Lins e na de outros autores do período (penso, sobretudo, no romance *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, cujo herói passa a maior parte de sua angustiada aventura querendo dormir). Esse sono já teve seu lugar estudado em literatura: é, numa visão bem generalizante, um apelo do homem arcaico, arrancado da tranquila imobilidade em que repousavam seus antepassados, transposto para a agitação incessante de um presente instável. Querer dormir é sempre, nesse aspecto, um querer retornar, espécie de nostalgia da não diferenciação entre o homem e o mundo que o envolve, oposta ao caráter fragmentário da vida num contexto moderno – em função do que o herói sonolento pode, por precária que pareça sua condição, ser tomado como figura de resistência. Mas há sempre que se atentar às diferenças profundas que determinam o caráter dessa nostalgia em diferentes autores. Em José Lins, deparamo-nos com heróis geralmente colocados à parte de uma totalidade: a vida natural, orgânica, de que já não lhes é ou talvez vez nunca tenha sido concedido participar. Mas em Graciliano não existe naturalidade possível, e por isso mesmo não pode haver personagens integrados, somente problemáticos – como se pode depreender da leitura de Bosi. A sonolência de um Luís da Silva, herói de *Angústia*, não é o desejo de retorno a uma ordem idílica, mas o anseio pelo cessar da consciência. As últimas palavras do personagem narrador se dirigem a uma ideia de totalidade, mas de totalidade escatológica, que se atinge e se dilui no sono, no ato de “descansar” sobre o qual o herói devaneia em seu quarto:

A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se na minha cama. Quitéria, Sinha Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos vinham deitar-se na minha cama. Cirilo de Engrácia esticado, amarrado, marchando nas pontas dos pés mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama. Fernando Inguítai, com o braço carregado de voltas de contas, vinha deitar-se na minha cama. As riscas de piche cruzavam-se, formavam grades. – “José Baía, meu irmão, há que tempo!” As crianças corriam em torno da barca. – “José Baía, meu irmão, estamos tão velhos!” acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era

uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina. (RAMOS, 1970, p. 237)

A ruptura a que Bosi se refere, neste e nos outros romances do autor, representa a condição “normal” de seus personagens. Em José Lins há uma ruptura que depende diretamente de uma mudança, de uma perturbação na ordem natural das coisas, o que dá por certa a existência de uma naturalidade, ainda que de uma naturalidade perdida ou em vias de se perder. Nos romances do *Ciclo*, a naturalidade que pelo olhar de Carlos de Melo se associa ao velho mundo do Santa Rosa parece eximir o narrador de uma atitude diretamente crítica em relação a tudo aquilo que hoje se tomaria como crueldade ou injustiça social. O leitor precavido poderia objetar que se trata de um artifício: de uma naturalidade forjada pelo romancista – uma idealização – para se escapar ao conflito a que um exame mais apuradamente crítico desse mundo deveria conduzir o relato. Luís Bueno, que apontou a forma com que o autor constrói o caráter orgânico do passado pela completa emancipação do presente (como já expusemos anteriormente), compreende também muito criticamente as finalidades e consequências desse processo, ao mesmo tempo, porém, em que o coloca acima de outro tipo de idealização empregado pelos romancistas da década anterior. Há uma passagem de *Menino de Engenho* que Bueno cita e comenta:

“O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera e porque Deus quisera nós éramos brancos e mandávamos neles. Mandávamos também nos bois, nos burros e nos matos.”

O que o adulto vê, no presente, e caracteriza sem subterfúgios como uma vida degradada, o menino não via. Ora, isso isenta o menino – já que fazer algo sem saber que se trata de pecado não é pecar –, e isenta com ele todo o passado. Não há, portanto, motivos para escamotear esses aspectos degradantes: fazendo parte da ordem

natural das coisas, eles perdem qualquer carga negativa e conferem ao discurso do narrador uma sinceridade e uma abertura que lhe garantem a simpatia do leitor. Afinal, como se sabe, admitir a culpa é ponto de partida para ser perdoado. Por outro lado, essa atitude cancela qualquer utopia rural aos moldes daquela proposta por *Senhora de Engenho* e *Os Exilados* ou mesmo, até certo ponto, de *A Bagaceira*, e rompe, portanto, com o que há de velharia nesses romances que, nos anos 20, sonharam para o Brasil um reenraizamento no campo de uma elite aparelhada com as últimas conquistas da modernidade. Há, é evidente, uma nostalgia sem fim do mundo harmônico que já morreu e o desejo de pintá-lo com as melhores cores. Noutras palavras, admitem-se os problemas, mostram-se as compensações para os prejudicados, não se toca nas estruturas sociais e foge-se ao conflito. (BUENO, 2006, pp. 147-148)

A despeito da justeza dessa verificação, que no romancista reforça a ideia de um olhar complacente para o passado, no sentido mesmo de uma convivência, o conceito de mundo orgânico em José Lins – aquilo que nele se nos figura como naturalidade – não deixa de ter um papel imprescindível em sua obra, legítimo enquanto expressão de uma verdade particular. Sem ele, talvez não pudesse o autor dar a dimensão de um drama que é, antes de mais nada, o seu próprio. Seria demasiado redutor, em vista do que temos estudado, compreender a organicidade da vida em *Menino de Engenho* como mero artifício para resguardar a imagem do mundo que ao autor fora caro (nem Bosi nem Bueno a compreendem assim). Há pois um drama, sempre subjacente à obra do autor, que não poderia prescindir de certa ideia de ordem, nelas constituindo, pelo menos aos olhos de cada herói, um dado empírico da realidade retratada. Todos os seus romances se elaboram sobre um sentimento de perda, sempre associada à dissolução de um mundo orgânico, como o que conhecemos em *Menino de Engenho*. No referente à questão social, não é estranho que a crítica tenda a desconfiar do caráter idílico dessa ordem, acabando talvez por considerá-la ilusória, subjetiva, ou mesmo perniciosa, à medida que conduz o leitor a uma apreensão indulgente dos fatos; essa desconfiança desperta sobretudo quando consideramos os romances iniciais no seu caráter documental e de relato (como, nalguma medida, eles mesmos se propõem). É necessário, contudo, atentar também a uma outra realidade que não necessariamente corresponde à daquele meio tal qual ele existiu, social e historicamente, e que só se

exprime por meio da ficção. Não é apenas, como a crítica já tantas vezes constatou, um mundo que o autor recorda e reproduz, mas um que ele de fato recria, e que em função disso passa a se mover, como qualquer universo ficcional, de acordo com leis que lhe são particulares. Se é verdade que o autor se exime, foge do conflito a que uma análise mais crítica de seu passado seguramente o conduziria, nem por isso seria o caso de deixar de reconhecer na sua visão orgânica de mundo um dado real, inalienável, do drama por ele de fato conhecido e que em suas narrativas busca retratar.

Tendem sempre a adquirir certa importância no mundo ficcional de José Lins as coisas que vêm de fora. Para o mundo da ordem, de valores bem assentados na tradição, tudo que é exterior, independentemente de seu caráter, acena com a possibilidade de uma ruptura e de uma destruição. Em verdade, a mera evidência de uma exterioridade basta para fraquejar a impressão de solidez de qualquer ordem que se proponha totalizante – como pode, pois, ser total se há coisas que lhe ficam de fora? Poderíamos definir o Santa Rosa de *Menino de Engenho* como um mundo fechado, como o seriam todas as comunidades tradicionais, mas não é assim que ele aparece aos olhos do protagonista: para Carlinhos, que não vê os limites da propriedade e considera o céu uma posse do avô, o engenho é todo o mundo. Retornando para ele em *Banguê*, o herói o encontrará ainda com as mesmas dimensões físicas de seus tempos de menino. Mas Carlos de Melo viveu por fora e se transformou, ele mesmo, em algo de fora: em parte por isso, sua reentrada no mundo das origens, fechado sobre a própria incomensurabilidade, não poderia deixar de ser sufocante. A plenitude da vida que, apesar das melancolias do personagem, dava o tom de suas memórias de infância, perdeu-se ou se dissipou; restou apenas o retrato desse mundo estático e vazio em que o herói passa os dias a se entediar.

No que respeita ao perigo ou à possibilidade de ruptura que aquilo que vem de fora parece encerrar, talvez o melhor exemplo sejam as últimas páginas de *O Moleque Ricardo*, essas que Carpeaux chamou “as mais comoventes da literatura brasileira”. O herói, junto a outros grevistas, dentre eles seus antigos colegas de trabalho da padaria – a cuja causa se unira mais por carência e amizade do que por qualquer convicção política –, acaba sendo preso e mandado ao cárcere em Fernando de Noronha. Essa punição, absolutamente arbitrária, sem outra função que servir de exemplo aos trabalhadores da cidade, parece a Ricardo e seus amigos tão absurda que nenhum deles entende ao certo o que lhes está acontecendo. Vemo-los apanhados, em seus últimos momentos na história, num misto de angústia, confusão e incredulidade. Mas, dentre

todos os personagens, o que mais é atingido parece estar entre os que sobram na cidade: Seu Lucas, o velho pai de Xangô, que fica a remoer o caso após assistir no porto à partida dos vizinhos:

O feiticeiro sentiu uma cousa de fora entrando dentro dele. Era bem diferente da entrada de Deus em seu corpo. Era uma coisa que nunca tinha sentido na sua vida. Tinha sofrido muito neste mundo de Deus. Prisões, cadeia, mas tudo ele aguentava com fé, aguentava sabendo que era bom para ele sofrer. Agora não. Uma coisa de fora mexia com o negro velho. O sol queimava as folhas de suas plantas, as roseiras abriam-se para o sol. Seu Lucas não via o jardim, a sua cássia-régia gloriosa, as dális cheias de vida. Não olhava, não via. Os seus negrinhos iam para Fernando. Num mar navegando, num mar carregados para o cativo. Ficou pensando. Uma coisa esquisita entrava pelo seu corpo. Que fizeram os negros? Que fizeram Ricardo e Jesuíno? Mataram? Roubaram? O governo mandava os infelizes pra Fernando.

Seu Lucas ficou assim até de noite. Era noite de culto, noite de rezar para o seu Deus. Os cantos das negras, os passos das negras, no Fundão, tiniam no terreiro com os instrumentos roncando. Naquela noite o negro velho vestia as suas vestes sagradas sem saber o que ia fazer. Todos já estavam prontos para o ofício, para as rezas familiares. Seu Lucas de lado tirava as rezas. Era o cantar mais triste que um homem podia tirar de sua garganta. Os negros respondiam no mesmo tom. E foi crescendo a mágoa e foi subindo a queixa para o céu estrelado do Fundão. O sapatear dos negros estremecia o chão, os instrumentos acompanhavam as queixas, os lamentos. E com pouco seu Lucas começou a dizer o que não queria, o que sentia. As palavras do ritual não eram aquelas que lhe queriam sair da boca. Deus estava no céu. Ogum no céu com S. Sebastião. Ele queria cantar outra coisa que não aquilo que ele cantava todas as noites. E os negros na dança iam ouvindo o que pai Lucas fazia. O mestre falava dos negros que iam pra Fernando.

-Que fizeram eles? Que fizeram eles?

-Ninguém sabe não.

Que fizeram os negros que iam para Fernando? A voz de seu Lucas vibrava. Todo o seu corpo se estremecia.

-Que fizeram eles que vão pra Fernando?

E os negros respondiam misturando a língua da reza deles com as perguntas do sacerdote, de braços estendidos para o céu.

-Que fizeram eles? Ninguém sabe não!

E o canto subia, subia com uma força desesperada. As negras sacudiam os braços para os lados como se sacudissem para fora do corpo. Os peitos, as carnes se movimentando numa impetuosidade alucinante. A terra do Fundão estremecia. Pés de doidos, de furiosos furavam a terra. E seu Lucas com a boca para cima misturando as mágoas com as suas rezas:

-Que fizeram eles que vão para Fernando? Ninguém sabe não!

O sacerdote quebrando o ritual para deixar escapar a sua dor. Seu Lucas não era mais um Deus naquela hora. Como um homem qualquer ele falava pelos pobres que no mar se perdiam. O canto dele varava a noite, varava o mundo:

-Que fizeram eles que vão pra Fernando? Ninguém sabe não!

(pp. 247-249)

Em pleno contexto urbano, o pai de santo impõe a presença de uma ordem arcaica – não porque antiga, mas porque nela o mundo se apresenta ainda na sua constância, na certeza de que as coisas são o que sempre foram e sempre deveriam ser. Seu Lucas não aprova as greves, mas a princípio também não lhes dá muita importância. É um homem de fé, para quem tudo se integra num plano maior: dores e injustiças, ele as suporta estoicamente, “sabendo que para ele era bom sofrer.” Olha então com afável condescendência para os trabalhadores e suas expectativas, seus sonhos de melhora, recomendando-lhes apenas suportar os infortúnios e confiar-se a Deus. Não é pouco significativo que Ricardo, recém-fugido do Santa Rosa, mantenha sempre alguma precaução contra a benevolência do feiticeiro, esquivando-se de sua amizade. Embora nada tenha a ver com o engenho, Pai Lucas é também o representante de uma ordem pré-estabelecida, de uma história já contada e compartilhada, em oposição à trajetória particular em que o herói, com sua fuga, empenhara-se e na qual sofregamente se mantém. O moleque receia ficar sob a influência do feiticeiro, com medo de que “nunca mais o negro o deixasse”. Pensa em seguida: “podia ser pior, e que outra coisa lhe

entrasse de corpo adentro para o resto da vida” (p. 237). Acabar para sempre à mercê de outra vontade que não a sua: esse o pavor do herói diante da tranquilidade que o homem do culto lhe oferece.

Entretanto, ao passo que o romance em nenhum momento nos deixa duvidar das boas intenções de Pai Lucas, o leitor só pode tomar como ingênua a confiança dos grevistas numa figura tão duvidosa quanto o Dr. Pestana, a se revelar de fato um interesseiro (e do tipo mais pernicioso, que acredita realmente no que diz, incapaz de sondar o próprio oportunismo). De modo geral, o romance é pessimista quanto a quaisquer perspectivas revolucionárias: os trabalhadores pobres, ansiosos por melhorias sociais, mas destituídos de qualquer esperteza política, estão fadados a ser iludidos e servir de escada a aproveitadores como Dr. Pestana – o mesmo se passando, aliás, com os estudantes da faculdade de direito do Recife, manipulados pelo mesmo personagem. Nem por isso, contudo, o romance faz das recomendações de Pai Lucas a voz da sensatez ou corrobora o conformismo por ele pregado. Talvez o fizesse (e o seu tom seria então bem outro) se o feiticeiro se limitasse a apenas lamentar o destino dos vizinhos; se a punição destes, conquanto injusta, fosse interpretada como produto do seu próprio desatino. Ao invés disso, é o próprio Pai Lucas quem tem seus valores abalados ao se deparar com uma situação absurda, algo que ele não pode integrar na sua visão orgânica, totalizante do mundo. A indignação final de Pai Lucas é contrária a tudo aquilo que até então ele mesmo representara; na verdade, ela vinha se preparando desde que Jesuíno, amigo de Ricardo e o mais fiel dos devotos, deixara o xangô para entrar na greve. Também nesse momento o feiticeiro sente algo de fora que começava a existir para todos eles:

Ele [Pai Lucas] nunca fizera mal, sempre que podia mudava as coisas para o bem, mas estava vendo que o mundo mudava. Estava vendo coisas no mundo que ele nunca vira. Jesuíno deixando o terreiro dele, um negro fugindo das rezas, dos cantos, das danças do seu terreiro. Só podia haver mesmo uma coisa diferente no mundo. Só podia haver mesmo. Nunca que ele cavasse a terra com medo de mudar uma planta, com medo de que a planta morresse. E agora estava cavando. Sim, seu Lucas não duvidava, mas ele temia qualquer coisa de fora. (p. 236)

O que vem de fora fere o mito (a percepção harmônica da realidade) nas suas bases, depois do que o que o mundo não poderá ser o mesmo – ou, no mínimo, não poderá continuar parecendo o que parecia ser. “Ninguém sabe não!”, diz o refrão da reza de Pai Lucas, reduzida de canto sagrado a queixa humana desesperada. Essa negativa, repetida várias vezes e com que o romance se encerra, adquire um significado particular na voz do feiticeiro: opõe-se nele ao caráter cíclico, constante e portanto *conhecível* da vida numa visão totalizante de mundo. É Deus que morre (ou se retira) aos olhos do personagem, e não é pouco significativo que o narrador onisciente se tenha valido do olhar de Pai Lucas para compor esse último panorama da realidade retratada. Após a partida de Ricardo e dos outros, o mundo com que o feiticeiro se depara terá algo em comum com o Santa Rosa após a morte de José Paulino: será o mesmo corpo sem alma, intacto na superfície, mas interiormente se desfazendo. Mundo fragmentado, não articulado, em que saber se tornou, de fato, uma qualidade de outrora.

Mas a história não acaba aí. Em *Usina*, depois de dois anos no cativeiro, *Ricardo* volta ao Recife perturbado por dúvidas e inquietações, esperançoso agora de reencontrar Pai Lucas. Porém, logo que desembarca fica sabendo da morte do velho e da sua substituição por um pai de santo que muito lhe deixa a desejar. Descobre fechado para si o mundo de consolação e de respostas de que sempre se esquivara, tal como, pouco mais tarde, descobrirá perdido para sempre o Santa Rosa de sua infância. A morte do feiticeiro, do homem da ordem, parece um mau presságio no início do romance: antecipa a destruição, o desmantelamento do mundo de onde Ricardo partira e para o qual ainda esperava retornar. Na comparação com a vida nova da usina Bom Jesus, a vida velha do engenho é o tempo todo lembrada como paradisíaca pelos antigos moradores, até pelos mais miseráveis. Mas o que dá o tom verdadeiramente angustiante é menos a descrição da piora da qualidade de vida do que o ritmo frenético da descaracterização que as reformas do usineiro, o dr. Juca, filho de José Paulino, impõem ao antigo regime. Nada mais doloroso, no quadro do romance, do que essa certeza de coisas que por muito tempo foram exatamente as mesmas para, de uma hora para outra, tornarem-se irreconhecíveis, jamais voltando ao que costumavam ser. Em outras palavras, a narrativa acompanha, em todo seu percurso, o desenvolvimento cada vez mais intenso de uma profanação – esse desrespeito às leis sagradas de um mundo que outrora se conduzia cíclica e harmonicamente. Do dr. Juca se diz mais ou menos o mesmo que Carlos de Melo pensa de si próprio: não era possível que fosse filho dos antigos, fazendo o que fazia. Ao contrário, porém, do sobrinho, que inutilmente tentara

ocupar o lugar do avô, o usineiro se empenha do começo ao fim em modernizar, em substituir o velho pelo novo, com descaso pela vida dos antepassados:

O dr. Juca gozava a fumaça da Bom Jesus ganhando as nuvens. Há pouco tempo o bueiro do Santa Rosa deitava fumo por aquelas mesmas nuvens. Mas o que era um bueiro de engenho comparado com a soberba chaminé de usina, dominando tudo com a sua arrogância? Naquele mesmo alpendre em que ele estava, o seu pai perdia tempo a ouvir as histórias de moradores, que chegavam para falar de tolices. O dr. Juca achava o cel. Zé Paulino um homem de uma época distante. Não compreendia como o seu pai, com aquela energia, acostumara à vida de banguê, àquela vida pequena, moendo três mil sacos de açúcar nos grandes anos. Ele mesmo não podia compreender o seu tempo do Pau-d'arco. Perdera a sua mocidade para ganhar, depois de tantos anos, o que uma usina regular faria ganhar em três anos de moagem. (p. 133)

Mesmo quando se aproxima do discurso indireto livre, o narrador não se abstém de exprimir um julgamento pessoal. É o próprio dr. Juca quem se faz a pergunta do terceiro período, comparando engenho e usina. Quem, no entanto, chama a usina de soberba, quem se refere à arrogância de sua chaminé? Certamente o usineiro, embevecido com a própria grandeza, não estabelece tal juízo. Mesmo enxergando o mundo pelos olhos do personagem, a distância que o narrador mantém dele é acentuada, crítica. Lê-se, nesta e noutras passagens, que o dr. Juca não compreende o modo dos antigos, e o leitor bem sabe (até melhor que o personagem) que nessa não compreensão existe o choque entre dois sistemas de valores radicalmente distintos: o que vem com o novo, com a chegada da usina, e aquele antigo cuja perda o narrador evidentemente lamenta. O mundo do velho José Paulino jamais fora, afinal, o mundo do progresso, do lucro a qualquer custo; sua riqueza fora sempre a terra: terra para produzir cana, cana para adquirir mais terra, e com isso estender o limite de seus domínios, jamais alterando, porém, o ritmo da vida de dentro. É um mundo todo voltado para sua estabilidade – que se entenda, estabilidade orgânica, natural – coisa que o filho não compreende ou, se compreende, não enxerga nisso qualquer razão de ser. Única concessão que faz ao pai é a de reconhecer nele um homem de outra época – a qual, pela visão mais ampla que o romance nos dá do presente, só podemos tomar como feliz.

Mesmo sendo o responsável indireto pela desgraça de quase todos os outros personagens, em nenhum momento o usineiro aparece vilanizado. Antes será, ele próprio, uma vítima de sua cega prodigalidade, dos devaneios de grandeza que alimenta e a que se entrega como um viciado. Não é um mau-caráter, mas um desmesurado, e nessa desmesura está toda a razão da sua ruína. À certa altura da narrativa, o personagem coloca sobre uma margem de risco todo o seu negócio: não só as terras que herdara e adquirira, mas também a dos parentes, seus aliados financeiros, que, para auxiliá-lo num investimento, relutantemente concordaram em dar as propriedades como hipoteca. Para o mundo da estabilidade, da ordem absoluta, esse risco nada pode significar senão a certeza de que, se as coisas podem dar errado, então elas vão dar errado, e no momento mais inoportuno. É precisamente o que acontece na história: não apenas Juca acaba indo à falência devido a uma série de infortúnios, como nisso acaba arrastando consigo toda aquela estirpe de senhores de engenho. Se há em *Usina* alguma postura crítica em relação ao passado, é na verdade ainda menor que a que se poderia notar em *Menino de Engenho* ou *Banguê*. Sempre, nas comparações entre o antes e o depois, o romance constitui espécie elogio da solidez, da resiliência e da sobriedade do velho em oposição à inconstância, à fragilidade e ao desvario do novo.

O caráter trágico da narrativa deriva não simplesmente de seu desfecho catastrófico, mas sobretudo do fato de a catástrofe se mostrar, do começo ao fim, ligada a uma ruptura. Tudo o que na primeira metade da história, quando o usineiro se encontra ainda em ascensão, se faz em nome de qualquer melhoria acaba logo assumindo ares de transgressão, de excesso, de profanação – o que não poderia ficar sem resposta. Em José Lins, o passado fenece, morre, mas não é nunca impunemente que se rompe com ele: do vazio deixado pela perda do mundo velho se origina o terreno cavo e instável que deverá ceder sob as bases do novo. É um mundo que se consome a si mesmo, esse que vemos nas últimas páginas, tragado pela cheia do rio Paraíba. E quem ou o quê, ao cabo da história, se pode incriminar pela queda final do que um dia fora o engenho Santa Rosa? Não o dr. Juca, que, à semelhança de Carlinhos, não fora senão o produto, o veículo e por fim a vítima de uma ruptura já há muito em andamento. No quadro maior, a culpa recai sobre essa presença ruim que Seu Lucas sente antes de todos: o “algo de fora” que adentra o corpo do feiticeiro como a certeza de uma morte. Ainda que em *Usina*, muito mais do que em *Banguê*, a decadência dos engenhos possa ser compreendida mais diretamente como resultado de um processo histórico, fato é que, no quadro do romance, não é o presente que parece chegar para matar o passado,

mas o passado que, morrendo, cede lugar ao presente. O coronel José Paulino jamais fora derrotado pela concorrência das usinas, e é forte a crença, tanto em *Banguê* como em *Usina*, de que se o velho ainda vivesse as coisas teriam continuado como sempre foram, ou seja: se os homens fossem os mesmos, a vida também seria a mesma.

Nem Carlos de Melo nem Juca podem ser tomados como responsáveis pela ruína do mundo de antes, porque eles não se revelam senão o produto e o sintoma de uma realidade já em si mesma desvirtuada, sem vínculos com aquela que a precedeu. A nada nem ninguém se atribui de fato a culpa por essa degeneração, ainda que o leitor se sinta capaz de situá-la no plano histórico. A antiga harmonia do mundo simplesmente acaba, interrompe-se quase sem decair, de modo que o que vemos é não o retrato de uma velha ordem decadente, mas o corpo esfacelado de um mundo outrora articulado. Há nisso outro paralelo com a história de Pai Lucas: o homem do xangô morre, não porque o matam, mas pelo reconhecimento de que algo essencial em seu mundo simplesmente deixou de existir. É difícil, na verdade, precisar se o que ocasiona tal morte é a chegada do “de fora” ou se ela se dá como consequência de uma perda anterior. Foi dito que o novo representa uma ameaça ao mundo das tradições (como se fosse aquele o responsável pela ruína deste), mas talvez não seja isso: talvez o novo não seja mais do que aquilo que vem preencher o vazio deixado por uma ordem – por uma “essencialidade” – que se retira sem motivo aparente e sem dar satisfações. O Santa Rosa não morre em decorrência do seu desmembramento em *Usina* ou pela má administração de Carlos de Melo em *Banguê*; tais coisas não seriam mais do que consequências de sua morte. Ele morre no instante mesmo em que morre também o seu senhor – e o que se conta, a partir daí, é tão somente a história da desintegração de algo que já não é o que costumava ser.

Também noutros romances nos deparamos com a presença de algo “de fora”, à semelhança do que vemos nas páginas finais de *O Moleque Ricardo*: como exterior à ordem, como o que traz consigo a ameaça ou tentação de uma ruptura. Mas nem por isso, nesses romances, essa figura assume um valor necessariamente negativo. Pudemos já observar a existência de certo “espelhamento” entre os dramas de algumas narrativas, no sentido de que seus heróis vivem tensões semelhantes em condições, porém, mais ou menos invertidas. Ao passo que um herói como Carlos de Melo inutilmente busca preservar o legado dos avós e se reintegrar à vida que lhe fora familiar, outro como Antônio Bento se sente terminantemente preso à memória de um passado de que não participara. Tal distinção é, claro, demasiado simplista: tanto em Antônio Bento há o

impulso de se religar à história dos parentes quanto em Carlos de Melo o de se ver livre de um mundo cuja estagnação se lhe tornou opressiva (ainda que o herói atribua a si mesmo a culpa por esse fato). O drama comum dessa obra é o de um tempo que não se consegue reter, mas do qual também não se consegue fugir, com cada narrativa enfatizando aspectos diferentes dessa contradição. Uma vez que a memória do passado assume um caráter claramente opressivo nalguns romances, não é de se estranhar que a figura do “de fora”, precisamente pelo que implica como possibilidade de ruptura, possa assumir neles uma conotação positiva (como é, por exemplo, o caso do violeiro Dioclécio, em *Pedra Bonita*).

Em nenhuma outra personagem o desejo de se desligar das origens foi tão explicitado quanto na heroína de *Riacho Doce*. Aos olhos de boa parte da crítica, trata-se de um dos pontos mais fracos da obra de José Lins, e há razões bastantes para que o consideremos assim. Dentre os seus vários defeitos, o romance peca sobretudo pelas constantes intervenções do narrador, que vem explicar o que não é capaz de compor de maneira orgânica, de fazer viver aos olhos do leitor. Não é, em absoluto, uma falta de “espontaneidade”, que por si só não atesta nem diminui o valor de uma obra. Vale ressaltar que o caráter espontâneo de um texto (que não é o mesmo que aquela *impressão* de espontaneidade que os grandes contadores de história costumam passar) em nada lhe impede de parecer extremamente artificial. É o que acontece em *Riacho Doce*. Mesmo Mário de Andrade, em seu prefácio ao romance, visivelmente empenhado em ressaltar as qualidades do escritor (mas para tanto falando menos da obra em questão do que dessas já bem conhecidas qualidades), não deixou de apontar a fraqueza do romance, em especial a “construção fragilíssima” que é a Suécia imaginada por José Lins, terra natal da protagonista e cenário de quase toda a primeira parte da narrativa. Nesse que parece, sob o consenso geral da crítica, o momento mais deficiente do romance, é evidente que o autor não teve a intenção real de retratar uma região qualquer do país, mas tão somente dar a ideia de uma terra estrangeira – estranha tanto para o leitor como para a heroína, Edna, sempre uma deslocada no meio dos seus e das coisas que lhe eram familiares. A escolha da Suécia, claro, não foi casual: dela se retirou esse estereótipo de lugar gélido, opressivo e inerte – quase uma versão nórdica do lugar e da gente que rodeiam o herói de *Pedra Bonita* – com que se contrasta a natureza quente e ativa da protagonista, uma “sueca diferente”, como a chamou Luís Bueno. Mas, para retratar a terra dessa forma, o autor fez mais dizê-la assim do que compô-la assim, ao que se soma uma pobreza descritiva que certamente destoa do que o leitor conhecera

nos outros romances (e que vem ainda a reencontrar no próprio *Riacho Doce*, quando da chegada de Edna ao Brasil). Todo o drama da primeira parte se baseia na oposição entre a heroína e essas almas enregeladas, duras e resignadas, que são os parentes e os vizinhos da menina; tipos, no mais das vezes, desprovidos de personalidade, que se sustentam mal como personagens e que aparecem na história para desempenhar uma função específica ou para não desempenhar função nenhuma. São, na verdade, parte do plano de fundo, figuras chapadas contra a paisagem, sobre as quais se emitem algumas impressões mas que raramente se caracterizam por meio da ação. Se a narrativa melhora a partir da segunda parte (ou pelo menos se a vida no Brasil parece mais consistente do que a vida na Suécia), nem por isso deixa de incorrer em artificialismo. Não por qualquer incoerência, mas pela inexistência de uma trama, no sentido mesmo de entrelaçamento, que faça desse mundo – mundo de ações, lugares e pessoas – um mundo articulado. O que há, no lugar disso, são *motivos*, sobre os quais a história precariamente se sustenta, mas que não se desenvolvem, não tecem em torno de si um mundo complexo em que eles mesmos deveriam se transfigurar, assim desaparecendo da vista do leitor. Não desaparecem: fazem-se, pelo contrário, mais patentes do que em outros romances, realçando o que na narrativa pesa como uma intencionalidade. Não obstante, independentemente de serem bem ou mal trabalhados, são sobretudo esses motivos que interessa aqui observar, porque são eles que de imediato nos permitem conhecer a relação de continuidade desse romance, à primeira vista tão fora da linha, com a temática das obras interiores, bem como o quanto o romancista estava consciente – ou se tornara, ao longo de sua produção – de certas questões que lhe eram prementes e que em *Riacho Doce*, apesar de todas as suas falhas, não deixam de ganhar novo tratamento.

Na primeira página, depois de fazer brevemente recordar pelos olhos de Edna o dia de sua chegada ao Brasil, o narrador se detém nas razões do marido, Carlos, um homem de negócios e cheio de ambições referentes à nova terra, para empreender tal viagem; razões com que, de modo geral, a protagonista plenamente se identifica:

Ficar na terra era se limitar, continuar uma tradição de vida miúda, ser o que tinham sido seus avós, continuar, continuar, sem que houvesse horizontes, perspectivas de ir além dos outros. Era melhor aceitar o convite. Havia muito longe uma terra que se fazia ainda, um mundo novo precisando de gente de sangue vivo, de energia capaz.

Viria para essa terra, seria dessa terra. Tudo devia-se quebrar entre ele e os seus. Porque eles vinham nascer outra vez. Uma alma nova devia substituir velhas concepções, hábitos antigos se perderiam. Muitos outros tinham realizado essa façanha, muitos que se haviam botado para o outro lado do mundo perderam o contato, se fizeram como de uma carne, de um corpo, de um espírito que nada se assemelhavam a tudo que fora deles antigamente. (p. 17)

Logo portanto o leitor se depara com um dos motivos centrais da história, esse desejo, muito bem delineado, de romper com a terra e a tradição, o que talvez não fosse problema se, a partir desse resumo (a impressão que, pelo olhar de Carlos, o narrador emite sobre a vida que o casal deixou para trás), se expusesse um quadro mais amplo, mais concreto, dessa primeira terra a que o trecho se refere. Mas, como dissemos, tal ampliação só ocorre de maneira sofrível, à medida que o narrador, pelos olhos da protagonista, dá sequência a uma longa lembrança de toda a vida de Edna na Suécia. Na verdade, mais do que mero *flashback*, essa volta ao passado acaba constituindo o início do movimento verdadeiramente linear da narrativa. O tempo presente em que, nos primeiros parágrafos, encontramos o casal já na terra nova (ainda não identificada) não se situa em nenhum momento específico da cronologia da história, e a narrativa não retornará a ele, isto é: não interromperá o que de início parecera simples digressão da memória, como a que se dá no início de *Pureza*. O leitor pode até se esquecer de que, na primeira página, Edna se encontra já longe da terra natal, uma vez que a narrativa, a partir do início do relato da infância da protagonista, deverá se desenvolver linearmente até sua conclusão.

O mundo da infância de Edna nos surge como um conjunto de impressões vagas, já fortemente marcadas por valorizações, às quais falta o apoio de uma realidade concretamente elaborada, mesmo que de forma pitoresca. Fala-se, por exemplo, na passagem acima transcrita, de “uma tradição de vida miúda”, “velhas concepções”, “hábitos antigos”, mas apenas de forma muito superficial o narrador se ocupa de expor qual é essa tradição, quais os hábitos e as concepções. Em vários momentos, o que se apresenta é, no fundo, não um retrato de mundo, mas uma *ideia* de mundo: o texto não o desenha para nós, apenas espera que acreditemos nele. Mesmo na caracterização de Edna, o autor parece às vezes sentir necessidade de um recurso exterior à própria narrativa (isto é, a um desenrolar da história em que o caráter da heroína “naturalmente”

se expusesse) para apresentá-la como personagem. Esse recurso se verifica, por exemplo, na carta que Edna recebe da professora Ester, na qual que, entre outras coisas, lê-se espécie de síntese da relação que até então se tentara demonstrar entre a protagonista e seu meio familiar:

Não quero falar, não quero te despertar sentimento de rebeldia, mas sempre achei a tua gente muito abaixo de ti. Mereces uma vida maior. Uma vida que corresponda à tua alma, aos teus sentimentos. Estou quase arrependida de te dizer estas coisas. És uma alma de qualidade superior. Deus queira que essas tuas qualidades não tenham desaparecido. Roberto te achava esquisita. Não eras esquisita. Eras uma viva, no meio de criaturas mortas. Tinhas vontade de viver, no meio de moribundos. (p. 71)

Sente-se a necessidade de concluir, assim, o que a narrativa vinha esparsamente tentando demonstrar: que a heroína tinha o que aí se entende por alma superior, que a vida de sua gente era uma vida de moribundos, etc. O romance fica por vezes aquém das impressões que procura causar, aquém das ideias que lhe servem de motivo. Também por isso, aqui ele nos interessa menos pela sua composição do que pela presença de certas questões, a começar justamente por esse desejo expresso e consciente de ruptura com uma “tradição de vida miúda”, bem como pela concepção do lugar de origem como mundo de coisas mortas ou próximas da morte. Por isso o vilarejo sueco faz lembrar, na relação de estranhamento da protagonista com ele, uma versão nórdica do cenário com que o herói de *Pedra Bonita* se depara: no essencial, a mesma ideia de aridez, a mesma gente esvaziada e ressentida, com que se busca compor o retrato de um mundo estéril, incapaz de se modificar. Ao contrário, porém, de Antônio Bento, que se criara longe da família, que tivera uma formação diferente da dos irmãos e dos outros meninos, Edna não se opõe a seu mundo familiar por qualquer acidente de percurso em sua biografia, por ter se desviado nalgum momento daquilo que deveria ser; opõe-se simplesmente por se ver dotada de um outro espírito, de uma outra natureza – aquilo que no fundo conduz a personagem à aventura e determina o seu desfecho trágico.

Há uma presença maligna, ou simplesmente ruim, geralmente associada a um passado ou às origens de cada herói nos romances posteriores ao *Ciclo*: a “doença da família” em *Pureza*; a “maldição dos Vieira” em *Pedra Bonita* e em *Cangaceiros*; em

Eurídice, o fato de o protagonista ter nascido e se criado, como ele mesmo conta, “numa casa dominada pela presença de um fracasso”; em *Água Mãe*, a Casa Azul, o velho casarão cercado de terror, encanto e mistério, à cuja influência se associa a desgraça de todos os seus antigos e novos frequentadores. Já em *Riacho Doce*, essa presença é identificada pela primeira vez na figura da avó de Edna, a velha Elba: matriarca da família e espécie de autoridade no vilarejo, defensora da moral e da religião. Sua figura funciona, na verdade, muito mais como símbolo do que como personagem, só interessando de fato por aquilo que ela mesma significa para a heroína:

A velha avó, era ela que mandava na família inteira. Era ela que fazia seu pai tímido como menino e inspirava medo à sua mãe. Todos sabiam que a velha Elba conhecia de cousas, mais que todo mundo: manobrava sua tribo como dona de tudo, como senhora absoluta. Alta, gorda, perto dela se falava baixo. Os meninos e os grandes não faziam diferença. Lá estaria ela exercendo seu poder, despótica, sem uma ternura, sem um agrado. Olhos que nunca se umedeceram de alegria, mãos que ninguém nunca viu afagar. (p. 18)

Quanto mais o mundo infantil da heroína se revela, mais se faz sentir esmagado pela presença da avó. Sob o domínio dela, mãe e pai – este, fazendo as vontades da velha, aquela, reduzida a nada pela autoridade da sogra – são figuras absolutamente desprovidas de energia. Dos três se diz, quando a professora da menina vem visitar a família: “E ela conversou com a mãe de Edna, com a mãe triste, de voz boa, com a avó, que era um vampiro, e com o pai, um gigante sem forças” (p. 21), e também, noutra ocasião: “A velha Elba, o pai e a mãe, três criaturas sem alma. Só o corpo vivia neles” (p. 64). De todos, era a mãe, aos olhos de Edna, a principal vítima de um mundo tiranizado, de uma tradição amesquinhada e parasitária – nesse contexto, a ideia do vampiro, do monstro sugador de vida, com que se designa a avó, mostra-se bastante expressivo. Vale notar o papel recorrente das personagens mães nos romances de José Lins, a começar mesmo pela mãe de Carlinhos em *Menino de Engenho*: essa figura angelical (como o narrador dela se recorda) cuja morte é o ponto de partida para a narrativa e parece determinar no herói sua natureza melancólica. Depois, deparamo-nos às vezes com mães ainda vivas, mas física e espiritualmente esgotadas, impossibilitadas de atuar sobre o curso da vida presente. Em *Pedra Bonita*, retornando à casa dos pais

após muitos anos de separação, o herói retoma o contato com a mãe envelhecida, sobre a qual o narrador diz: “Bento não sabia por que sentia por ela um amor como se fosse por uma coisa passada, finda” (p. 177). Essas figuras funcionam, no mais das vezes, como a personificação de uma ternura e de uma harmonia relegadas para outro tempo, o fantasma de uma felicidade que nunca ou só muito brevemente se chegou a experimentar.

Também em *Riacho Doce* o passado nada tem de edificante, até porque em nada ele difere do presente: como em *Pedra Bonita*, o que se vive hoje não é mais que a perpetuação de uma antiga miséria. A mãe de Edna, sempre deixada para um canto, sem o menor poder de atuação, é para a filha pouco mais que uma lembrança. Explorada por todos, em mais de um momento é comparada à velha vaca leiteira da família – muito sugestivamente apelidada de “Mãezinha” – sempre à espera de ser mandada para o abate. Com que surpresa então leitor e personagens a veem repentinamente se insurgir a favor da filha, no momento em que o pai quer castigá-la por ter despeitado a matriarca:

-Desce, menina, e vai pedir perdão a tua avó!

Com a cabeça enterrada nos travesseiros, Edna não ouvia nada. E sentiu no corpo a primeira lapada do cinturão do pai. Sentiu outras. Gritou, desesperada. O couro estalava na sua carne. Ouviu então gritos agoniados. Sigrid e sua mãe estavam no quarto.

-Não bata mais!

E sua mãe pegou-se a ela. Era uma só carne, uma só dor que estava ali.

-Não bata na menina!

E a pobre, que era mansa, servil, instrumento de todos, não teve meias palavras:

-Para agradar aquela velha desgraçada, espancar a pobrezinha. Só sendo um desalmado. Tu e tua mãe só merecem o inferno!

Fez-se um silêncio profundo no quarto. Lá embaixo a velha Elba resmungava. E Edna sentia pelas suas costas doídas as mãos de sua mãe com uma esponja molhada. Lágrimas corriam dos olhos dela como dos da ‘Mãezinha’ quando lhe tiravam o leite. Sigrid, deitada na outra cama, chorava baixo. A mãe curava as suas dores:

-Coitadinha de minha filha. (p. 45)

É um auxílio débil esse quem vem em socorro de Edna: um resquício de vida, minimamente capaz de se manifestar. E vem para confundir o seu corpo com o da protagonista. Mãe e filha fazem-se vítimas da autoridade de uma tradição decrépita, toda representada na figura da avó. “A sua casa”, pensa Edna consigo, “era assim um deserto governado por um tirano” (p. 72). Enquanto a velha sintetiza para ela o lado opressivo das origens (tudo o que a gente do lugar e a própria terra tinham de ruins), a mãe, indissociável desse mesmo mundo, sugere-lhe sempre a ideia de algo que carece de ser salvo ou redimido. Essa expectativa constitui um lugar comum da obra de José Lins: vimo-la já em *Pedra Bonita*, em que toda a temática do misticismo gira em torno da ideia de um mundo que, exaurido nas suas possibilidades, refém de forças inibidoras, aguarda a chegada de um milagre (ou, mais precisamente, de um milagreiro) que o possa restaurar. Redimir significa, primeiramente, “tornar a obter, a conseguir”, evoca a ideia de rejuvenescer, inclusive na origem de seu sentido religioso: o corpo carregado de pecados é aquele que o tempo e a vida desgastaram. Os heróis de José Lins são, no mais das vezes, indivíduos perseguidos pelo fantasma de um esgotamento ligado à história de suas famílias, impedindo-lhes de participar do que se lhes figura como uma verdadeira vida: a ideia de uma existência autônoma, sem a influência limitadora de uma história ou de uma tradição apartada do presente. Observamos, no entanto, que se por um lado a ligação com suas origens os oprime, por outro são as próprias origens que eventualmente lhes parecem vitimadas, devido à estagnação que tomou conta delas. Para Edna, mãe e avó, embora figuras radicalmente separadas, até opostas – uma, representante da tradição que cerceia e esteriliza o presente, a outra, resto de felicidade escravizada e exaurida – talvez não sejam senão contrapartes indissociáveis, complementares, do mundo com que a heroína continuamente se confronta. Mundo que, justamente, ora ela quer salvar, ora quer abandonar. Adentramos aqui uma análise psicológica (espera-se que não psicologizante) não só da personagem mas do próprio quadro da história. Uma das consequências dessa divisão quase maniqueísta entre mãe e avó é poder afirmar, a princípio, que não são as origens por si só a fonte do mal, mas sim a decrepitude, o “eterno inverno”, que delas se apossou – como se se tratasse, efetivamente, não de um mundo velho, mas de um mundo envelhecido, carente de renovação. Nisso mesmo se nota uma idealização do passado: por baixo das inúmeras más qualidades de um mundo estático, afundado em preconceitos e concepções antiquadas, subjaz intocado, puro e irrecuperável, esse lugar de docilidade e integração que a figura materna representa. É pela própria visão negativa que Edna tem de sua terra

natal que no romance se permite reconhecer, como nos demais, o drama de uma naturalidade perdida, o anseio por uma integração orgânica e feliz com o mundo. À diferença, porém, do que verificamos nos outros heróis, Edna irá buscar essa naturalidade no “de fora”, no que é expressamente diferente de tudo o que compusera seu universo familiar.

Primeira grande paixão de sua vida é a professora nova, Ester, cujos cabelos negros, os únicos nessa terra de gente loira, são seu maior objeto de fascínio, “a primeira impressão de beleza real que Edna sentira fortemente em sua vida” (p. 19) Até então, o que encantara a personagem foram, como o texto diz, “as cousas que estavam distantes, que eram de outros mundos”:

Os vestidos, as carruagens, os príncipes, as princesas dos contos, era o mar, as estrelas do céu, era a boneca de sua amiga Norma. Uma boneca que as meninas todas amavam como um impossível e que o pai de Norma trouxera de um país distante, numa de suas viagens em embarcação. Bela boneca de cabelos pretos como os de Ester. (pp. 19-20)

Além da aparência exótica, a professora é judia: pertence portanto não só a uma outra raça, mas a um povo sem terra, sem lugar fixo no mundo, o que as pessoas do vilarejo, em especial a velha Elba, não poderiam deixar de ver com maus olhos. Ao escutar a história triste de Ester, Edna se compadecerá, de sua condição de eterna expatriada, sem raízes em terra alguma – sendo, em verdade, precisamente isso que torna a professora atraente para a menina. A personagem funciona, antes de mais nada, como símbolo de uma exterioridade, com relação àquele espaço e a tudo a que a protagonista já vinha habituada. Ester terá sobre Edna mais ou menos o mesmo efeito que o violeiro Dioclécio, em *Pedra Bonita*, tem sobre Antônio Bento. Não é por coincidência que esses dois personagens, dois forasteiros, acabam expulsos do espaço familiar de cada protagonista. São, afinal, e de forma muito análoga, intrusos no espaço de uma existência fechada, objeções involuntárias ao funcionamento de uma ordem que o texto nos dá a conhecer, sobretudo aos olhos de cada herói, pela sua degeneração. Mas para os indivíduos “de dentro” (os moradores da vila do Assu e da aldeia sueca), tanto o violeiro quanto a professora são ameaças externas, capazes de corromper, de perverter o espírito dos mais jovens. De Dioclécio, por exemplo, se diz:

Mas aquilo não podia continuar. Um sujeito sem ocupação, comendo dos outros. E repararam no pegadio de Antônio Bento com o cantador. Aquilo dava em coisa. Capaz do vagabundo estar virando a cabeça do rapaz. O padre Amâncio que tomasse cuidado. Joca Barbeiro sabia de um cantador, daquele mesmo jeito, que chegara no Limoeiro, com toda aquela goga de poeta. Deram lugar para o bicho dormir, chamaram-no para cantar nas casas dos grandes, encheram o homem de importância. E o que sucedeu foi uma desgraça. Dois meninos da cidade terminaram caindo na sedução do tal. O cabra se servia dos meninos como de mulher. (p. 65)

Não é de todo sem fundamento a desconfiança do povo no violeiro: ele de fato faz, como no início do mesmo parágrafo o próprio narrador já afirmara, “virar a cabeça do rapaz”, até mesmo no que diz respeito à sua disposição erótica. Até então, nunca o herói tivera olhos para as mulheres; é somente depois de seu encontro com Dioclécio, somente depois de escutar o relato de suas façanhas amorosas sertão afora, que Antônio Bento passa a se interessar por elas. Nunca, porém, pelas do Assu ou por quaisquer outras das redondezas, apenas por essas de quem só ouvira falar e que, desde então, aparecem-lhe em sonho, deitando-se com ele na rede como nas histórias do cantador. São figuras também de fora – mas de um de fora apenas sonhado, idealizado, poeticamente concebido a partir das cantigas e narrativas do violeiro. Aventura humana e descoberta erótica se confundem para o herói num único impulso, chamando-o para além das fronteiras de seu mundo apequenado; do mesmo modo, em seus momentos de maior desespero, ambas lhe surgem como uma mesma impossibilidade, sob a certeza de que os limites da vida mesquinha que o cerca se estenderiam aonde quer que ele fosse. Igualmente em *Riacho Doce*, o encontro de Edna com Ester marcará para a primeira o despertar de seus sonhos de aventura (o que aqui também se relaciona ao despertar de um erotismo) e o início de um olhar mais desaprovador para seu mundo habitual. Consequência primeira disso será o rapto, por parte da protagonista, da boneca Espanhola, sobre o qual passa a devanear assim que, por ocasião das férias escolares, se vê por longo tempo privada da companhia da professora:

Depois que se fora a mestra, veio a boneca: para ela era como estar com Ester. Os cabelos pretos lhe sugeriam a amiga distante. E a

boneca de Norma estava com a colega, encarcerada, trancada dentro de uma caixa, deitada como morta. Norma escravizava a Espanhola, que era o nome da boneca. O pai de Norma dizia que a comprara em Barcelona. A Espanhola era de uma terra de sol, de mar que não gelava, de mar que separava a Europa dos desertos, dos negros. E era bela. Para Edna, só mesmo a mestra valia mais. E no entanto pertencia a outra, era escrava de Norma, que talvez não lhe quisesse bem. Começou assim a sofrer pela boneca prisioneira. Pobre Espanhola fora da terra como um peixe de olhos vidrados exposto ao sol, fora da água. E sonhava com o destino da boneca. Aquilo era como se fosse Ester, que Edna sentia perdida, sem uma notícia, afastada dela como em desterro. Nunca que aquela boneca lhe pertencesse, nunca mais que Ester voltasse para sua escola, para a casa de cortinas brancas, de jardim cuidado. E começou a premeditar um assalto que libertasse a prisioneira, que lhe desse a liberdade. (p. 26)

Há desejos opostos que se confundem, conciliam-se na fantasia da heroína, e é justamente a partir do caráter ambíguo de sua natureza que deverá se desenrolar todo o drama psicológico da narrativa. Edna sonha com a terra distante da boneca, é atraída pela beleza exótica e pelo espírito livre da professora judia (que, aliás, como o brinquedo, tinha suas origens na Espanha). A seu modo de ver, tudo o que remete à vida vem de fora, enquanto o lugar das origens não lhe possibilita senão a continuidade de uma existência morta ou estagnada. Nada mais fácil de compreender, portanto, que a personagem se deixe fascinar por tudo que lhe fala de uma outra terra, de uma outra vida. Mas não se trata apenas disso: o que poderia parecer simples desejo de fuga implica também a ideia de um retorno. Edna rouba a boneca para libertá-la, como se isso fosse o mesmo que devolvê-la ao lugar de onde a haviam raptado, o que, obviamente, não conseguirá fazer. Ao invés disso, mantém a boneca escondida e passa a se sentir culpada, julgando-se ela mesma a responsável pela infelicidade que tencionava reparar. Na primeira parte do romance, a todo anseio aventuroso da heroína subjaz, de forma até bastante explícita, a expectativa de um retorno, o que se pode compreender de mais de uma forma. De um lado, Edna parece antecipar a culpa pela fuga que, como no início da narrativa já se anuncia, ela de fado empreenderá. Há passagens bastante sugestivas no texto quanto a isso. Mesmo sem aludirem diretamente à trajetória da heroína, são referências claras aos motivos sobre os quais seu drama se elabora.

Exemplo maior é quando a professora se põe a lhe contar a história da própria família, do que lhe sucedera à mãe por causa de um irmão:

Minha mãe sentia-se feliz. Os filhos estavam dando justamente para o que ela queria. Davi devia ser professor de literatura, e eu artista, intérprete de sucesso. Mas as cousas não foram assim. Davi ficou homem e veio-lhe, como ao pai, o desejo de andar, de fugir dos seus. Só me falava de viagem, de terras distantes. Precisava viver fora dali. Era judeu: por mais que procurasse esconder, todos o olhavam diferente. E até que um dia nos deixou, e minha mãe ficou de cama com o golpe de sua partida para a América. Fora-se e não nos dera nenhuma notícia. Minha mãe adoeceu. Nunca mais que a visse com aquela alegria de quando nos tocava um trecho de música, contava uma história ou recitava um poema. Estava velha. (pp. 40-41)

Tornam-se velhas, vazias de tudo, essas mães abandonadas pelos filhos. Ester dirá ainda, a propósito de tal esmorecimento: “Davi havia matado a mais poética, a mais doce das mães,” e também: “A mãe que eu amava se reduziu a uma estranha para mim. Pior que se houvesse morrido...” (p. 41). Recai assim, sobre aqueles que fogem, sobre os que rompem ou se desenraizam, a culpa pela ruína das origens. Já não é, dessa perspectiva, apenas um mundo que se abandona para que não se morra com ele, mas também um mundo que morre porque é abandonado. Essa disposição ambígua se verifica também na heroína: a bem dizer, é a coexistência dessas duas premissas – tradição com que se rompe para não morrer com ela, e tradição que morre porque com ela se rompe – como verdades inconciliáveis, que compõem no seu íntimo uma contradição essencial. Figuras a princípio tão díspares quanto a velha Elba e a mãe de Edna no fundo não constituem senão expressões diferentes de mesma vida ou da mesma tradição com que se pensa romper. Uma dualidade muito semelhante é explorada de forma mais direta (talvez mais consciente) em *Eurídice*: no momento preciso em que o herói parece o mais distante de suas origens, prestes a superar todas as suas fraquezas – aquele, justamente, em que teria início sua iniciação sexual –, mãe e irmã, figuras remotas de uma infância já quase esquecida, aparecem-lhe em devaneio, em papéis contrários aos que realmente costumavam representar para ele. A um mesmo herói de José Lins, o passado pode, conforme variam as situações, surgir sob aparências

diversas, até mesmo opostas (como acalentador e vingativo, em *Eurídice*) mas que implicam sempre essa dificuldade em dele se desvincular, seja porque falta a eles a coragem para fazê-lo, seja porque o seu passado, qual força dotada de vontade, recusa-se a ser abandonado – será este o caso de *Riacho Doce*. Na relação vital que mantêm (ou pelo menos sentem manter) com o mundo de suas origens, mundo cuja história já se fechou, continuar significa trair, e viver é quase o mesmo que matar. Daí, em parte, sentirem-se não apenas as vítimas, mas os próprios culpados pela morte de seu mundo. Interessa salientar que essa morte não determina propriamente um fim: estende-se, ao invés disso, indefinidamente sobre o presente, petrificando-o para a possibilidade de qualquer gesto espontâneo.

Há sempre algo nessas origens que faz lembrar um corpo doente que se recusa a morrer, mas que não se permite também ser ajudado; é, aos olhos dos próprios protagonistas, um mundo carente de renovação, mas que não só não pode como não se deixa modificar. Exemplo é a ação dos cangaceiros em *Pedra Bonita*: certo dia recebe a vila do Assu a notícia da comissão dos engenheiros que viria inspecionar o povoado, tencionando fazer passar por ali os trilhos da ferrovia. Os moradores logo se enchem de esperança com a promessa de progresso, passam a sonhar com a novidade que faria sacudir fora a poeira do atraso em que todos se sufocavam. Mas o plano fracassa. A comissão é saqueada por um bando de cangaceiros (cujo chefe, aliás, é um dos irmãos de Antônio Bento), depois do que decide abandonar o projeto de construção no vilarejo. O trem, esse arauto da modernidade, é barrado pelo cangaço, representante de uma ordem precária que não se modifica e só faz agredir a si mesma.

Se nos romances do *Ciclo* o que é “novo” e “de fora” representa ameaça à existência de um mundo harmônico e feliz – ou, como aqui também se conjecturou, se tão somente anuncia a morte desse mundo – nos romances seguintes personagens como Ester e Dioclécio nada representam, para cada herói, senão o chamado para uma vida que a eles ainda é concedida a chance de viver. Há algo que parece tornar necessária a expulsão desses personagens: além de não se adequarem aos costumes locais, de que outra forma poderiam continuar representando a absoluta liberdade, a perpétua mobilidade que é precisamente o que os torna sedutores a cada herói? Antônio Bento e Edna são deixados para trás, com o mundo que sempre conheceram, e o que fica com eles desse incidente é a sugestão de uma vida ainda por viver, em oposição à vida exaurida de seus contrerrâneos. Nenhum dos dois, vale enfatizar, passa a estranhar o próprio meio puramente em função desse primeiro encontro com o “de fora”; tal

estranhamento sempre existira no seu íntimo, mas é somente a partir desse contato que descobrem, em sua própria estrangeirice, a vocação para um desenraizamento que jamais lhes ocorrera de fato realizar. Apenas em *Riacho Doce*, contudo, essa ruptura será efetuada, ao passo que em *Pedra Bonita* não passará de conjectura. Vale chamar mais uma vez a atenção para aquela diferença importante entre Antônio Bento e Edna, marcando consideravelmente o destino de cada um: enquanto o primeiro se criara numa terra que não era a de sua gente, o desajuste de Edna em relação ao próprio meio não se deve a qualquer afastamento de suas origens, mas sim ao fato de ser espontaneamente dotada de uma outra vontade, de uma outra *natureza*. Será, portanto, como sua professora sentenciara – atestando, mais uma vez, aquilo que o narrador, por si só, não dá conta de descrever –, “uma viva no meio de criaturas mortas”. Edna se dirige a uma outra vida num outro país, num anseio que é tanto o de quem procura o desconhecido como o de quem espera descobrir nova forma de familiaridade. Tal empreitada, a princípio proveitosa, pende cada vez mais para a catástrofe à medida que o mundo para o qual a heroína se expatria acaba por reproduzir a mesma estrutura opressiva daquele que ela abandonara. Para Luís Bueno, a fuga de Edna para o Brasil, animada pela carta da professora Ester, que lhe escreve da Argentina, falando da felicidade que finalmente encontrara na América do sul, parece desde o início fadada ao fracasso:

Chegando aqui, é claro que Edna não encontrará o mesmo conforto que Ester encontrara na Argentina. Afinal, o deslocamento que Ester sente na Suécia é externo a ela, vem do preconceito contra seu povo. A mudança para um mundo novo pode representar alguma coisa de positivo para ela. O deslocamento de Edna, não. Vem dela mesma uma mudança que não poderá lhe trazer tranquilidade. (BUENO, 2006, pp. 467-468)

Essa a condição trágica da heroína: ser não apenas, aonde quer que fosse, uma eterna estrangeira, mas sentir sempre e *apenas* no que lhe é remoto o rastro de uma familiaridade perdida; familiaridade esta que novamente se perde, tão logo é “recuperada”, em função justamente da proximidade que com ela se estabelece. O deslocamento de Edna se descobre, pois, não em relação a um lugar específico, mas àquilo que lhe é próximo: sempre, portanto, um deslocamento em relação a si mesma, uma expectativa que não poderá jamais se cumprir – a não ser, claro, pela saída drástica

do suicídio, a que a personagem recorre no final da história. Tudo isso Bueno observa com acuidade, nessa passagem conclusiva de sua leitura:

É claro que ela [Edna], uma sueca diferente, se dará muito bem na praia e no calor. O sol vai dar a ela um certo alento. Inicialmente tudo parece ir muito bem. Assim como a renovação no espírito que a notícia da vinda para o Brasil lhe proporcionou levou-a com mais intensidade ao amor e ao sexo com o marido, essa relação de integração inicial com a nova terra vai levá-la a uma paixão pelo pescador Nô. Afrontando a fúria da avó do rapaz – uma versão local da sua própria avó, defensora da manutenção dos valores da tradição – ela se tornará amante de Nô. Essa integração sexual e essa plenitude amorosa, no entanto, não significam uma integração plena na nova terra. Quando ela pensa em Nô, é a Suécia que lhe vem à mente:

“Sozinha com seus pensamentos íntimos, punha tudo no seu lugar. Um homem que era o seu oposto em tudo, mestiço, ignorante, estava tomando conta dela, como num sonho esquisito. Sonhava com ele quase todas as noites, sonhos curiosos misturados de coisas loucas, de realidade, pedaços de sua vida, onde entravam amigos da Suécia, os seus parentes, Ester, Saul, a sua vida inteira de outrora. Era estranho: sempre que sonhava com ele, o que vinha para o meio de tudo era sua terra, a solidão imensa do inverno. Nada do sol do Riacho Doce, nem do mar verde, da vegetação da primavera.”

Amar para Edna é voltar para casa. Mas que casa? Aquilo que está mais distante do lugar de origem é o que mais a aproxima dele. O que parecia encontro é somente nova forma de desencontro. Do lado de Nô, homem tanto do mar quanto da terra – o que o coloca a um passo também do despaisamento que o mar representa – a paixão por Edna acaba sendo uma espécie de exílio. Os dois se entregam a uma situação que pode ser considerada trágica. Rompendo com os valores da terra, cumprem seu destino – palavra que em José Lins do Rego e especialmente em *Riacho Doce* é elemento fundador daquele estado trágico e, portanto, algo de que não se escapa. Nô se acaba, seca, vira arremedo de homem. Dizem que por causa das bruxarias da avó. Pode

não ser isso. O Nô que há no final do livro é um homem que, como uma planta, secou ao sair da terra. Foi replantado, mas jamais poderia ser de novo o que já fora. (BUENO, 2006, pp. 468-469)

É verdade que parece não haver para Edna, como o crítico sugere, amor que não implique alguma forma de retorno. Entretanto, no que se refere especificamente à passagem do romance por ele comentada, talvez haja algo mais a ser levado em conta: que, para os personagens de José Lins, é no momento de maior proximidade de uma ruptura com suas origens que os fantasmas de seu passado vem assaltá-los com mais força. Vimos já o exemplo de *Eurídice*, em que, prestes a se deitar com uma prostituta, quase desligado de tudo o que para ele fora seu mundo de infância, o herói alucina e vê, no corpo da mulher espichada na cama, o cadáver da irmã, morta durante o primeiro parto. Em *Cangaceiros*, também, no momento em que Antônio Bento se prepara para abandonar em definitivo o mundo em que se criara – mundo agora consumido pela cíclica barbárie das volantes e dos cangaceiros – aparece-lhe a imagem de sua mãe, que se suicidara. Há heróis de José Lins que efetivamente rompem com suas origens, e que parecem mesmo fazê-lo em proveito de si próprios, como é o caso do Lourenço de *Pureza*. Outros, porém, acreditando fazê-lo, pensando realmente desligar-se do mundo de seus antepassados, não fazem mais do que carregá-lo consigo. Há mesmo um momento em *Riacho Doce* em que Edna, adormecida, sonha com bichos que lhe perseguem; tenta escapar deles, mas não consegue: “Fugira, mas haviam descoberto o seu esconderijo. Teria que correr outra vez para longe” (p. 163). Pouco antes disso, a personagem, numa de suas fases de maior tédio e angústia na terra nova, marcada pela frustração no casamento com Carlos – que, inclusive, chega a violentá-la –, faz a seguinte reflexão: “Deus tinha querido que ela vivesse sempre assim, sempre escrava de nada. O Deus da avó Elba a conduzia para desertos” (p. 161). Há uma sina, portanto, com que de fato não consegue romper, ainda que Edna, mais do que uma espectadora, empregue meios para fazê-lo. Talvez haja uma razão lógica para isso. Ao abandonar seu lugar de origem e sua gente, nem Edna nem Júlio se desligam realmente da vida velha: esquecem-na apenas, o que por si só não constitui senão forma precária de ruptura, uma vez que o que se esquece é, para eles, sempre suscetível de ser lembrado. Ou, em outras palavras, nunca esquecem completamente, o que parecia esquecido habita ainda algum canto de seu íntimo, espreitando um momento de vulnerabilidade para retornar com

mais força ainda. Diz-se então, a respeito da heroína: “Se a sua memória desaparecesse e o mundo começasse ali no Riacho Doce, seria para Edna uma grande coisa” (p. 193).

No romance se fala de uma identificação plena, ainda que momentânea, da personagem com a terra nova; mas, a bem dizer, o mais sedutor é a possibilidade não de reconhecimento, e sim de diluição, de uma perda de si mesma que é a essência de todas as suas relações eróticas. Muito mais do que com as pessoas a seu redor (estas não serão mais, na verdade, do que parte do cenário de fundo) o envolvimento de Edna com o lugar se marcará, primeiramente, por uma ligação com a natureza, sempre enfatizada no seu caráter libidinoso:

Os banhos deram-lhe os grandes prazeres dos primeiros dias. Ia para a praia com alvoroço. Dormia tão cedo que deu para espreitar as madrugadas na beira do mar. Via o sol imenso nascendo, cobrindo as águas como um macho sequioso. Apontava no horizonte uma luxúria de luz. Incendiava as nuvens, para depois botar a cabeça de fora e espalhar-se nas águas, subir no céu, ficar dono de tudo.

Edna ficava de maiô, quase nua, deitada na areia úmida. Vinham as ondas mansas cobrir as suas pernas. Deixava que elas se fossem chegando, subindo pelo corpo. A água era como se fosse morna. E deixava-se possuir pelo amante que lhe beijava os pés, as coisas, os seios. O sol de repente clareava a praia inteira. As areias de longe espelhavam. E a Ponta Verde enterrava-se de mar adentro. O mar estava ali lambendo o seu corpo, e Edna se dava a ele como nunca se entregara a ninguém. Nadava até quase os arrecifes, confundida com as águas, boiando com o sol no rosto. Fechava os olhos, e minutos e minutos ficava ao léu das ondas. Quando voltava a si, daquele amor, era tarde. (pp. 122-123)

Nessa confusão com as águas, a heroína se desfaz. Integra-se, por repetidas vezes, nesse mundo vasto e luminoso que lhe proporcionará o mais agradável *esquecimento*. Toda perda de si mesma implica uma expansão de si mesma. Dona Helena, sua vizinha em Riacho Doce, também estrangeira, vem às vezes, solícita e simpática, conversar com ela, mas Edna pressente na figura da outra uma espécie de advertência, como se lhe dissesse: “Olha, menina, toma cuidado com este sol, este mar, esta lua. Tudo isso pode te fazer esquecer a tua terra, a tua gente” (p. 128). Esse

esquecer, que agora lhe surge como risco, no fundo não constitui senão a própria finalidade de seus impulsos. Mais do que ser dotada de uma outra natureza, como se disse antes, o traço que de fato singulariza a heroína, que a torna diferente de todos, é seu anseio por retorno a um estado absolutamente natural (“primitivo”, embora nunca referido assim). Quando chega ao Brasil, o primeiro contato com a terra quente faz reacender a paixão do casal sueco; estando a sós na praia, por vezes o marido, Carlos, procura a mulher, o que se descreve como espécie de comunhão com a natureza:

A praia era um deserto: nenhuma criatura, nenhum animal dando sinal de vida. Aproximava-se, chegava-se, e o leito de areia virava leito nupcial. Com o céu azul por cima deles e aquela riqueza de mar e luz, ele amava, atingia aos seus prazeres máximos. A carne nórdica se aquecia ao sol, o sangue nórdico se agitava ao calor da terra. Amavam-se como dois animais do bom Deus.” (p.126)

Ser animal é estar próximo de Deus. Tal estado – sobretudo quando entre Deus e a natureza não se interpôs ainda qualquer barreira intransponível – é o de ser *um* com o mundo, no mais alto nível de integração com as coisas. Não diferenciar-se, abolir toda forma de individualidade, em nome de uma forma superior de totalidade: esse um dos aspectos da ambição de tudo o que deseja retornar ao primitivo. Vimos como, na primeira parte do romance, o momento de mais dramática interação entre a heroína e sua mãe (aquele em que esta intervém para defendê-la dos golpes do pai) se exprime também por uma ideia de fusão: “E sua mãe pegou-se a ela. Era uma só carne, uma só dor que estava ali.” Não é a primeira vez que a natureza aparece de tal forma valorizada num romance de José Lins. Já o era nos romances do *Ciclo*. Em *Pureza*, uma das memórias mais felizes do protagonista remete ao início de seu namoro com Margarida, a filha mais velha do chefe da estação; o retrato que o narrador faz de seus encontros às escondidas remetem, justamente, à situação do homem em comunhão com a natureza no início da Criação. Diz Lourenço:

Dentro da mata como dois selvagens, me sentia completo, feliz, sem outra ligação com o mundo. Devia ser assim a felicidade de antes do pecado.

Deviam ser assim os amores dos primeiros homens, quando a vida corria com todo o seu fogo primitivo. Deus fizera mal em

interromper aquele idílio que deveria ser tão eterno quanto ele. (pp. 103-104)

Em *Riacho Doce*, a esse plano de absoluta espontaneidade opõe-se outro, de absoluta continência, que é o da tradição enrijecida com que Edna, tanto em sua terra natal como no Brasil, continuamente se depara. Se em *Menino de Engenho* a própria ordem social do mundo conhecido pelo herói aparece imbuída de certa naturalidade, eximindo-a prontamente de tudo o que nela poderia parecer injustiça, em *Riacho Doce* (como também em *Pedra Bonita*) há uma ordem que decididamente foge do natural, ou pelo menos do modo como as coisas deveriam ser. É um mundo ordenado, mas não orgânico: submeter-se a ele, como fazem os parentes de Edna sob o mando da velha Elba e, exatamente do mesmo modo, os parentes de Nô sob o mando da velha Aninha, é abdicar da vida, abster-se de toda vontade que pudesse conduzir a um gesto espontâneo. É o que no fim faz Nô: o último retrato que o autor nos dá dele é, precisamente, o de um indivíduo desprovido de vontades. A respeito disso, no final da passagem citada mais acima, Luís Bueno arrisca uma interpretação que, sem soar incoerente, talvez destoe do que a narrativa mais imediatamente sugere: “Nô se acaba, seca, vira arremedo de homem. Dizem que por causa das bruxarias da avó. Pode não ser isso. O Nô que há no final do livro é um homem que, como uma planta, secou ao sair da terra. Foi replantado, mas jamais poderia ser de novo o que já fora.” Tal leitura se adéqua bem à visão que o crítico vem e segue desenvolvendo, identificando em cada romance particular o drama de um desenraizamento. Entretanto, não me parece muito acertado atribuir a condição de Nô, ao final do romance, à ruptura a que o crítico se refere. No mínimo, há outro aspecto desse desfecho que merece ser enfatizado.

Convém primeiramente constatar, no que se refere às “bruxarias da avó”, que a ideia do sobrenatural desempenha não raro papel de relevo na obra do autor. Que seria, por exemplo, de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, sem a história da maldição dos Vieira? Mas isto apenas no que respeita à constituição psicológica de seus personagens, à sua forma pessoal de perceber o mundo. O sobrenatural nunca é tomado empiricamente, como dado objetivo da realidade. Mesmo que Antônio Bento pareça muitas vezes disposto a crer nas histórias acerca de sua gente, dificilmente isso nos levaria a acreditar nelas. Não simplesmente porque estamos por demais bem informados, pela própria narrativa, do caráter supersticioso do povo daquela terra para lhe dar algum crédito, mas também porque reconhecemos na figura do protagonista certa “predisposição” para

acreditar em tais histórias, em função do drama que se desenrola em seu íntimo. Devido a isso, Bento pode, para sua própria surpresa e indignação, até perder a fé, desacreditar do Deus sobre o qual sempre lhe ensinara seu padrinho, e ainda assim crer, com mais do força do que já crera em qualquer outra coisa, na história da maldição da família. Porque o que há de inequívoco nesses romances é a presença de um destino; não, porém, como um desígnio de cima (ainda que ele possa parecer assim a seus personagens), mas como categoria psicológica, em função de certa índole trágica (como o próprio Bueno dá a entender ao tratar de Edna e Nô) que é marca comum de seus heróis. Seria de fato pouco então dizer que Nô se perde por causa dos poderes da velha Aninha – o romance não nos leva realmente a concluir isso. Antes, o esvaziamento do personagem parece ocorrer como consequência da sua readmissão na tradição que a avó detém e representa. Bueno sustenta que a causa desse esvaziamento poderia ter sido, pelo contrário, justamente a primeira ruptura do personagem com essa ordem, em direção ao amor com Edna – a própria heroína transformada em algo “de fora” –, e que Nô, embora “replantado”, trazido de volta às origens, “jamais poderia ser de novo o que já fora.” Mas que é afinal que o marinheiro, esse homem cheio de prestígio entre os seus, de fato havia sido antes de seu encontro com a sueca? Mais de uma vez se diz que a velha Aninha lhe “fechara o corpo”: na narrativa, essa simpatia de proteção tende a assumir uma conotação negativa. O que protege o marinheiro dos perigos das viagens é o mesmo que o impede de se sentir ligado à vida, de sofrê-la e gozá-la, como ele mesmo via nos outros, da forma mais completa:

Fizera-se assim de coração seco como a sempre-viva, aquela que não cheirava, que não murchava, não morria, não era feliz e infeliz como as outras flores. Preferia ser como a bonina, ter cheiro, ter vida de verdade, desabrochar para o sol, abrir-se para o ar, para a brisa, expandir a sua vida, dar-se e depois morrer, virar poeira da estrada. A sua sina parecia a sina daquele Judas que corre o mundo até hoje, que não morre e não morrerá nunca, andando sem parar, sem levar das terras que pisa o perfume dos campos, o cheiro do mar, a beleza das coisas. (p. 175)

O que para os outros se exprime em Nô como força, ele mesmo vê como resultado desse seu esmorecimento interior, de sua estranha insensibilidade em relação a quase tudo. A seus próprios olhos, a avó aparece como a culpada por sua condição:

A velha Aninha fizera trato com o Divino para que seu neto fosse forte, fosse aquilo que era. O amor é que era tudo, o mais que se danasse. Quando a velha morresse, todo aquele encantamento se perderia. Era ela quem sustentava sua vida. Longe de casa, nos mares brabos, nas noites de calmaria, no silêncio, nos rumores das grandes cidades, sentia a velha a seu lado, aquela sombra cobrindo-o, protegendo-o. Em pequeno não sabia de nada. Amava-a, gostava dela, gozando as graças da sua proteção, de seus agrados, de sua ternura. E agora verificava que a odiava, que a temia, que era um instrumento nas suas mãos. Se ela morresse, seria um homem de verdade, de carne e osso, de coração mole, como todos os homens que conhecia. De que valia amolecer o coração dos demais se o dele era duro como as pedras dos rochedos: de que valiam as resistências das sempre-vivas? Melhores seriam aquelas pobres flores do caminho, que duravam um dia, uma hora, e que o vento fazia correr, perder-se, sumir-se no ar. (p. 176)

É nesse ponto que a vida do personagem – logo alçado também à condição de protagonista – se cruza com a de Edna. Sua história é brevemente contada para nós como prólogo para o drama que deverá se seguir. No final do primeiro capítulo da terceira e última parte do romance, diz-se de Nô: “Era a velha Aninha, era o corpo fechado, eram as orações, os poderes do Divino, como nas histórias de Trancoso. A velha Aninha fechara o seu corpo” (p. 177). Assim como nos primeiros capítulos de *Pedra Bonita*, descreve-se aqui uma situação de tensão deixada em suspenso, algo que não está de fato harmonizado, mas que não possui também capacidade de se modificar por conta própria. É necessário um elemento desestabilizador para que a história se desenvolva a partir daí. Em *Pedra Bonita*, será Dioclécio: logo após o término da descrição do quadro geral em torno de Antônio Bento, há o capítulo que se inicia com: “Aparecera no Assu um homem que não queria coisa nenhuma” (p. 57). É a entrada do violeiro na narrativa, a primeira força motora nesse mundo absolutamente estático em que o protagonista se vê encalhado. Na terceira parte de *Riacho Doce*, aos olhos da

velha Aninha, essa veladora dos valores tradicionais, Edna será para Nô a mesma perversora de costumes que antes havia sido aos olhos de sua gente na Suécia. Há uma insistência no romance em ressaltar o caráter negativo, mórbido (sobretudo na sua relação com Nô), dessa personagem que é, como a própria Edna logo reconhece, uma equivalente direta da velha Elba em cenário tropical. O drama do marinheiro junto a sua família será paralelo ao que antes a heroína vivera em sua infância. Em seu namoro com Edna, Nô se sente a princípio capaz de se libertar da influência de antes; não demora, porém, acaba sentindo nessa nova forma de liberdade, pela qual a avó literalmente o amaldiçoa, uma nova e terrível vulnerabilidade em relação a tudo. A dado momento, sua mãe aparece para contar-lhe:

-Eu nunca disse nada a ninguém. Nunca me queixei. Mas a tia Aninha é a desgraça de nós. Ela me odeia e me desgraçou. Ela quer também te desgraçar do mesmo jeito. Ela tem olho de coruja, meu filho. O povo tem medo dela. Ela casa e descasa, ela reina com os outros. O teu pai é o que tu vê. Uma lesma nas mãos dela. Eu fui até aqui uma escrava. Um resto de gente. Por que tu não fuge? Por que tu não volta para a tua vida, meu filho? Fuge! Deixa essa miséria. Vai viver, meu filho; a velha chupa o teu sangue como morcego. Ela é como morcego, ela chupa o teu sangue. (pp. 249-250)

Mães escravizadas, pais esvaziados, avós tirânicas – nos dois lugares, a mesma história. A velha Elba é referida como vampiro, e a velha Aninha como morcego. Novamente, o mundo das origens é ou uma vida a ser redimida, ou uma vida a ser abandonada. É bem possível que romper com ele não possa acarretar senão consequências fatais, porque é de fato lá que estão suas raízes. Mas, ao mesmo tempo, tampouco se poderia crer que a permanência desses personagens nesse mundo poderia resultar em algo positivo para eles mesmos. Se Nô termina entregue à mais completa indolência, espécie de alma inerte, é ou porque fracassa em levar a cabo a ruptura que tentara empreender, ou porque tal ruptura nunca fora de fato possível. Afinal, não é a maldição um vínculo ainda presente, ainda não cortado, com a história dos antigos? “A velha tinha amaldiçoado o neto” – diz o narrador, sob a perspectiva do próprio Nô – “Maldição pior que de pai e mãe. Maldição de avó, que era mais que mãe e pai” (p. 215). Pior, de fato, porque de fonte mais remota, ainda mais ligada às origens. Não,

porém, às origens de onde diretamente se veio (pai e mãe), mas às origens “herdadas”: a tradição de que a avó é representante. O mundo onde nasceram carece de ser salvo, porque envelheceu: as velhas Elba e Aninha encarnam esse envelhecimento, no fundo tornado parte indissociável desse mundo – bem como em *Pureza* a tuberculose se tornou, mais do que um mal, uma marca da família de Lourenço. Quando Nô se encontra mais uma vez (e definitivamente) sob a influência da avó, será a vez de seu pai fazer a análise da situação:

Ele bem sabia o que era aquele silêncio de Nô, aquela separação das coisas. Começara assim também o filho de um pescador de Jacarecica. O juízo se gastando, até que um dia apareceu boiando debaixo da ponte, roído de siris. Era a morte que vinha chegando para o seu filho querido. Tudo aquilo vinha da mãe. Ele bem sabia que ela só fazia matar, viver ela não fazia. Era a sua mãe. Desde menino que ele sofria o peso de seu destino. Teria que terminar assim. Aqueles santos, aquelas rezas só podiam dar em desgraça. Ele sabia. Esperava todos os dias, até que a desgraça chegou. O filho mais querido fora escolhido. Deus bem que podia tê-lo levado com a sua jangada para o fundo do mar. Teria que sofrer vendo o filho naquele estado. (p. 265)

Uma vez que, ao que tudo sugere, a ruptura com os valores da terra não pode jamais ser completa, a sina dos amantes é inevitavelmente trágica. Seu fracasso assume aquela dimensão heroica que os separa veementemente dos heróis ditos fracassados, no sentido que Mário de Andrade atribuiu ao termo. Afinal, tanto Edna como Nô sucumbem no embate com forças superiores às suas. Mas mais especificamente no caso da heroína, há em seu íntimo o conflito entre desejos opostos, de fuga e retorno, impossíveis de se conciliar – a não ser, claro, pela medida que ela no fim acaba tomando. Edna morre, atirando-se ao mar. Não, porém, como quem procura a morte. Bueno comenta, citando em seguida o último parágrafo do romance:

Edna percebe que sua tragédia contamina a todos – até o pacato Carlos. E ela procura a morte no mar numa espécie de apoteose de seu deslocamento em terra. É uma cena em que a morte é descrita quase como um novo começo, e o mar como um lugar onde se

pacificariam todos aqueles elementos que a identificavam como alguém que não pertencia a lugar nenhum:

“Edna sentia-se feliz. Calma. Boa para o amor do homem que a esperava. E entrou de mar adentro. Foi nadando, nadando. Com pouco os primeiros raios de sol brilharam nos seus cabelos loiros. Raios de sol cobriam o mar. A grande cabeça de luz resplandecia como um Deus nascendo. E Edna nadava, nadava para ele como se Não estivesse de lá chamando-a para a vida. Nadou, nadou. A cabeleira de Ester era seu ninho de amor.” (BUENO, 2006, p. 469)

Em toda sua estadia no Brasil Edna fora, na verdade, mais do mar do que da terra. Como as águas quentes em que sentia se esquecer de si mesma, o amor não lhe fora senão uma dissolução de todas as convenções, de todas as restrições que o mundo exterior lhe impunha à vida e à própria natureza. É um final em princípio feliz (ou no mínimo apaziguante) o que o romance atinge: a heroína encontra nesse morrer no mar – forma mais perfeita e definitiva de desenraizamento – o que sempre buscara. É a vitória final de sua liberdade (ou de seu impulso libertário) sobre a rigidez de um mundo que morre sufocado pela tradição. Mas não é este apenas o mundo exterior da aldeia sueca ou da pequena comunidade praiana, é sobretudo o mundo que a heroína inevitavelmente sente trazer consigo, que a impele a uma fuga que não pode nunca se concretizar se não for também fuga de si mesma. O mar lhe surge como possibilidade de conciliação para tudo o que nela sempre fora contraditório: a contínua ruptura e a absoluta familiaridade que buscara em todas as suas relações. Há também que se considerar, ainda que o romance faça pouca referência a isso, o mar como figura divisora entre Edna e a terra natal – é bem possível que ao leitor não se deixe de sugerir, portanto, a ideia de retorno que sua morte implica. No mínimo, pode-se dizer que nenhuma fuga é completa para a heroína se não for também um retorno, e vice-versa. Algo mais ou menos parecido já se dera em outro romance, como observamos anteriormente: ao final de *Usina*, a mãe de Ricardo aninha o filho moribundo e lhe passa a mão pelos cabelos. É, por um lado, a readmissão final do herói no mundo de que por tanto tempo se manteve afastado; mas, por outro, as carícias que o moleque sente não são as da mãe, e sim do amante que deixara em Fernando de Noronha, a centenas de quilômetros dali, na prisão que fora para ele um refúgio de tudo o que já padecera.

Vale precisar que, em *Riacho Doce*, o conflito da heroína não é nunca propriamente com o passado, mesmo quando a ideia deste lhe é mais desagradável. As velhas concepções de que a heroína foge não têm outro defeito além de serem velhas, de modo que o que se faz perceber de realmente negativo é a *persistência* do passado, na sua imutabilidade, sobre a vida presente.

4. *Fogo Morto*

4.1 José Amaro

A despeito do cenário comum, *Fogo Morto* me parece livro tão diverso dos que compõem o *Ciclo da Cana de Açúcar*, no que tange tanto à sua forma como ao seu conteúdo, que de modo algum seria possível encará-lo da maneira como fizeram vários de seus leitores (em grande parte insatisfeitos com os resultados obtidos nos romances posteriores), enaltecendo-o como feliz retorno do autor às suas fontes primevas. Muito mais razoável me parece reconhecer, como fez Luís Bueno, em romances como *Pedra Bonita* e *Riacho Doce*, as experimentações necessárias para que o autor atingisse o nível de complexidade com que trabalha nesse texto absolutamente singular, sem par no conjunto dessa obra, que é *Fogo Morto*. Não se trata, ao mesmo tempo, de tomar o romance como resultado de uma progressão lógica ou linear. Ele se mostra, em verdade, tão distante dos romances do *Ciclo* quanto dos outros quatro que o precederam, e mesmo daqueles (*Eurídice* e *Cangaceiros*) escritos depois. Se nosso objetivo fosse dividir a obra de José Lins em fases, agrupando e separando suas narrativas por grau de parentesco – o que, no que respeita a esse autor, parece-me sempre demasiado artificial – sem dúvida que *Fogo Morto* constituiria um problema de difícil resolução. Talvez nos sentíssemos obrigados a isolá-lo. Porque o romance representa, para além de um aprimoramento estilístico, uma síntese e ao mesmo tempo uma transcendência das questões que o romancista vinha abordando desde sua estreia. Trata-se de um desses momentos felizes na trajetória de um escritor em que suas obsessões pessoais se encontram e se fundem com as tensões históricas e sociais, alçando-se umas às outras ao nível de uma universalidade. Na linha do que vínhamos estudando, interessa-nos sobretudo a forma com que o autor constituiu os três protagonistas de seu romance, e mais particularmente: como esses personagens representam, no seu conjunto e na sua inter-relação, mais do que uma retomada (como nalguma medida são todas as outras narrativas), uma verdadeira revisão das questões reincidentes nessa obra, consideradas agora sob uma perspectiva completamente nova.

-Bom dia, mestre Zé – foi dizendo o pintor Laurentino a um velho, de aparência doentia, de olhos amarelos, de barba crescida.

-Está de passagem, seu Laurentino?

-Vou ao Santa Rosa. O Coronel mandou me chamar para um serviço de pintura na casa-grande. Vai casar filha.

O mestre José Amaro, seleiro dos velhos tempos, trabalhava na porta de casa, com a fresca da manhã de maio agitando as folhas da pitombeira que sombreava a sua casa de taipa, de telheiro sujo. Lá para dentro estava a família. Sentia-se cheiro da panela no fogo, chiado de toicinho no braseiro que enchia a sala de fumaça.

-Vai trabalhar para o velho José Paulino? É bom homem, mas eu lhe digo: estas mãos que o sr. vê nunca cortaram sola para ele. Tem a sua riqueza, e fique com ela. Não sou criado de ninguém. Gritou comigo, não vai.

-Grita, mas é bom homem, mestre Zé.

-Eu sei. A bondade dele não me enche a barriga. Trabalho para homem que me respeite. Não sou um traste qualquer. Conheço estes senhores de engenho da Ribeira como a palma da minha mão. Está aí, o seu Álvaro do Aurora custa a pagar. É duro de roer, mas gosto daquele homem. Não tem este negócio de grito, fala manso. É homem de trato. Isto de não pagar não está na vontade dele. Também aquele Aurora não ajuda a ninguém.

-Muito trabalho, mestre Zé?

-Está vasqueiro. Tenho umas encomendas de Gurinhem. Um tangerino passou por aqui e me encomendou esta sela e uns arreios. Estou perdendo o gosto pelo ofício. Já se foi o tempo em que dava gosto trabalhar numa sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcarias se vendem por aí! Não é para me gabar. Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo. Basta lhe dizer que o seu Augusto do Oiteiro adquiriu na cidade uma sela inglesa, coisa cheia de arrebiques. Pois bem, aqui esteve ela para conserto. Eu fiquei me rindo quando o portador do Oiteiro me chegou com a sela. E disse, lá isto disse: “Por que seu Augusto não manda consertar esta bicha na cidade?” E deu pela sela um preção. Se eu fosse pedir o que pagam na cidade, me chamavam de ladrão. É, mestre José Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz coisa de carregaço. Eles não querem mais os trabalhos dele. Que se danem, aqui nesta tenda só faço o que quero.

-É verdade, mestre Zé. Ouvi outro dia, na feira do Pilar, um

figurão de Itabaiana gabando o seu trabalho.

Lá de dentro da casa ouviu-se uma voz:

-Pai, o almoço está na mesa. (pp. 29-30)

Dentre todos os do autor, *Fogo Morto* é o romance que mais se aproxima do drama, no sentido de uma narrativa que se desenvolve por meio de diálogos e ações com pouca interferência do narrador – o que diz respeito, claro, não a seu corpo todo, mas a várias e extensas passagens, perfeitamente encenáveis, como essa com que ele se inicia. Esse primeiro diálogo constitui algo até então inusitado na obra do autor, que não se repetirá também nas duas narrativas posteriores. Nos três romances já analisados observamos como cada um se inicia com alguma forma de prólogo, fazendo situar o leitor no quadro de uma tensão estática, anterior a um desenvolvimento propriamente cronológico da história. *Pureza* e *Riacho Doce* têm início com uma rememoração: no caso do primeiro, espécie de *flashback* com que Lourenço, o herói narrador, faz-nos percorrer rapidamente o período que vai da sua mais remota infância até o presente dos seus vinte e quatro anos. Em *Riacho Doce*, o que parecia também *flashback* acaba se mostrando volta real ao passado, transformando a infância em tempo presente e narrando toda a história linearmente a partir daí. Mesmo em *Pedra Bonita*, a ação inicial do romance – Antônio Bento tocando os sinos do alto da torre da igreja, chamando o povo do Assu para a missa das seis horas – não tem outra função além de nos oferecer um quadro geral da existência repetitiva, puramente cotidiana, do cenário em que a ação irá se situar. A bem dizer, não é muito mais do que uma introdução, uma descrição inicial do cenário e dos personagens (bem como de seus conflitos latentes) toda a parte da narrativa que antecede a chegada do violeiro Dioclécio, justamente aquele que deverá romper a monotonia cotidiana desse mundo e da vida do próprio protagonista. Bem diverso é o início de *Fogo Morto*, que desde a primeira linha nos situa no plano da ação de um tempo absolutamente cronológico, desenvolvendo-se de forma linear. Sem dúvida suas primeiras páginas contribuem para o retrato da existência cotidiana dos personagens nela retratados; mas a manhã de Maio em que mestre José Amaro aparece pela primeira vez, mesmo sendo uma manhã como todas as outras, não é a manhã de todos os dias: é de fato a primeira manhã do romance, já encaixada na progressão de acontecimentos que constitui o desenvolvimento da trama – o que é muito diferente da manhã com que se abre *Pedra Bonita*, pois esta se situa, ainda, num momento anterior à cronologia dos acontecimentos que compõem a narrativa. Em *Fogo Morto*, há uma ação

que se apanha já em andamento, um tempo que se reconhece já em progressão, e que fará descrever o aspecto cotidiano da vida em seu próprio desenrolar.

Nesse primeiro trecho, e ainda em boa parte do que a ele se segue, o narrador praticamente só interfere para descrever o que um observador bem situado seria capaz de perceber por conta própria. Aqui não há (outra singularidade em relação aos outros romances) um mundo que se revela primeiro pelos olhos do herói: pelo contrário, vemos o seleiro, cuja condição de protagonista ainda nem conhecemos, já situado no meio da ação, falando e gesticulando, ele mesmo tornado parte do mundo objetivamente retratado, e não à distância dele, como se dá com os heróis de outros romances. Nenhum herói do autor é tão imediatamente dotado de uma figura quanto José Amaro: logo o sabemos velho, de aparência doentia, de olhos amarelos e barba crescida. O aspecto pitoresco com que nos romances do autor a realidade se reveste eventualmente acentua a distância entre seus heróis e o mundo com que eles terão de lidar. Mas em *Fogo Morto* deparamos com um protagonista de todo absorvido pela realidade, em função de uma série de traços visíveis que o tornam rapidamente reconhecível dentro dela. Nos romances de que tratamos, mesmo nos narrados em terceira pessoa, vemos heróis (sobretudo Antônio Bento), colocados na posição de espectadores da realidade, projetando sobre ela suas impressões subjetivas. No início de *Fogo Morto*, não temos outro ponto de vista que não o do narrador onisciente, sem se confundir, ainda, com o dos personagens, do que se depreende uma significativa mudança estilística desse romance em relação ao que os precederam. Isto diz respeito não somente à forma de narrar, mas ao próprio tratamento das questões recorrentes na obra do autor. Para constatar-lo, será necessário mais do que a observação de certos recursos estilísticos: teremos de considerar o quadro mais amplo da trama para compreender como esses recursos, mais do que simples opções, expressam uma necessidade particular do autor, da própria história que ele pretende narrar.

No trecho seguinte a esse primeiro recorte, José Amaro convida para o almoço o pintor Laurentino, que aceita após alguma insistência do mestre. Somos então também conduzidos ao espaço interior da casa do seleiro, a se revelar para nós em sua escassez, com a apresentação dos outros membros da família:

-Sinhá, tem gente para o almoço.

Enquanto se ouviu um rumor de vozes no interior da casa o mestre foi falando.

-Estou velho, estou acabado, não tive filho para ensinar o ofício, pouco me importa que não me procurem mais. Que se danem. O mestre José Amaro não respeita lição de ninguém.

Dentro de casa o cheiro de sola fresca recendia mais forte que o da comida no fogo. Viam-se, por toda parte, arreios velhos, selas arrebitadas, e pelo chão, pedaços de sola enrolados. Uma mulher, mais velha do que o mestre, apareceu.

-Bom dia, seu Laurentino. O sr. vai desculpar. O Zeca tem cada uma! É almoço de pobre.

-Nada, D. Sinhá, só fiquei porque não sou homem de cerimônia. Pobre não repara.

O mestre José Amaro, arrastando a perna torta, foi se chegando para a mesa posta, uma pobre mesa de pinho sem toalha. E comeram feijão com a carne-do-ceará e toicinho torrado. Para o canto estava a filha Marta, de olhos para o chão, com medo. Não deu uma palavra, só falava o mestre:

-Sou pobre, seu Laurentino, mas não faço vergonha aos pobres. Está aí minha mulher para dizer. Aqui nesta minha porta tem parado gente rica, gente lorde, para me convidar para isto e aquilo. Não quero nada. Vivo de cheirar sola, nasci nisto e morro nisto. Tenho esta filha que não é um aleijão.

-Zeca tem cada uma... Deixa a menina.

-O que é que estou dizendo demais? Tenho esta filha, e não vivo oferecendo a ninguém.

A moça baixou mais a cabeça. Era pálida, com os seus trinta anos, de pele escura, com os cabelos arregaçados para trás. O mestre José Amaro olhou firme para ela e continuou:

-Não se casa porque não quer. É de calibre, como a mãe.

-Cala a boca, Zeca! A gente não está aqui para ouvir besteira.

-Eu não digo besteira, mulher. Se não quiser me ouvir que se retire. Estou falando a verdade. É só isto que me acontece, ouvir mulher fazer malcriação.

Aí o mestre José Amaro levantou a voz.

-Nesta casa mando eu. Quem bate sola o dia inteiro, quem está amarelo de cheirar sola, de amansar couro cru? Falo o que quero, seu Laurentino. Isto aqui não é casa de Vitorino Papa Rabo. Isto é casa de homem. (pp. 30-31)

Nada daquela pobreza feliz que em *Menino de Engenho* se atribui, pelo olhar da criança, aos trabalhadores do engenho Santa Rosa. Não se trata, é verdade, do mesmo estrato social. O velho José Amaro não é cabra do eito e nem camumbembe, é seleiro, oficial artesão e homem branco, ocupa portanto um nível imediatamente superior ao daqueles homens. Por isso sua pobreza, que nessa passagem o narrador descreve como a lançar um olhar triste sobre tudo, faz-se sentir mais gravemente do que a daqueles homens, embora muito mais branda do que ela, do que a pobreza que Carlinhos encontra nos casebres de seus companheiros de brincadeiras. Aos olhos do menino, o estado lamentável daquelas habitações cheirando a urina é compensado pela felicidade de homens em contato com uma ordem e uma natureza nas quais se sentem plenamente integrados, nada mais lhes sendo necessário. O interior da casa do mestre, por outro lado, é desnudado com ênfase no seu desvalimento: “foi se chegando para a mesa posta, *uma pobre mesa de pinho sem toalha*”. Pode não ser a casa de uma gente em dificuldades, mas é a casa de uma gente que é menos do que deveria ser – o contrário do que são os pobres do primeiro romance, felizes de ser, aos olhos do neto do coronel, exatamente aquilo que Deus os designara para ser.

Laurentino nada diz durante o almoço na casa do mestre. O leitor é colocado na perspectiva desse silencioso e um tanto constrangido interlocutor, diante de quem o seleiro e a mulher, Sinhá, trocam pequenas hostilidades, na presença muda da filha Marta, dando assim mostra das relações afetivas entre os membros da família. No que tange à forma narrativa, continuamos a observar o retrato de uma realidade que se compõe, nessas primeiras páginas do romance, a partir do que dela mais objetivamente se observa (isto é, de sua aparência) e do que a respeito dela é dito pelos próprios personagens. Antes da cena do almoço, o seleiro expõe-nos, além de uma série de detalhes de seu passado e de suas origens, o quadro da sua situação atual, ao menos como esta se apresenta na superfície – ou, pelo menos, como ele pretende que ela se apresente na superfície. Diz então, em resposta ao que ninguém lhe perguntou:

-É o que lhe digo, seu Laurentino. Você mora na vila. Soube valorizar o seu ofício. A minha desgraça foi esta história de bagaceira. É verdade que senhor de engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. Ninguém dá valor a oficial de beira de estrada. Se estivesse em Itabaiana estava rico. Não é lastimar, não.

Ninguém manda no mestre José Amaro. Aqui moro para mais de trinta anos. Vim para aqui com o meu pai que chegou corrido de Goiana. Coisa de um crime que ele nunca me contou. O velho não contava nada. Foi coisa de morte, estive no júri. Era mestre de verdade. Só queria que o sr. visse como aquele homem trabalhava na sola. Uma peça dele foi dada pelo barão de Goiana ao Imperador. Foi para trás. Veio cair aqui nesta desgraça. É a vida, seu Laurentino. O mestre José Amaro não é homem para se queixar. Estou somente contando. Aguento no duro. (p. 32)

Em toda a primeira parte do romance, a fala de José Amaro é marcada por um movimento duplo: de condenação de sua atual posição e, ao mesmo tempo, de preocupação em assegurar aos outros seu bem estar consigo mesmo, sua superioridade com relação às circunstâncias, fazendo-o porém com tanta insistência que o leitor se vê logo, já nessas primeiras passagens, em posição de desconfiança. Essas circunstâncias são: a velhice, a pobreza, a contínua perda de prestígio da sua profissão, o filho que nunca teve, a filha, solteirona de mais de trinta anos. É o próprio José Amaro quem delas nos informa, no discurso direto livre; sua obsessão em esconder do mundo sua carência só a torna mais patente. Trata-se de uma situação, porém, que nessas primeiras passagens podemos apenas depreender, embora muito em breve a narrativa venha confirmá-la. Por ora, as frustrações que compõem o drama do personagem surgem de forma dispersa, separadas uma das outras – ainda que o leitor, por intuição própria, involuntariamente já se ocupe de relacioná-las. Pouco mais adiante, José Amaro está sentado com Laurentino no alpendre; os dois conversam, até que se ouve do lado de dentro a reza da filha, com quem o seleiro esbraveja, e no parágrafo imediatamente posterior a essa passagem a narrativa realiza um movimento novo, em direção à subjetividade do protagonista:

-Para com isto, menina! Para com isto. Não quero ouvir latomia de igreja na minha casa.

-Deixa a menina, Zeca. Vai bater sola.

-É o que sabe dizer esta vaca velha.

E levantando a voz num grito:

-Para isto. Não quero ouvir latomia de igreja. Na minha casa manda o galo.

Fez-se um grande silêncio. Parou tudo lá para dentro. Apenas um choro baixo se ouvia, chegando surdo, dos fundos da casa.

-Vai ser assim o dia inteiro. Vai ser este choro, esta peitica até anoitecer. Seu Laurentino, o sr. tem filha? Pois é isto que o sr. vê. Não pode um pai fazer nada, que não venha a mãe tomando as dores.

Sentado no seu tamborete, o velho José Amaro parou de falar. Ali estavam os seus instrumentos de trabalho. Pegou no pedaço de sola e foi alisando, dobrando-a, com os dedos grossos. A cantoria dos pássaros aumentara com o silêncio. Os olhos do velho, amarelos, como que se enevoaram de lágrima que não chegara a rolar. Havia uma mágoa profunda nele. Pegou do martelo, e com uma força de raiva malhou a sola molhada. O batuque espantou as rolinhas que beiravam o terreiro da tenda. Pela estrada passava um comboio de aguardente. O matuto chefe parou para conversar. (pp. 32-33)

Há uma tensão deixada em suspense, que ao leitor ainda não delineou mas que se sugere já com força. Que mágoa é essa que domina o seleiro, esse enevoamento de lágrima que não chega a rolar? Dispomos já, em verdade, de todos os elementos para dizê-lo, mas é só mais adiante, com a partida do pintor, que José Amaro explicitará sua mágoa, em pensamento, confirmando assim o que ao leitor já se sugeria:

Aquele Laurentino sairia falando da casa dele. Tinha aquela filha triste, aquela Sinhá de língua solta. Ele queria mandar em tudo como mandava no couro que trabalhava, queria bater em tudo como batia naquela sola. A filha continuava chorando como se fosse uma menina. O que era que tinha aquela moça de trinta anos? Por que chorava, sem que lhe batessem? Bem que podia ter tido um filho, um rapaz como aquele Alípio, que fosse homem macho, de sangue quente, de força no braço. Um filho do mestre José Amaro que não lhe desse o desgosto daquela filha. (p. 34)

É o primeiro momento do texto em que somos transportados para a interioridade do herói, para um mundo que se revela a partir de suas impressões particulares, interrompendo assim o fluxo “dramático” (isto é, de diálogos e ações) da narrativa. De uma realidade até então quase que só objetivamente retratada, irrompe essa consciência que não é de modo algum casual, nascendo desse mal-estar latente que em toda a

narrativa anterior o autor se empenhara em fazer sentir. Ao tratar de *Pedra Bonita*, observamos aquela consciência que se origina da distância do herói (física e afetiva) do mundo em que vivia e que se verifica desde as primeiras páginas do romance. Já em *Fogo Morto*, o que vemos é uma consciência que nasce de dentro da própria realidade, num personagem que nos parecera até então integrado nela. Ao contrário de figuras como Antônio Bento e Edna, que devido a circunstâncias extraordinárias são caracterizadas desde a infância por uma marginalidade em relação ao próprio meio de origem, José Amaro é, tanto quanto os demais personagens da história, uma figura que indiscutivelmente pertence a seu mundo, onde sempre desempenhou um papel específico. Antes de mais nada, ele é o *seleiro* José Amaro, velho oficial de beira de estrada. Sua história é não a de um herói jovem, que pela primeira vez se põe a ponderar criticamente a realidade, como alguém que nela não assumiu ainda uma função própria, mas a de um herói já vivido, que se torna, porém, cada vez mais ciente de certo aspecto incômodo da sua existência. Sua consciência é a própria distância, o próprio estranhamento que entre herói e mundo vai se formando e que, não podendo ser superado, deverá conduzir sua história a um desfecho trágico.

Em *Pedra Bonita* e *Riacho Doce* há uma consciência que seus heróis adquirem a partir da chegada de algo de fora: do violeiro Dioclécio, da professora Ester, figuras estrangeiras, que vêm assinalar para cada personagem sua própria diferença (ou sua própria possibilidade de diferenciação) em relação a seus lugares de origem e em especial à vida amesquinhada de uma tradição que não desejam prolongar. Em *Fogo Morto*, há um olhar do herói, a tomar conhecimento de sua condição – e, sobretudo, de sua própria incompatibilidade com o meio –, que se baseia não na possibilidade de algo novo, mas na impossibilidade de algo que já vinha sendo. José Amaro será vítima de um esgotamento e de uma descaracterização. Mais adiante, após o breve diálogo do mestre com um passante, a narrativa dá continuidade à descrição da mágoa que tivera início na última passagem:

Voltava outra vez à sua mágoa latente: o filho que não lhe viera, a filha que era uma manteiga derretida. Sinhá, sua mulher, era a culpada de tudo. O sol estava mais para o poente. Agora soprava uma brisa que agitava a pitombeira e os galhos de pinhão roxo, que mexia nos bogaris floridos. Um cheiro ativo de arruda recendia no ar. O mestre cortava o material para os arreios do tangerino Gurinhem.

Estava trabalhando para camumbembes. Era o que mais lhe doía. O pai fizera sela para o imperador montar. E ele ali, naquela beira de estrada, fazendo rédea para um sujeito desconhecido. Calara-se a sua filha. Uma moça feita, na idade de parir filho, chorando como uma menina desconsolada. Era para o que dava filha única. Sinhá tinha culpa de tudo. (p. 35)

A primeira reflexão de José Amaro não é, como tanto sucede aos outros heróis, um olhar para fora, para o mundo que o cerca. É sobre ele mesmo, sobre sua história ou, mais ainda, sobre aquilo que para ele se tornou seu presente; o personagem coloca a si próprio como primeiro objeto de seu estranhamento. Chama a atenção o fato de a narrativa a respeito desse herói, tendo em conta sua idade, não se deter em longas reminiscências de sua vida, que são breves e muito poucas, já as vimos quase todas nas passagens acima referidas. Também por se tratar de José Lins, a respeito de quem sempre se fala em nostalgia e memorialismo, esperaríamos que as divagações do seleiro saudosamente se perdessem numa série de recordações. Mas não é assim. O olhar do mestre está quase todo voltado para o seu momento atual, dando a dimensão de uma vida que foi mais ou menos sempre a mesma, mas que só agora se confirma na sua ausência de sentido. Essa particularidade se faz notar sobretudo pelo contraste da primeira com a segunda parte do romance, em que, ao voltar no tempo para contar a história do Santa Fé e da família do coronel Luís de Holanda Chacon, a narrativa se compõe de uma longa cronologia de eventos, apreendendo o período que vai da fundação do engenho até sua situação presente. Da primeira parte do romance, o que nos fica é a impressão de um herói que “nasce” para a sua própria velhice, que desperta, como consciência, nesse tempo em que já não há nada a ser feito e curiosamente sem se deter em outro momento que não o de agora, o da sua realidade mais imediata. Ocorrem, sim, referências a um passado, a uma situação de antes e mesmo a uma alegria de antes, mas nunca a uma história de antes, a uma vida que tenha sido, pelo menos na sua prática mais superficial, radicalmente diferente desta. *Fogo Morto* é, ao contrário de *Usina*, menos a história de um mundo que se transforma do que de um mundo que se esgota – ainda que esse esgotamento tenha origem, necessariamente, numa transformação.

Com relação ao restante da obra do autor, talvez a maior diferença de *Fogo Morto*, no que respeita à trama, esteja fundamentalmente ligada à idade de seus

personagens. Noutros romances, o presente dos heróis, indivíduos sempre jovens, está marcado pela presença de um mundo que se acaba, mas do qual sentem ainda que deveriam participar. São figuras divididas, como pudemos verificar, entre suas origens e a possibilidade, real ou não, de uma existência puramente nova, apartada de tudo o que foram ou deveriam ter sido. Sua juventude sugere uma vida ainda por viver, mas cuja flexibilidade se cerceia por uma ligação essencial com um mundo decrépito, que pende vertiginosamente para um fim ou que, pelo contrário, estende-se indefinidamente numa monotonia sem sentido. Por vezes esses heróis não assumiram ainda qualquer papel definitivo em meio à realidade com que se deparam e de que se mantêm como simples espectadores. O desenvolvimento da história os coloca, então, fatalmente diante de uma escolha (como no início de *Pureza* ou no final de *Pedra Bonita*), que diz respeito no fundo à própria necessidade de viver, e que se resolve, em cada um, de formas bem variadas. Toda a trajetória de Antônio Bento, em especial, desenvolve-se num contínuo “ser ou não ser”, que se dissipa somente nas últimas linhas do romance. Para o herói jovem existe, no momento anterior à ação, um privilegiado período de consciência – de distanciamento, portanto – em que ele examina a si próprio ao mesmo tempo em que avalia o caráter da realidade com que terá de lidar e de que ainda não participou; seu drama consiste, entre outras coisas, em sentir sobre si mesmo o peso de uma velhice que não é propriamente a sua, de um passado a que se sente ligado mesmo sem dele ter participado. Mas no caso de heróis velhos, como José Amaro, não há lugar para questões hamletianas: a vida para eles é um fato consumado, um espaço em que já não lhes restam quase posições a tomar, papéis a assumir. Não é a dúvida que os esmaga, mas a sufocante certeza a respeito do que são e do que não poderão mais ser. *Fogo Morto* é, antes de mais nada, uma história de velhos, como se verifica pela idade de seus três protagonistas: José Amaro, o Coronel Lula de Holanda Chacon e o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha (ou “Papa Rabo”, como o apelidam), a quem se dedicam, respectivamente, as três partes que compõem a narrativa. Nos outros romances, a velhice – mais especificamente, esse estado de decrepitude e decadência das coisas – pesa sempre sobre os heróis como um fato exterior, herança de uma história ou de uma desgraça de que não chegaram a participar e que no entanto os obriga, assim lhes parece, a cumprir determinado papel antes mesmo que pudessem fazer uma escolha, como uma vida que se determinou antes que lhes fosse dada a oportunidade de protagonizá-la. Para os heróis de *Fogo Morto*, por outro lado, a velhice com que têm de lidar se tornou algo indissociável deles mesmos: está não na idade de seu mundo, mas

de seu corpo, na sua trajetória pessoal, definindo-os como personagens. Do mesmo modo, a história com cujo fim se confrontam é inequivocamente a sua, porque é a história que eles próprios traçaram, e não outra que por qualquer laço de familiaridade lhes tenha sido designada.

Importante reconhecer: o que nesses heróis, mas mais particularmente em José Amaro, se reconhece como velhice e se liga a seus dramas particulares não diz respeito meramente à sua idade. No caso do mestre, trata-se de uma velhice relativamente estranha à própria ordem do mundo em que se manifesta – sendo de fato estranhada por essa ordem. No que consiste, pois, a mágoa do seleiro? Por que esse homem, que viveu toda a sua vida mais ou menos do mesmo modo, depara-se, agora, com um aspecto tão inquietante e insuportável da sua existência? Sinhá, sua mulher, também se intriga, alarmada com os recentes arroubos de raiva do marido: “não podia ser velhice, a idade abrandava o coração dos homens” (p. 71). Há algo no mestre que foge ao destino natural dos indivíduos. O leitor conhece, melhor do que Sinhá, as causas maiores do tormento do herói: o filho que não lhe viera, a filha que era uma manteiga derretida... – enfim, tudo o que diz respeito, no fundo, ao problema de uma descontinuidade. José Amaro, seleiro dos velhos tempos, é homem de sua profissão, mas perdeu o gosto pelo que faz. Que desgraça poderia ser maior para esse homem que é, antes de mais nada, um artesão? A inexistência do herdeiro assinala para o herói a morte de uma tradição, a do ofício que se deveria passar de pai para filho. A filha Marta, por sua vez, solteirona com mais de trinta anos, assegura-lhe da morte de sua linhagem. A história desse herói é a de um homem que se aproxima do fim, mas não apenas do fim que a cada homem naturalmente se impõe pela idade: é o fim de algo que não deveria terminar, que cessa agora não apenas para nunca mais existir, mas como se de fato nunca houvesse existido. A inexistência do futuro assinala para o herói a perda também a do seu passado.

Observamos já a recorrência da figura da esterilidade e seu peso nos romances de José Lins. Antônio Bento, herói no fim da adolescência, pensa descobrir na inexperiência sexual de Domício, esse irmão cerca de oito anos mais velho, uma inépcia não apenas para a reprodução mas para qualquer outro gesto de caráter criativo (o que a Bento se transmitiria por consanguinidade). Mesmo o Lourenço de *Pureza*, esse herói urbano, de valores supostamente menos ligados à natureza, descobre no sexo a confirmação de sua própria vitalidade, por se ver capaz, entre outras coisas, de gerar descendentes. Por sua vez, José Amaro sofre junto com a filha, não como pai compassivo, mas por reconhecer na moça uma extensão de si mesmo: a prova maior de

sua fraqueza, de sua incapacidade de se perpetuar. Tal desligamento do futuro o impede de se sentir ligado ao passado. Lembra-se do pai, seleiro de Goiana, que fizera sela para o imperador, e que viera parar naquele mesmo casebre fugido de crime de morte. O filho, em contraste, nunca fora mais do que um pobre oficial de beira de estrada, em declínio agora pela competição com o produto industrializado, de pior qualidade, que se vende na cidade. Somente os miseráveis, os camumbembes da terra, vêm ainda atrás dos seus serviços. Incapaz de honrar o ofício, de passá-lo adiante, com uma filha que lhe é, provavelmente bem mais do que seria a completa ausência de filhos, a certeza de seu esgotamento, José Amaro, homem de um ritmo de vida tradicional, descobre-se relegado pela eternidade. Sua velhice não é só a de um homem velho, mas de uma natureza que não se cumpre, de um ciclo que não se renova. Tudo que lhe resta é o presente, um presente sem ontem nem amanhã, em que deve conviver com os aspectos mais degradantes de sua realidade imediata. É nesse tempo que José Amaro busca ainda fazer sentido. O herói jovem pode se horrorizar ou se esperançar diante do mistério com que o mundo se lhe apresenta – esse mistério é a condição tanto de sua expectativa quanto de sua angústia. Mas o herói velho, sem memória e sem legado, tem diante de si um mundo esvaziado de possibilidades, ofuscado por uma luz que reduz tudo à pobreza das coisas tal como elas são.

A José Amaro, essa situação é tanto mais penosa e absurda pelo fato de nela se sentir absolutamente solitário. Se seu drama é, como de algum modo é também o de Lula de Holanda, o drama de um mundo que morre, convém enfatizar que esse mundo não ultrapassa, à primeira vista, a individualidade do herói. O seleiro não tem pelo que lutar, para onde fugir ou retornar, porque é ele mesmo que se acaba, nisso se achando completamente sozinho, ou no mínimo se sentindo assim. É claro que circunstâncias externas, históricas, determinam decisivamente o seu infortúnio: o desprestígio de sua profissão se dá pela concorrência com o trabalho industrializado. Em escala maior, a presença das usinas, mesmo que muito brevemente referidas, aponta também para uma sociedade em processo de modernização. Elas mesmas, porém, pouco têm a ver com a decadência do engenho Santa Fé (a única propriedade decadente que o romance menciona), cuja situação se explica exclusivamente pela incompetência do seu senhor, ao passo que seus vizinhos continuam sendo o que sempre foram. Dos três heróis do romance, José Amaro é o único a sofrer com uma *mudança*, o único para quem a modernidade se impõe. Além disso, seu drama é composto por elementos tão particulares (o filho que não viera, a filha que enlouquece, as contendias com o coronel)

que seu infortúnio pode parecer consequência mais de uma série de circunstâncias casuais do que de um amplo processo histórico social. É grande aqui a diferença com relação a *Usina*, em que *todos* os personagens sofrem (do mesmo modo como em *Menino de Engenho* quase todos são felizes). Esse coletivismo se explica por aquela ideia de ordem que, como já vimos, ou existe para todos ou não existe para ninguém. Senhores e servos fazem, aos olhos do menino, igualmente parte dela, e nessa integração só podem mesmo ser felizes. A perda dessa ordem – como o narrador a descreve no último romance do *Ciclo* – não pode significar outra coisa que a desgraça da comunidade e de todos os seus membros. Em *Fogo Morto*, as dores do seleiro fazem dele, em princípio, figura separada, uma exceção, situando-o à parte não de uma felicidade geral (como a que se verifica nos romances do *Ciclo*), mas de uma familiaridade com o mundo. Comparando-se essas duas narrativas, no que respeita a seu aspecto trágico, logo se nota uma significativa mudança de tom: *Usina* é a tragédia da subversão dos costumes e dos valores tradicionais, de um estilo de vida cuja organicidade continuamente se afirmava no seu aspecto cíclico, acabando por se desmantelar na mais triste descaracterização. Há, em decorrência de um excesso – da *hybris* que domina o dr. Juca em seu devaneio progressista – multidões enfurecidas, misticismos insurgentes, desastres naturais, chaminés arrogantes, soberbas de usina – sinais da transgressão que corrompe o ritmo da vida ordenada de antes, prestes a desabar sobre o vazio deixado por um mau progresso. Em *Fogo Morto*, por outro lado, deparamos com um mundo estático, que pouco se modifica. O engenho Santa Fé é uma propriedade em decadência, mas de uma decadência gradual, iniciada há muito, que pouco interfere no cotidiano de seus moradores pobres. Enquanto *Usina* narra a tragédia da comunidade, *Fogo Morto* nos dá uma tragédia de indivíduos, o drama de fracassos absolutamente particulares, que não acham consolo sequer numa impressão de coletividade. Ironicamente, é graças a essa solidão que José Amaro encarna, mais talvez do que qualquer outra criação do autor, um drama que é de todo o meio, na medida em que o antecipa e dele se conscientiza – apenas, porém, no que ele diz respeito à sua própria pessoa.

Comenta-se sempre o paralelo entre a história do seleiro e a de Lula de Holanda. O próprio José Amaro reconhece, mais de uma vez, certa semelhança entre a sua situação e a de gente da casa grande. De fato, há muitos pontos em comum entre os dois personagens. Heróis em duro contato com a própria verdade, tão mais verdadeira para eles quanto mais se esforçam em negá-la a si mesmos, José Amaro e Lula de Holanda

parecem sofrer, como diz Antonio Candido, da mesma “doença de prestígio” (CANDIDO, 1992, p. 65), com o fato de a todo instante depararem (seja nalgum aspecto da realidade exterior, seja no âmbito da sua consciência atormentada) com evidências do fracasso que os humilha e os reassegura da própria insuficiência. Entretanto, as diferenças entre os dois são grandes demais, essenciais demais, para que os consideremos apenas como polos socialmente opostos do mesmo drama. Se se diz que o seleiro sofre de uma falta de prestígio, é necessário atentar para o fato de que esse prestígio, de que antes o mestre gozara, estava indissociavelmente ligado a ideia de dignidade, que não se deve confundir com o renome ou a reputação – as únicas coisas que Lula de Holanda chegou a conhecer. José Amaro se sente humilhado diante da importância de senhores de engenho, como José Paulino, para quem se recusara a trabalhar depois que o coronel chegara a ele com gritos, como fazia com todos os seus empregados. Ressente-se da autoridade dos outros em comparação com sua própria pobreza e insignificância. Mas não fora sempre assim, esse conflito de classes nem sempre existira ou se deflagrara, embora o mestre tenha ocupado, tal como o coronel, sempre o mesmo lugar na hierarquia social, com pouca variação da sua situação econômica. No início do romance, o herói fala vaga e nostalgicamente da afeição que antes tivera pelo ofício – “Já se foi o tempo em que dava gosto trabalhar numa sela” –, mas só bem mais adiante, no final da primeira parte, o leitor terá uma descrição de no que consistia esse gosto. Empregado pelo bando do cangaceiro Antonio Silvino, Amaro passa por espécie de renovação; sente-se mais uma vez importante sob a proteção e o mando desse que era para ele o homem maior do mundo, que falava pelos pobres e tinha força para mandar nos ricos. Numa manhã, após se recuperar de um ataque que o deixara acamado por vários dias, o mestre, cheio de bom humor, sente-se tomado por “uma vontade inevitável de trabalhar”. Volta-se, então, para a obra que deixara por arrematar:

Aquela sela do sujeito de Gurinhem estava quase pronta. Pouco faltava para completar seu serviço. Olhou para ela, no cavalete, e como há muito não lhe acontecia, gostou da obra. Trabalhava com capricho, fazia as suas coisas com todo amor, sem pressa de chegar, com desejo de acabamento fino. Lá estava a sua obra, precisando somente de retoques para ficar pronta. Tinha perdido o entusiasmo pelo ofício, mas naquela manhã uma coisa lhe dizia que ainda era o

mestre José Amaro dos velhos tempos. O seu pai nunca perdera o gosto pelo trabalho, o amor pelo ofício. Falava da sela que fizera para o imperador, da prata dos arreios, dos estribos de metal fino, com aquele orgulho que ele nunca tivera. Agora olhava para a sela do camumbembe e gostava do trabalho, revia-se na peça bem cuidada que preparara. (p. 139)

A leitura desse trecho me fez lembrar a crônica *O Mistério da Poesia*, de Rubem Braga, em que o escritor reflete sobre o fascínio que exerceram sobre ele as palavras de um poema, do qual se lembrava apenas dos primeiros versos: “Trabajar era bueno en el sur... Cortar los árboles, hacer canoas de los troncos.” Diz então o cronista: “o principal sentido dos versos é o do trabalho; um trabalho que era bom, não essa ‘necessidade aborrecida’ de hoje. Desejo de fazer alguma coisa simples, honrada e bela, e imaginar que já se fez” (BRAGA, 1978, pp. 256-257). Nesse elogio de um trabalho de antes e também artesanal, o autor faz menção a um esforço digno, carregado de sentido, como teria sido o de José Amaro antes de se tornar, justamente, essa necessidade aborrecida que lhe é hoje. Há uma solenidade secreta nesse tipo de fazer – secreta, porque reconhecível apenas para quem o cumpre –, que se depreende não da riqueza que dele se possa auferir, mas dessa maneira de, como diz o narrador, “fazer as coisas com amor, sem pressa de chegar, com desejo de acabamento fino”, e de finalmente *se rever* na peça bem cuidada que se prepara. Sentir-se representado numa boa obra, numa obra que será passada adiante, nisso residia o prestígio que José Amaro, homem de seu ofício, fora outrora capaz de reconhecer em si mesmo. É certo que José Amaro nunca foi feliz (disso o romance nos assegura), mas isso não significa que sua vida estivesse antes destituída de propósito – esse propósito cuja falta é, agora, a razão maior de sua angústia. É só quando o seu trabalho perde sua finalidade, quando deixa de ser procurado, que o herói realmente desperta para o quadro da sua miséria e da sua solidão. O filho que não lhe viera, a filha solteirona, a desvalorização de seu trabalho, a própria velhice, tudo então se articula para ele como consequência de um mesmo mal, de um mesmo abatimento, excluindo-o do ritmo de vida cíclico de uma existência orgânica. Não é a pobreza que o humilha – seu trabalho jamais fizera dele um homem abastado – mas o seu desligamento de uma realidade em que antes tivera o seu lugar de respeito, sem essa consciência que agora tem de si e do mundo, fazendo-o sempre se conhecer na sua própria insignificância.

Poder-se-ia também dizer, como outro termo para o que até aqui temos chamado de familiaridade, que um dos problemas centrais para o romancista, neste e em todos os seus livros, gira em torno da questão de uma *organicidade*, a que seus personagens aspiram ou de cuja perda se ressentem (como é o caso de José Amaro). Foi talvez Otto Maria Carpeaux quem, em seu prefácio a *Fogo Morto*, mais se deu conta do peso dessa questão na obra do autor, a ponto de fazer dela o eixo central de sua análise, não só sobre esse, mas sobre todos os romances do autor. Assim, a pretexto de falar apenas do ofício da crítica, Carpeaux introduz, logo no início de seu texto, uma metáfora que constitui já, no fundo, a apreensão de um problema fundamental dessa obra. Diz o crítico:

Fogo Morto é o décimo romance de José Lins do Rego. Pois bem, esses dez romances de José Lins do Rego, conjunto da obra feliz de um grande escritor, são, desde já, um fato da história literária.

Confesso, porém, que os meros fatos pouco me interessam; o que me interessam são os problemas. Acredito mesmo que, para nós outros, os meros fatos não existem, e sim apenas os problemas. Os fatos não se percebem; só pelo lado problemático se tornam visíveis. Do mesmo modo, a plenitude da vida orgânica dentro do nosso corpo, trabalho complicadíssimo e incessante dos seus órgãos passa-nos, felizmente, despercebido, e continua espontaneamente sem tomarmos conhecimento disso, e só quando aquelas complicações se tornam irregulares, quando um órgão ou todo o organismo adoece, só então ficamos conscientes do nosso estado corporal, como os filhos mais complicados, mais expostos e mais perdidos da Criação: o fato transformou-se em problema. (CARPEAUX, 1956, p. 17)

Dentre as palavras do crítico destaco os conceitos mais importantes para a discussão que buscamos promover: problema, organicidade, espontaneidade, consciência. Um herói como José Amaro adquire sua consciência em função de perda de uma organicidade, o que o impede também de ser espontâneo – torna-se, assim, problemático. Justamente como um órgão que funciona mal e que o próprio corpo deixa de reconhecer, José Amaro tornou-se um estranho para o mundo que lhe era familiar. Essa estranheza, ele a sente e percebe, talvez, antes que todos os outros. Toda a sua tragédia se conduz, assim, no sentido de uma descaracterização.

4.2 Lula de Holanda

Bem outro é o caso de Lula de Holanda, esse senhor que era apenas um “moço da cidade” quando pela primeira vez botou os pés nas terras daquele que viria a ser seu sogro, o velho capitão Tomaz. É também, portanto – como tudo o mais que, na obra de José Lins, parece sinônimo de transgressão – alguém que *veio de fora*. Vale notar que a parte do romance protagonizada pelo coronel não lhe diz exclusivamente respeito, mas é a história do próprio Santa Fé, de sua origem humilde à sua abastança, sob o mando do antigo senhor, e por fim à sua atual decadência. Enquanto a vida de José Amaro é retratada quase exclusivamente na sua realidade presente, com poucas alusões ao passado, a de Lula de Holanda se insere numa espécie de crônica familiar. Observamos que em *Fogo Morto* não há aquele tipo de prólogo ou introdução que se vê em outros romances do autor. Entretanto, não fosse pelo seu posicionamento, a segunda parte da narrativa poderia englobar essa função: não se perderia a coerência da história, isto é a compreensão simples dos fatos, trocando-se o lugar da primeira parte pelo da segunda (embora o seu sentido, este sim, se alterasse radicalmente). Teríamos então a breve trajetória de um mundo particular, o engenho Santa Fé, de seu início à sua glória, sob o mando desse senhor prático e eficiente que fora o capitão Tomás, e depois à sua ruína, sob a administração sofrível de Lula de Holanda. Em seguida, a desgraça de José Amaro se abriria a um leitor já familiarizado com o cenário de decadência de que o herói faz parte. Ao invés, o romance se inicia com a impressão de um mal-estar latente e particular, individualizado na figura do seleiro, que dá margem, em seguida, à percepção de um mal-estar mais amplo, ligado ao próprio mau funcionamento da comunidade. No fundo, a aflição do seleiro, à primeira vista dizendo respeito apenas a ele mesmo e a sua família, parece-nos o primeiro sintoma de algo errado com o próprio mundo retratado. No entanto é preciso assinalar: a crônica do engenho Santa Fé se relaciona com, mas não explica o drama do mestre José Amaro. Entre a decadência de um e outro não há, ou pelo menos não inteiramente, relação de causalidade. A angústia do personagem se apoia, como já vimos, em razões particulares, pelas quais não se pode atribuir mais do que alguma (embora não insignificante) responsabilidade à decadência do engenho Santa Fé. É verdade que o seleiro discute com o coronel e acaba recebendo ordem de expulsão de sua casa, o que será um dos pontos maiores de seu infortúnio,

mas este tivera início bem antes disso. O que mais interessa notar é o paralelo não entre seleiro e senhor de engenho, mas entre o seleiro e o próprio engenho, na medida em que ambos parecem acometidos de uma mesma fraqueza, de um mal que é, para ambos, produto de um tempo *novo*. José Amaro pensa sobre si mesmo: “Era fraco, perdera qualquer coisa do seu tempo, uma moleza envolvera-o da cabeça aos pés” (p. 131). Tanto o engenho como seu morador são vítimas de um processo de descaracterização, ocasionada não por uma revolução em seu velho modo de ser, como em *Usina*, mas por um esgotamento que parte de dentro deles mesmos, ao mesmo tempo em que explicável como consequência de uma série de fatores externos. No caso do Santa Fé, o próprio coronel representa algo de não natural para a sua ordem. Antonio Candido faz uma síntese muito apurada da história e do caráter de Lula de Holanda:

Ao lado dele [do Coronel José Paulino], a engenhoca do decadente Coronel Luiz César de Holanda Chacon, que produzia setecentos bons pães de açúcar no tempo do sogro, o velho Capitão Tomás Cabral de Melo, e que se arrasta agora numa decadência lenta, até apagar o seu fogo. Seu Lula padece da doença de prestígio. Os parentes ricos lhe fazem mal. Não podendo ser o primeiro, se retrai amuado. Vai à missa do Pilar de trole, vestido de preto; se ajoelha em almofada de seda, com a mulher e a filha solteirona ao lado, cheias de joias, e nem olha para a canalha. Os camumbembes querem menosprezá-lo; não reconhecem sua estirpe e a sua educação. O primo Zé Paulino quer usar-lhe o nome limpo e nobre para a sua política. O velho Lula ignora a existência dos primeiros e se machuca com a riqueza do segundo. Fecha-se em copas e se afasta de ambos. O pai morreu com Nunes Machado, em 48, a mãe foi perseguida pelos inimigos políticos; o governo de João Alfredo lhe tirou os escravos arbitrariamente; a filha namorou um doutor da Paraíba, filho de alfaiate. Todos conspiram contra ele; todos pensam em desprestigiá-lo. Mas ele reage com violência, aos gritos, fechando-se cada vez mais nas suas rezas infundáveis, cercando-se no seu isolamento trágico, pontilhando a tragédia do autoritarismo fracassado com o baque dos ataques epiléticos. Lula de Holanda é de gente fina do Recife. Não respeita camumbembe nem atura bizzarria de parente rica. Tem o seu engenho e o seu trole, o único da Várzea. A mulher e a filha não são as tabaroas bronzas dos outros engenhos. Foram educadas no Recife e

sabem tocar, no grande piano de cauda, aquelas valsas tristes que lhe faziam tanto bem aos nervos. Mas o piano se cala com o avolumar da tragédia, com a tensão das relações domésticas. A filha solteirona lhe tem um surdo rancor, e no entanto era tudo para ele na vida. A mulher lhe tem medo. O piano para, até ser quebrado pelas coronhadas de Antônio Silvino, que o desfeiteia. (CANDIDO, 1992, p. 63)

E, a despeito das circunstâncias que o humilham e o oprimem, Lula de Holanda se aferrará, até o final, à imagem de dignidade que tão inutilmente tenta conservar em si mesmo, não tendo com que sustentá-la senão no seu posto e na sua propriedade. Em sua descrição, Antonio Candido nalguma medida parodia a fala do narrador na segunda parte do romance, aproximando-se da perspectiva do herói quase à maneira do discurso indireto livre. Repete como epíteto as origens de Lula de Holanda, “da gente fina do Recife”, porque é de fato isso o que mais vale para o coronel. Seu prestígio e, de um modo geral, toda sua identidade não se sustentam em outra coisa que não no renome da família – muito diferente do prestígio e da identidade que um dia teve José Amaro, diretamente ligados à sua *função*. Nada do que o coronel faça ou tenha feito lhe garante qualquer respeitabilidade, seja a seus próprios olhos ou aos da gente da terra. Por isso o seu esforço desesperado de preservar a imagem de importância de seus antepassados, sentindo-a, em si mesmo, terrivelmente vulnerável. Em nome dessa imagem – petrificada no tempo como o retrato do avô que Carlos de Melo vê na parede da casa grande –, cuja glória está sempre a reivindicar para si mesmo, há uma austeridade, uma postura de luto de que o personagem não pode nunca se abster e que tem sempre de levar a sério. Assim se lhe torna inviável, inclusive, qualquer senso de humor. José Amaro ainda ri, o seu riso cínico e amargurado. Mas Lula de Holanda não pode com o riso: correria o risco de tornar-se irônico, relativizando as bambas convicções sobre as quais precariamente se sustenta. Por isso chega a ser o único personagem a levar realmente a sério os dizeres desse tipo quixotesco que é o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, o “Papa Rabo”, que todos têm na conta de palhaço. Numa festa no engenho Santa Rosa, Vitorino se põe a lhe falar mal de Nunes Machado, ao lado de quem o pai do coronel lutara e morrera. Inicia-se uma briga entre os dois, que poderia chegar às vias de fato, não fosse pela sensata intervenção de José Paulino. Lula de Holanda não tem olhos para o ridículo que há em Vitorino; para o coronel, o único ridículo que existe é o que ele mesmo pode sofrer, o que o coloca sempre em desconfiança em relação aos

outros. Sente, como disse Candido, que “todos conspiram contra ele, todos pensam em desprestigiá-lo”. Ao contrário do que se passa com José Amaro, esse desprestígio nada tem a ver com a desvalorização de uma função, com a perda de uma razão própria de ser, até porque o coronel jamais esteve integrado nesse mundo que definha sob o seu domínio. Ele decai junto com o engenho, sem se ligar porém à sua ordem, e a impossibilidade de tal ligação – ou de tal familiaridade – parece ser a causa maior da ruína de ambos.

É preciso tomar cuidado ao se qualificar Lula de Holanda como senhor de engenho decadente, embora ele seja precisamente isto e represente, nesse aspecto, uma figura historicamente típica desse período. Entretanto, Lula é decadente, antes de mais nada, enquanto signo de uma decadência, e não como vítima dela. Em nenhum momento, pois, o coronel vivencia o drama de uma ordem que se desintegra devido a um processo de modernização. Ele mesmo jamais pertenceu a essa ordem, pelo contrário: é já o representante de uma modernidade ou, mais especificamente, de algo desvinculado de suas origens, num nível inclusive bem maior que o de Carlos de Melo. Se o neto de José Paulino se mostra e se sente absolutamente incapaz de corresponder aos valores de antes, fato é, no entanto, que ele se acha impregnado desses valores, pois é sob a perspectiva destes que ele próprio se julga e se condena. Em *Banguê*, a dimensão da perda de uma organicidade só existe devido à recordação dessa organicidade, o que a torna – independentemente de sua semelhança com a realidade objetiva – parte da experiência do personagem. A ordem de que Carlos de Melo se sente terminantemente excluído só pode existir porque existe também Carlos de Melo – se por um lado o herói se pergunta em que medida ele ainda faz ou teria feito parte desse mundo, por outro não há a menor dúvida de que esse mundo faz parte dele. O mesmo não se pode dizer do coronel do Santa Fé. Lula de Holanda não traz em si a memória de uma vida de antes, não há nele o sentimento da perda de uma organicidade, mas tão somente de um fausto e de um prestígio. À diferença de *Banguê*, a oposição de caráter entre o antigo senhor de engenho e seu sucessor é dada sobretudo pelo olhar de outros personagens, comparando-o com o velho capitão Tomaz (um pouco à maneira como, em *Usina*, o povo dos engenhos compara a vida de agora com a vida no tempo de José Paulino). À certa altura, é Dona Amélia, mulher de Lula, quem faz a oposição:

D. Amélia refletia no destino de sua gente com amargura crescente. Sabia que Lula não gostava do engenho. Por mais de uma

vez lhe dissera que aquilo era vida para bicho. Se gostasse seria como seu pai Tomaz. Lembrava-se sempre de seu pai para comparar com o marido. E na comparação de agora, quem saía ganhando era o velho bom, caprichoso, cheio de ação, bom pai, dando tudo que era seu para a família. Lula tinha as suas esquisitices. No princípio, tomara gosto pela vida diferente que viera levar no engenho. Era homem da cidade, só podia sentir-se sem jeito pelo trabalho do campo. (p. 214)

Esse olhar que os outros dirigem ao coronel – e que o narrador parece endossar – é semelhante ao olhar que Carlos de Melo dirige a si mesmo. Lula de Holanda se sabe e se sente fraco, sem ter, porém, a dimensão real daquilo que para ele mesmo constituiria uma força; não é capaz de oferecer, por conta própria, a medida de um valor, como Carlos de Melo continuamente faz, sempre a reconhecer em si mesmo a falta de alguma coisa. O interessante é que, se, nos romances do *Ciclo* José Paulino, o senhor do engenho Santa Rosa é sempre visto como bom, tanto no que respeita à sua eficiência quanto às suas qualidades morais, o uso do mesmo adjetivo para qualificar o senhor do Santa Fé dá muito mais margem a relativizações. Em grande parte, a oposição entre Tomaz e Lula de Holanda parece ser do mesmo tipo que há entre Carlos de Melo e seu avô, destacando sempre a força do primeiro e a fraqueza do segundo – e todas as falhas morais do neto parecem também consequência dessa sua fraqueza para a ação. No caso do capitão, porém, força e bondade não se confundem: o personagem é muitas vezes lembrado, depois de sua morte, pela crueldade com os escravos, nisso até não diferindo tanto de Lula de Holanda. No fundo, a oposição real entre sogro e genro, entre o velho e o novo, se dá não propriamente por qualidades morais, mas pela medida de uma *vitalidade*, tão abundante em Tomaz e tão ausente em Lula de Holanda, sendo essa talvez a única qualidade real nessa disposição arcaica de mundo, que preza sobretudo o impulso, o vigor, a capacidade de agir e de se perpetuar. Na somatória final, perdoam-se as crueldades do capitão, por estas se revelarem uma expressão da sua potência, e condenam-se as do coronel, por não serem senão uma das máscaras de sua fraqueza.

Lula de Holanda não tem com o que realizar um distanciamento em relação a seu presente degradado, porque não possui um conhecimento, sequer uma idealização, do que fora essa vitalidade de antes. A bem dizer, não se pode sequer chamá-lo nostálgico, porque nunca esteve ligado a um tempo que não o da sua própria decrepitude. Acredita numa força de antes, que era a dos antepassados, mas com que

jamais se familiarizou. Se o herói nos aparece como contemporâneo de José Paulino, fato é, no entanto, que os dois demonstram pertencer a tempos bem diferentes. A despeito das semelhanças com o herói de *Banguê*, o romancista não conferiu a Lula de Holanda a contradição que naquele se verificava em função de um sentimento mútuo de familiaridade e estranhamento pelo mundo do engenho. Não há, inclusive, vínculo afetivo entre o coronel, esse moço da cidade, e a propriedade que se arruína. A decadência do Santa Fé o faz sofrer apenas na medida em que significa para ele a perda de sua fama e importância, desse prestígio que é tão frágil quanto a madeira velha do seu piano de cauda, que os cangaceiros de Antônio Silvino tratarão de arrebentar. Dos membros da família, apenas D. Amélia, filha legítima desse mundo de outrora, compreende a ruína do Santa Fé no sentido de uma decadência, da perda de uma felicidade que era de antes.

A despeito dos vários paralelos entre o destino do coronel e o do seleiro, como a crítica sempre observou, é preciso sempre atentar ao fato de que são justamente essas semelhanças que nos permitem reconhecer, entre um e outro, diferenças fundamentais. Talvez o paralelo mais visível esteja no fato de ambos terem filhas solteironas, com mais de trinta anos, para os dois significando a extinção de sua linhagem. Mas, à diferença do que se passa com o coronel, a solteirice da filha é sobretudo uma vergonha para o seleiro. A moça, pensa ele, não era feia, apenas mais amuada, mais retraída do que as outras. Esse recolhimento será a causa tanto da sua desgraça quanto da dos pais. “Moça velha” chama a tradição popular, como se vê no romance, às moças que nunca se casam – o que, no condizente à situação de Marta, soa dolorosamente apropriado. Sinhá olha a moça e sente “que a pobre se acabava sem ter vivido” (p. 73). O pai, por sua vez, vendo-a no seu “passo de velha”, tem vontade de arrebentá-la com o martelo. O drama da solteirona é o de uma juventude estrangulada, de uma velhice que autoritariamente se impõe sobre uma vitalidade ainda não exercida – fazendo de algum modo ecoar o drama de quase todos os heróis jovens de José Lins, uma vez em que estes se veem ou se sentem submetidos a uma decrepitude que não corresponde ao que são ou poderiam ser. No final da primeira parte, os ataques histéricos de Marta darão voz ao drama silenciado de José Amaro, à raiva de uma vida que é ainda vida e que não quer morrer. Já com D. Nenem, a moça do Santa Fé, é o próprio pai, num ciúme doentio pela filha, que a proíbe de sair de casa. Prefere ver a moça solteirona e a estirpe acabada a ter o seu sangue unido ao de uma gente inferior (valendo lembrar que seu sogro, o finado capitão Tomaz, fora outrora pouco mais que um camumbembe com recursos). Em qualquer situação, na

verdade, mais facilmente o coronel se entrega à ruína do que ao risco de ter o seu nome difamado. Com indolência então acompanha a falência do seu engenho, descuidando de tudo, preocupado apenas em preservar a honra e a memória de um passado de que não participara e nem conhecera. Se na primeira parte do romance José Amaro sofre com o destino de Marta, na segunda é o próprio coronel quem condena a filha a uma situação semelhante – como um reflexo, no fundo, do que faz com sua propriedade. A propósito de uma adaptação que se fez do romance para o teatro, o próprio José Lins nos dá sua impressão do coronel: “Tudo para ele se resumia na filha que ia se consumindo na esterilidade de uma vida reclusa. O mundo lá fora não existia para o pai que sonhava com um príncipe para entregar sua filha. Tudo que não fosse a medida de seu sonho era uma vergonha” (REGO, 1977, p. 2). Assim, é o próprio esforço da preservação em Lula de Holanda que faz dele a causa imediata da ruína do mundo que herdou. Nalguma medida, o coronel representa para o engenho aquilo que a velhice representa para José Amaro, como signo dessa decrepitude a envolver uma vida privada de suas energias. Na primeira parte do romance, o seleiro, de serviço no engenho Santa Fé, ao escutar um grito do coronel, põe-se pensativo:

Era o Cel. Lula chamando o negro que fazia as coisas na reza.
E o mestre Amaro, sem saber por que, pensou na sua filha, naquela
sua Marta, toda esquisita, com trinta anos, como se fosse uma menina.
Era a sua vida que se ligava à vida do povo da casa-grande. Tinha uma
filha que se parecia com aquele povo. (p. 57)

A oposição entre coronel e seleiro se faz sentir, em verdade, menos pelo antagonismo entre os dois do que pela sua simples coexistência no romance. Trata-se, no fundo, de uma oposição mais de valor do que de classe, conforme esses personagens não apenas ocupam lugares opostos numa hierarquia social, mas estão ligados a concepções de mundo completamente diversas. Especificamente nesse sentido, haveria (ou pelo menos teria havido) mais proximidade entre José Amaro e José Paulino do que entre este e seu parente distante, o coronel do Santa Fé, uma vez que os dois fizeram parte da mesma ordem, que o terceiro jamais integrou. Agora, José Amaro se ressentido da importância dos poderosos e tem o coronel do Santa Rosa (mais do que o próprio Lula de Holanda, que o expulsa de casa) na conta de um inimigo; mas é plausível pensar que antes não tenha sido assim, quando o seleiro estivera integrado no quadro orgânico

desse sistema, cuja desigualdade não era menor do que a do seu presente. Em *Fogo Morto*, assim como nos outros romances, o caráter realmente problemático da realidade só pode existir em função de uma perturbação na ordem natural das coisas – isto é, de uma ordem que se faz sentir como natural, mesmo que essa naturalidade não seja aqui, como era em *Menino de Engenho*, sinônimo de felicidade. José Amaro vive o drama de uma naturalidade perdida. Para Lula de Holanda, esse senhor que não pisa a própria terra que lhe pertence, tal naturalidade jamais existiu, constituindo ele próprio o símbolo de uma estranheza. Suas aparições ao lado da família na primeira parte do texto, em que o vemos apenas de relance, na sua sempre lutuosa solenidade, compõem um quadro enigmático, algo que não compreende e de que todos (personagens e leitores) parecem exigir alguma explicação. É no final da primeira parte, quando do encontro entre seleiro e senhor de engenho, que mais diretamente a figura de Lula se impõe ao leitor como incógnita. Devido a um desentendimento – espalhara-se que o seleiro andava falando mal de D. Nenem – os dois discutem; várias vezes o coronel repete a mesma pergunta ao seleiro, como sempre a querer reafirmar sua autoridade, até que José Amaro se irrita, confrontando o ofensor:

-Hein, mestre José Amaro, quem manda neste engenho?

-Coronel, eu já disse.

Uma raiva de tudo foi se apoderando do seleiro. Já não podia aguentar mais aquelas perguntas bobas.

-Coronel, afinal o que é que o sr. manda?

-Hein, Amélia, veja o que ele está dizendo.

D. Olívia botou a cabeça na porta, olhou para todos e sumiu-se.

-Hein, Amélia, eu não posso falar no meu engenho. Pois eu mando, mestre José Amaro. Pois eu mando.

-Coronel, o sr. não deve ir atrás das intrigas daquele negro. Eu sou homem de respeito.

-Hein, mestre José Amaro, o seu pai matou em Goiana, não é verdade, hein, mestre José Amaro? Eu não quero assassino no meu engenho. Não é, Amélia? Pode procurar outro engenho, mestre José Amaro. Hein, mestre José Amaro, ouviu? Procure outro engenho.

Aquilo foi como uma bofetada na cara. O mestre deu dois passos para trás, estava com os olhos esbugalhados, com um nó na garganta. E quando pôde falar, não via ninguém na sua frente, via só a

luz do sol faiscar na parede branca da casa.

-Não sou cachorro, Cel. Lula. Não sou cachorro.

E fez menção de subir os batentes. O velho gritou lá de cima:

-Hein, não ponha os pés nesta casa.

D. Amélia apareceu do lado de fora:

-Mestre José Amaro, o sr. não se atreva a tocar no meu marido.

Aquela figura de mulher, que o mestre sempre se acostumara a admirar, abrandou-lhe a cólera. (pp. 152-153)

Há uma reverência natural de José Amaro por D. Amélia, por essa dignidade de outrora que a senhora de engenho espontaneamente evoca. Mas não há, coisa curiosa, respeito por seu Lula, afora aquele exigido pelo bom senso e pela formalidade. A senhora de engenho sente aversão pelo seleiro e em nenhum momento lhe mostrará simpatia. Não obstante, há algo nela que o mestre se vê inclinado a respeitar, algo que ele é capaz de *reconhecer*, simplesmente porque ambos fizeram parte e tiveram lugar nesse mundo que se perde. Já noutra passagem José Amaro intuitivamente ligara, em pensamento, seu infortúnio ao dessa personagem. Alegre por trabalhar para os cangaceiros, o seleiro se aflige, no entanto, ao saber da doença da senhora:

O mestre pensou na velha doente e amorteceu a sua alegria. D. Amélia, não havia quem pensasse nela e não visse os tempos do capitão Tomaz, as festas do Santa Fé, os dias de mocidade do engenho da várzea. Era pequeno, mas dava para um homem viver, e dar grandeza a sua família. Cinquenta escravos lavravam as terras do Santa Fé. Tinha uma fortuna em negros, o capitão Tomaz. Agora era aquilo que se via, um engenho de duzentos pés, moendo cana, puxado a besta. Toda a alegria do seleiro se pondo como um sol em dia de chuva. Todo ele enroscava-se outra vez, fechava-se em sombras. E cara dura, os olhos inchados, a tristeza íntima, eram outra vez o mestre José Amaro. Por que D. Amélia pudera transtorná-lo daquele jeito? (p. 102)

O herói se compadece de tudo que para ele representa de fato uma perda, uma descaracterização de seu mundo – daquilo que, em breve, já não haverá sequer quem recorde. Nas duas primeiras partes da narrativa o que se conta é, respectivamente, a

história de um herói que se descobre agora em relação de estranhamento com o cenário que lhe era familiar, e de outro que, à diferença de todo o resto, jamais pertenceu a esse cenário. Mais uma vez, como noutros romances do autor, aquilo que vem de fora da ordem só a pode perturbar ou degenerar. O velho Tomaz logo se dá conta do erro que cometeu, entregando filha e engenho a Lula; a certeza da perda de seu legado será a causa de seu abatimento e de sua morte. Evento particularmente profético, na segunda parte do romance, é o segundo parto de D. Amélia, referido em meio às observações no narrador a respeito da crueldade do novo senhor de engenho para com os escravos:

E o Santa Fé foi ficando assim o engenho sinistro da várzea. Deodato dava mais em negro que o major Ursulino. Era tudo por ordem do capitão Lula de Holanda. Como podia um homem com aquele trato, com aquelas maneiras, permitir tudo aquilo? O segundo filho de D. Amélia nascera morto. Dissera a parteira que tinha uma cabeça de monstro. Era um aleijão. Castigo do céu. As negras choraram com a infelicidade da senhora. Parecia agora, depois do parto infeliz, um fantasma, branca como cera pelo sangue que perdera. D. Amélia não pôde mais parir, estava perdida para a obra de Deus. (p. 205)

Da união entre a filha do velho senhor de engenho e Lula de Holanda, do de dentro com o de fora, nasce algo monstruoso, pré-condenado à morte e de efeito esterilizante. As escravas veem nisso um sinal divino; nisso o leitor provavelmente não acreditará, mas não deixará de sentir a sugestão (ainda que dela o próprio romancista talvez não estivesse consciente) de que a presença do novo senhor no plano dessa ordem vai contra a natureza e só pode resultar em algo antinatural.

É preciso, portanto, separar o estranhamento do coronel em relação ao meio daquele outro estranhamento que há em José Amaro. Ambos são vítimas de fraquezas, mas de fraquezas que indicam neles condições bem diversas. À certa altura, contrariamente à sua atitude reflexiva, o seleiro se vê realmente impelido a uma atitude diante dos fatos. Descobre, numa de suas caminhadas noturnas, a tropa volante preparando emboscada para o bando de Antônio Silvino. O mestre quer dar o alarme, avisar do perigo o homem que era seu favorito no mundo. Mas qualquer coisa lhe falha: o corpo velho que, tomado pela excitação, cai por terra num acesso violento. Faz vagamente lembrar os ataques epiléticos de Lula de Holanda, sempre que o coronel se

acha diante de uma situação crítica, como quando confronta o bando do cangaceiro. Entretanto, o mal de José Amaro lhe veio com a idade, com o esgotamento de que ele agora se torna cada vez mais consciente. O de Lula nada tem a ver com o tempo, antes parece o reflexo de uma debilidade que sempre o definiu. Sua figura compõe não o retrato de uma antiga potência em declínio, mas o de uma fraqueza equivocadamente colocada no poder, e é precisamente da sua fraqueza que nascem os seus excessos de tirano, débeis compensações para o seu sentimento de inferioridade. O leitor pode muito bem se apiedar de tal herói, até identificar-se com ele, mas muito mais dificilmente se simpatizar, porque Lula de Holanda não opõe ao mundo qualquer valor real – nem mesmo, pela auto ironia, um valor que viesse a se opor a seu próprio caráter, como faz o herói de *Banguê*. Antonio Candido escreve, a respeito do coronel e do seleiro: “para ambos, acabou o mundo em que quereriam viver” (CANDIDO, 1992, p. 65). Isso se admite com facilidade a respeito de José Amaro. Que mundo é esse, porém, em que um homem como Lula de Holanda quereria viver? Apenas um mundo em que seu prestígio estivesse de antemão assegurado. Seu luto constante é sua tentativa de ligação com uma história em que não atuou e para a qual não pode representar qualquer continuidade. À diferença de Carlos de Melo, sua idealização do passado, não tem como base qualquer recordação, porque sua “memória” está toda calcada numa fama, naquilo que o personagem ouviu a respeito de sua gente. Em crônica intitulada “Os Perigos da História”, o próprio José Lins discorre sobre os riscos daqueles que ferrenhamente se apegam a um tempo – ou melhor, ao retrato de um tempo – que nenhum vínculo pode manter com o presente. Nas considerações do autor, parece haver um eco da personagem de Lula de Holanda (além de outros tipos ou situações presentes em sua obra):

Tudo isto tem a sua razão de ser, o culto dos heróis e das grandes tradições são normas dignas de nosso amor, quando não se transformam em religião, em fanatismo doentio. O homem precisa dos seus mortos, mas não deve viver dos seus mortos, como guardas de sepulcros. E resulta de todo este pegadio com os tempos findos uma deformação de personalidade que quase sempre conduz a uma loucura coletiva. Criam-se complexos que vão perturbar ou desviar naturezas que se dariam tão em, que produziriam tanto, se não estivessem condicionadas à palavra de ordem, a sentenças feitas, a todo um

mundo que só existe na imaginação ou nos delírios dos que nele acreditam. (REGO, 1981, p. 222)

Todos os heróis de José Lins vivem em conflito com um tempo morto. Morto, não necessariamente porque já não existe ou porque já passou, mas porque não pode se modificar. Esse conflito pode se dar num plano objetivo ou subjetivo; em *Pedra Bonita*, por exemplo, ocorre um diálogo interessante entre um e outro: o herói se encontra diante de um destino que lhe parece ser imposto tanto de fora, pelas circunstâncias externas, quanto de dentro, por seu modo particular de compreender as coisas. Interessa frisar que, no referente à essa morte ligada ao passado, o que se põe em questão é não realmente esse tempo – o retrato de uma realidade passada – mas sim a *relação* que com ele mantém cada personagem. É curioso como a crítica, ao tratar de obras como *Pureza* ou *Pedra Bonita*, muitas vezes se fixa na realidade contemplada por cada herói e deixa de tratar justamente do papel desempenhado por ele. O risco que dessa leitura decorre é o de se considerar, por exemplo, a história de Antônio Bento como espécie de retrato ou estudo de certos fenômenos sociais e regionais (o misticismo, o messianismo e o cangaço), sem levar em conta as questões de ordem maior – por exemplo, a existência de um drama da memória – no contexto do romance, que só pela figura do herói se colocam. A maturidade de um romance como *Fogo Morto* se verifica, entre outras coisas, não simplesmente pela superação de uma série de obsessões pessoais do autor – as quais, de modo geral, ele explora de forma bastante livre nos romances posteriores ao *Ciclo* – mas pelo encontro feliz dessas obsessões com um retrato mais objetivo da realidade, em que elas se tornam a expressão de um drama tanto pessoal como coletivo. Um herói como Lula de Holanda não introduz um tema novo em relação aos romances anteriores. De modo geral, ele é uma figura síntese daquela mesma fixação mórbida pelo passado que sufoca a espontaneidade do presente em histórias como *Pureza*, *Pedra Bonita* e *Riacho Doce*. Sob a ilusão de conservar a vitalidade de antes, é o próprio coronel quem a põe a perder, à medida que lhe nega qualquer possibilidade de desenvolvimento – como faz também com a filha, D. Nenem. Em *Fogo Morto*, porém, esse drama, que noutros romances se projeta sobre o mundo todo, constitui apenas uma das angulações da realidade, sintetizando-se na experiência de um personagem particular, ainda que com influências determinantes, fatídicas, sobre o destino de outros personagens. Uma das peculiaridades do romance consiste nesse olhar múltiplo que dá a dimensão do real, que não se restringe às impressões de um único personagem e que

tampouco transforma a gente do engenho em espécie de personagem coletivo.

Porque os heróis de *Fogo Morto* representam relações diferentes com o passado, é provável que com eles o autor tenha conseguido separar disposições que nele mesmo andavam confusas – confusão esta que transmite, por exemplo, a heróis como Edna e Antônio Bento, na sua relação sempre ambígua com as próprias origens. Em *Pedra Bonita*, há na verdade dois passados, difíceis de se distinguir, com que o herói tem de lidar: o da sua família e o da história da maldição que a ela se ligou; o passado afetivo e esse outro, que se herdou. Antônio Bento quer salvar o primeiro do segundo, mas então lhe parece que a própria ligação com o pai, a mãe e os irmãos será a causa de sua ruína pessoal. Começa inclusive a crer na história da maldição que ele mesmo traria no sangue. O herói se pergunta, na verdade, em que medida esses passados, um com que ele quer romper, outro que ele quer salvar, redimir, tornar outra vez presente, não estarão no fundo intimamente ligados, e se viver não deverá implicar, afinal, uma ruptura com ambos. É difícil não supor nisso a projeção de um drama pessoal do próprio romancista, se nos inteiramos minimamente de sua biografia ou lemos os seus primeiros romances. O mesmo se pode dizer de *Pureza*. A semelhança do herói Lourenço com Carlos de Melo (ou com o próprio José Lins) se verifica primeiro, de forma ainda muito superficial, pela disposição hipocondríaca de ambos os personagens. Em *Pureza*, contudo, a obsessão do herói pela doença traz latente uma questão mais fundamental, de que já tratamos: é também a obsessão do herói com um destino que o liga às suas origens.

O peso de um passado que esmaga e paralisa o presente é marca de todos os romances posteriores ao *Ciclo*, *Fogo Morto* inclusive. Neste, porém, essa questão aparece de forma muito mais isolada, talvez até diminuída, posto que centrada na personagem de apenas um dos três heróis que o protagonizam. Chega a ser surpreendente descobrir que a ideia inicial do autor (como informa Álvaro Lins em seu posfácio) era narrar a história do engenho Santa Fé e da família do coronel, uma vez que a parte do texto dedicada a isso é justamente a menor e representa, como já vimos, espécie de *flashback* que interrompe a linearidade da primeira parte da narrativa, a ser retomada na terceira e última parte. Difícil também seria pensar em Lula de Holanda, tal qual o conhecemos, como personagem central do romance, uma vez que ele próprio não parece capaz de conduzir a narrativa rumo a uma progressão, nem mesmo a uma progressão puramente subjetiva, porque o herói está preso ao ciclo vicioso de sua paranoia, não se desenvolvendo nem se modificando ao longo de toda a sua história. Se

José Amaro pouco pode contra a realidade que o oprime, ao mesmo tempo o olhar do herói, sobre si mesmo e sobre os fatos, é marcado por um constante desenvolvimento. Em verdade, é o único dos três protagonistas que de fato “progride” (no sentido mais neutro da palavra), uma vez que é o único que adquire, malgrado seu, uma consciência cada vez mais crítica de si mesmo e da realidade a seu redor. Suas contrapartes, o coronel e o capitão Vitorino, estão igualmente imobilizadas, ainda que com experiências radicalmente distintas, numa espécie de devaneio. Em sua angústia ou em sua bem-aventurança, esses dois se situam como que à parte do tempo cronológico, o tempo histórico a que o seleiro é o mais trágica e o mais dolorosamente ligado.

Considerando o romance nas suas três partes, parece-me que cada herói representa, precisamente no que possui de mais particular, condição para que os outros também possam existir. Pode-se identificar muitos pontos de contato entre José Amaro e Lula de Holanda (e, com algum esforço, mesmo entre estes e Vitorino), mas eles absolutamente não se parecem. É precisamente naquilo que a princípio parecem ter em comum que sua diferença se revela mais acintosa, e nos sentimos mais aptos a compreendê-los justamente pelo contraste que estabelecem entre si. É bem provável que o isolamento de certa questão em Lula de Holanda – a de um apego mórbido a certa *imagem* do passado, como tanto se verifica em outros heróis do autor –, tenha sido favorável para o surgimento desse ponto de vista inteiramente inédito na obra do autor, que é o do mestre José Amaro: um olhar que já não é o de personagens a se esquecerem de suas origens, mas daquele mesmo de quem se esquece, de quem já não é mais reconhecido. Tratando de outros romances, discutimos já a questão de um estranhamento ao verificar a presença de certos estigmas em seus heróis. Figuras como Lourenço, Antônio Bento e Júlio sentem trazer em si a marca de uma história em que já não podem atuar, mas à qual se sentem ligados e por isso se veem como que impossibilitados de viver para o presente. Há, da parte desses personagens, um estranhamento pelo mundo das origens, à medida que esse mundo (em grande parte, como categoria psicológica sua) parece lhes exigir que morram com ele. Esse drama pode ser ainda estendido a Lula de Holanda, mas um herói como José Amaro não manifesta tal distanciamento em relação a um tempo perdido: fora sempre, sem desgarres, homem da sua terra e do seu ofício.

No entanto, há algo nele que facilmente se poderia identificar como um estigma, ao modo mesmo dos outros heróis: a alcunha de “lobisomem” que o povo lhe mete, de fato acreditando que em noites de lua o mestre se transformava no bicho demoníaco. Tal

marca, porém, não o liga a um passado, a uma história com que rompera; liga-o apenas a ele mesmo, a seu próprio presente: àquilo que sua aparência doentia, seus hábitos noturnos e seus modos de fera acuada parecem expressar. Noutros romances há heróis que temem reconhecer em si mesmos vínculos indissociáveis com um mundo que fenece e acaba, como se sua vitalidade se cerceasse por uma velhice já sem forças para nada mas à qual, mesmo assim, sentem-se submetidos. Para José Amaro, por outro lado, essa velhice não é um fato exterior – uma doença, uma maldição, uma herança –, é ele mesmo, na sua impossibilidade de continuar sendo o que sempre fora. *Fogo Morto* se destaca, em comparação com o restante da obra, como a história de uma velhice assimilada – isto é, vista agora pelos próprios olhos daquilo que envelhece –, e é por isso que a figura de um estranhamento, tão característica da obra do autor, assume aqui uma forma mais essencial. José Amaro nada fez para romper com seu mundo: foi arbitrariamente rejeitado por ele, como se de uma hora para outra este já não o reconhecesse. O herói passa a ser olhado com desconfiança pelos que lhe são próximos, pelos vizinhos e pela própria mulher, Sinhá (com quem é particularmente arisco e sobre quem atira, escusando-se de incriminar a si mesmo, toda a culpa pela vergonha da filha). Sinhá tem medo do marido. Numa das cenas mais patéticas do romance, vemos José Amaro prostrado após o surto de Marta, sobre cuja loucura já não restam dúvidas. O seleiro chama pela mulher, e é do ponto de vista dela que tudo se narra:

-Sinhá?

-Já vou.

Tinha medo, um pavor como nunca sentira de coisa nenhuma. Fez o que era possível, e apareceu na porta do quarto.

-O que tu queres?

Então a velha Sinhá viu o que nunca vira em sua vida: Zeca num pranto de menino apanhado. O soluço rouco do marido era um partir de coração. Parada, ficou olhando para aquilo, enternecida. Ele não podia falar. Só tinha os olhos para exprimirem a dor profunda. Por fim, num esforço medonho:

-Sinhá, ela está doida.

Não pôde chegar-se para perto do marido. Aquele cheiro de sola, aquela inhaca dos princípios do casamento encheu a casa inteira. Um nojo terrível tomou conta dela. Era como se estivesse pegada a um defunto fedendo. E começou a engulhar com uma violência que

não podia conter. Os soluços do marido, a cara horrorosa, as lágrimas, tudo para ela tinha um cheiro que matava. Fugiu para a cozinha. Cantavam os galos no poleiro como se fosse de madrugada. O estômago doía-lhe muito forte, os vômitos amargavam-lhe na boca. De muito longe, talvez de outro mundo, ela ouvia como se fosse mentira que o vento lhe trouxesse, aquele bendito que a filha de seu Santo cantava na igreja. (p. 133)

Há em José Amaro uma solidão que nem ele nem sua mulher conseguem transpor. Sinhá verdadeiramente se apieda do marido, quer consolá-lo, mas não consegue se aproximar. Se conseguisse, talvez ainda houvesse salvação para José Amaro: se o mestre sentisse que há um público para sua dor, o seu isolamento não seria tão grande. Por certo o romancista, assim como o leitor compassivo, gostaria de salvá-lo, protegê-lo de todas as infâmias e adversidades contra as quais o tempo arbitrariamente o colocou. Mas, uma vez iniciada, a tragédia deve ir até o fim, e a de José Amaro diz respeito justamente a uma descaracterização. Algo no seleiro o torna especialmente repugnante para a mulher. O cheiro de sola, “aquela inhaca dos princípios do casamento”, à qual há muito já vinha acostumada, ressurgiu agora, no entanto, com toda a força, recendendo mesmo das coisas que não podem ter cheiro: “os soluços do marido, a cara horrorosa, as lágrimas”. O odor do herói, uma das marcas de sua profissão, confunde-se com a impressão desagradável que a mulher tem dele – cheiro de “defunto fedendo”. O aspecto grotesco que assume para Sinhá a figura de José Amaro é, ao mesmo tempo que inspira piedade, de uma lugubridade que enoja e repele. O seleiro não pode ser acolhido pela mulher, assim como não o pode ser pelo mundo que um dia fora o seu – tornou-se derradeiramente estranho para ambos. A afirmação do herói, tantas vezes repetida, de que “José Amaro não precisa de ninguém”, não faz senão tornar patente a sua carência e a sua solidão. Quando, logo após a altercação com Lula de Holanda, considera abandonar as terras do Santa Fé, pensa consigo:

O coronel lhe pedira a casa. Era um bom pretexto para fugir do povo que lhe queria mal, que o via como uma desgraça, uma criatura do diabo. Estaria tudo resolvido. O mestre José Amaro encontraria um engenho no Itambé, uma terra que o acolhesse, um povo que o amasse. Encontraria, não havia dúvida. (p. 158)

Mas o seleiro *fica*, pelo compromisso que sente ter com o bando de Antônio Silvino – sendo difícil determinar, na verdade, em que medida esse sentimento não seria também apenas um pretexto para o mestre não deixar a terra a que sempre teve apego. O fantasma da morte que paira sobre o personagem o exclui da ordem de que ele antes participara (ou que antes, pelo menos, sentiu existir). Não é, ao contrário de Lourenço, Antônio Bento ou Edna, um herói que se sente arrastado pela sina coletiva de uma gente que foi ou deveria ter sido a sua. José Amaro sente que envelhece, que morre antes de seu mundo, de um mundo que *não vai* morrer, fazendo da velhice e da morte próximas eventos absolutamente fortuitos, destituídos de sentido. Os vizinhos já não o reconhecem: chamam-no lobisomem, fecham-lhe as portas; mulheres e crianças correm para dentro de casa ao vê-lo se aproximar. O herói tenta não dar atenção a isso, mas por fim acaba se apalpando, mirando-se no espelho, à procura dos traços que o tornam tão repugnante para os outros, que fazem dele uma cria do demônio. Reflete consigo, já na terceira parte do romance, num momento em que a mulher o deixou (ainda não em definitivo):

Por que seria ele o escolhido para isto? Era tão da sua casa, era tão do trabalho, e até sua mulher temia-o, corria dele! O que existiria em sua cara que metesse pavor aos meninos, às mulheres? Os cachorros latiam para ele. Latiam para todos os estranhos. (p. 252)

Pouco mais adiante, a remoer sua discussão com Lula de Holanda, recorda-se da figura da mulher do coronel:

Lembrava-se da cara de pavor de D. Amélia e com aquilo o mestre cobria-se de vergonha. Sempre tivera aquela mulher na conta de uma santa, de uma criatura para merecer todo o respeito. E viu com que cara D. Amélia olhou para ele. Seria que também acreditasse na besteira do povo? Lobisomem. Levantou-se o mestre e foi procurar naquele espelho que ele tinha guardado na mala. Mirou-se, e a cara gorda, inchada, os olhos amarelos, a barba branca deram-lhe a sensação de pena de si mesmo. Estava no fim, a morte esperava por ele. (p. 257)

Esse exame de si mesmo é, antes de mais nada, o reconhecimento que o herói

faz da própria estranheza, que ao povo dos engenhos só pode surgir como monstruosidade. Todos fogem do seleiro ao se deparar com ele à noite, tomando-o pelo bicho assassino. Ao menos alguém, um morador qualquer, ainda o reconhece, tendo de lembrar aos outros: “é o mestre José Amaro, povo besta” (p. 87). Os cães latem à sua passagem, ao que ele mesmo observa: “latiam para todos os *estranhos*”. No contexto de uma ordem ainda vigente, marcada pela máxima familiaridade entre seus elementos, o que não se encaixa ou deixa de se encaixar só pode ser tomado como nocivo. Como nada do que José Amaro tenha feito justifica nele essa condição, é natural se pergunte: “Por que seria ele o *escolhido* para isto?”, sentindo-se vítima de uma injustiça. Esta, o leitor é melhor capaz de compreender: trata-se da História (com H maiúsculo), do tempo cronológico, desgastante, que para o seleiro, e como que só para ele, começa a existir – ou do qual apenas ele se torna consciente. O leitor bem sabe que o mundo a que José Amaro pertenceu e que não mais o reconhece está fadado, no fundo, a um mesmo destino (a uma mesma descaracterização), de modo que o herói de algum modo antecipa em sua pessoa aquele que será o drama de toda a terra. Mas não é essa a verdade com que o herói tem de lidar. Para ele, conta apenas sua humilhação, o fato de se sentir arbitrariamente excluído do mundo e da vida que foram seus. No decorrer de sua história, acompanhamos o desenvolvimento da consciência do seleiro sobre sua própria situação, enquanto esta também se agrava e a ele vai se mostrando cada vez mais insuportável. A filha é levada para o sanatório, o coronel pede-lhe a casa, a mulher o abandona. Os infortúnios mais significativos de sua trajetória implicam sempre uma perda dos seus pontos de referência, dos elementos que o caracterizavam e lhe permitiam se situar em relação ao próprio meio. José Amaro se sabe um homem acabado e sem recursos; a morte que se fecha sobre ele nada tem de solene ou respeitável: é asquerosa, vexatória, como o cheiro de sola que nele se impregna, como a alcunha de monstro que o povo lhe atribui. O seleiro já não é o mesmo de antes, e não sendo mais o que era, só pode ser algo repugnante. Seu mundo já não o reconhece, em função do que, no fim, ele mesmo já não poderá se reconhecer.

4.3 Vitorino

É ao olhar de José Amaro, no início da primeira parte do romance, que pela primeira vez aparece esse que será o protagonista da terceira parte: o capitão Vitorino Carneiro da Cunha, o “Papa Rabo”, cuja experiência se demonstra radicalmente diferente da experiência e do seleiro e da do coronel – tanto quanto estas são também diferentes entre si. O que o romancista nos dá são três heróis que se definem, antes de mais nada, um em relação ao outro, sobretudo pelo que entre eles se estabelece como contradição. Mas, ao passo que entre o seleiro e o coronel não há entendimento possível – não se pode nem bem chamá-los inimigos, porque no fundo um pouco significa para o outro –, José Amaro acaba adquirindo por Vitorino uma estranha afetividade, contrária ao desprezo que de início lhe demonstrava, quando não o considerava mais que um fanfarrão amalucado.

Em verdade, Vitorino desempenha uma função menos predominante que a dos outros dois heróis em suas respectivas partes. Porque, mais do que a história do Capitão Vitorino, trata-se do momento da narrativa em que os três personagens avançam juntos, por caminhos distintos, para a resolução – ou para a definitiva irresolução – de seus conflitos particulares. As duas primeiras partes nos apresentam, respectivamente, o seleiro e o coronel, e ao final de cada uma há certa tensão deixada em suspenso. Vitorino, por outro lado, já estava presente nesses dois primeiros momentos, sempre como personagem secundário, mas de todo representado no seu modo característico de ser. A terceira parte não introduz uma figura nova, nem se aprofunda na história de uma já conhecida, mas nos faz atentar à real complexidade desse herói, para além do palhaço com que até então vínhamos nos divertindo.

O Vitorino que vemos na primeira parte é aquele que atravessa a estrada em frente ao casebre do mestre José Amaro, sempre se detendo para conversar e relatar seus feitos, mas desaparecendo tão logo retoma seu caminho, deixando-nos com o seleiro e seus remorsos. O Vitorino da terceira parte é o que acompanhamos em suas cavalgadas, e esse seu constante movimento tem muito já a dizer sobre ele, em especial pelo contraste com os outros heróis. Enquanto estes se mostram angustiosamente fixos no plano de uma realidade estratificada, Vitorino redescobre o plano de uma ação e de uma aventura possíveis. Sua figura, embora tão decadente quanto a de José Amaro, é de uma vivacidade que jamais suporíamos encontrar nesse mundo de gente envelhecida – e é

curioso como a decrepitude de seu corpo, bem ao contrário da do seleiro, só desperta o riso ou a simpatia dos demais personagens.

Há uma realidade que se revela mais ampla e mais flexível na perspectiva do herói. Assim, por exemplo, no segundo capítulo, tendo tomado a causa de seu compadre José Amaro na disputa com o coronel – em sua imaginação, é o seleiro quem lhe pede auxílio –, Vitorino aparece no Santa Fé, discute e sai de lá expulso, dizendo horrores do senhor de engenho, enquanto este vai ao chão num novo ataque de epilepsia. Deixando-se levar pela montaria, o capitão passa em frente à casa grande do engenho Santa Rosa, onde esbraveja com o dr. Juca – este apenas se divertindo com a figura de Vitorino –, depois do que vai a outro engenho, do major Joca, a quem prometera uma visita. Na manhã seguinte, antes do sol nascer, deixa a casa do major e depara com a tropa que seguia o rastro do cangaceiro Antônio Silvino. Desentendendo-se com o tenente, Vitorino acaba preso, mas não sem antes tentar brigar com os soldados, que rapidamente o dominam. Amarrado sobre sua miserável montaria, impiedosamente fustigada pelos homens, segue para a prisão do Pilar. No caminho, passa mais uma vez pelo engenho Santa Rosa, onde os parentes em vão (e a contragosto seu) tentam lhe prestar auxílio. Por último, atravessa a estrada em frente ao casebre de José Amaro e, antes que o seleiro estarecido possa entender alguma coisa, berra-lhe: “É isto, meu compadre. Para me levar preso só mesmo um batalhão” (p. 273). Nesse pequeno périplo, que não dura mais do que seis páginas (nelas predominando os diálogos de Vitorino com os personagens com quem depara), percorremos não só a maior parte do cenário em que se desenrola a ação do romance como também os seus diferentes estratos sociais. Vitorino é aquele a quem ninguém leva a sério, mas também aquele para quem todas as portas estão abertas. Parente arruinado dos senhores da terra, sua miséria não restringe mas, pelo contrário, expande o campo da sua ação (no que tange, ao menos, à sua sociabilidade), permitindo-lhe livremente transitar entre a importância de seu primo José Paulino e a insignificância de seu compadre José Amaro, sem jamais se parecer nem com um nem com outro. Trata-se não de um herói decadente, mas de um efetivamente decaído, fato que o poupa, ironicamente, de qualquer esforço de preservação. Da incompatibilidade entre sua irrefutável necessidade de grandeza e seu intransponível rebaixamento social se origina, no capitão, o seu delírio, que difere do de Lula de Holanda por constituir não apenas uma forma de evasão da realidade mas também o único meio possível de expressão para certa qualidade que lhe é inerente.

De modo geral, a loucura flerta com os três heróis do romance, à medida que

todos se esquivam de ver as coisas tal como elas são. A realidade com que têm de lidar é humilhante e inflexível demais para que nela possam se sentir satisfeitos, não lhes restando senão afastá-la do seu olhar. Lula de Holanda e José Amaro vendem imagens de si mesmos que os dois sabem ou sentem não corresponder à verdade – e é por intuírem-nas falsas que tanto mais se preocupam em defendê-las. Seleiro e coronel avaliam-se por um olhar “de fora”: pensam sempre na forma como os outros os veem ou passarão a vê-los. Mas, se se sentem fracassados na tentativa de assegurar a própria respeitabilidade, é porque no fundo são sempre os primeiros a duvidar dela. Julgam-se desprezados, mas esse desprezo parte sobretudo deles mesmos. Têm em comum esse mesmo sentimento de inferioridade, a certeza de serem menos do que deveriam ser; mas, como vimos, um e outro lidam com isso de formas bastante diferentes. Lula de Holanda não é capaz de estabelecer qualquer distanciamento em relação a seu próprio drama, de realizar, como José Amaro, um verdadeiro movimento de reflexão. Pode-se ter a impressão de que o próprio narrador despreza o coronel; isto, ao menos em parte, pelo fato de nos sentirmos capazes de compreender o personagem muito melhor do que ele mesmo se compreende, até porque Lula não se mostra minimamente interessado em se compreender. Desse herói, o que se expõe no texto, em momentos de imersão psicológica, é, muito mais do que qualquer atitude reflexiva, o processo do seu raciocínio subconsciente, o que nos coloca em situação de grande superioridade em relação a ele. É o que se passa, por exemplo, quando o narrador nos dá mostra da relação de Lula com a religião:

Seu Lula rezava e não sabia de mais nada. Agora era assim. O amor de Deus o absorvia inteiramente, naqueles instantes. Quando o cônego Frederico elevava ao Senhor o cálice de ouro, e as campainhas soavam na igreja, ele sentia-se uma vítima dos homens. Aparecia-lhe então a imagem de seu pai, a figura de Nunes Machado, o passado de sacrificado, o filho de viúva pobre. Sim, ele, Luís Cesar de Holanda Chacon, não era o que deveria ser, fora roubado do que era seu, do que devia ser somente seu. Baixava a cabeça e batia nos peitos. Tinha sido roubado. Mataram-lhe o pai, roubaram-lhe o que era da mãe, roubaram-lhe os negros com a lei. E a figura do vizinho, o rico José Paulino, mandando-lhe patente de Coronel, comprando terras para livrá-lo de uma questão perigosa, tudo isto que aos outros poderia parecer uma grandeza d'alma, doía-lhe como ofensa, como ultraje.

Estava reduzido a nada. Mas o Deus que ali estava, naquele instante, o Deus que dera o corpo e o sangue para salvar o mundo, vingava-se de todas as dores de seu corpo com a ressurreição. Os soldados caíram para um lado, aterrorizados, quando o corpo de Deus subiu para os céus. (pp. 220-221)

A voz do narrador, a se confundir com a do personagem, expõe um raciocínio, mas não uma reflexão, que demandaria de Lula um distanciamento em relação a si mesmo. Temos, portanto, um acesso a certo nível da subjetividade do herói de que ele não é nem pode ser consciente. Também podemos categoricamente afirmar, com base noutras passagens, que o desprezo do coronel pelos camumbembes não é mais do que uma compensação para o desprezo que ele sente por si mesmo – assim o narrador nos leva a pensar. Esse fato, tão evidente ao leitor, escapa de todo à percepção do herói. Sua dor particular a princípio nos interessa menos, porque não sugere de fato um problema, uma contradição que nos sirva de ponto de partida para a interpretação de uma realidade complexa (seja a do mundo, seja a do indivíduo). Trata-se, a rigor, de uma figura muito mais neurótica do que problemática: o seu desajuste é vivido, mas em nenhum momento confrontado, apenas precariamente compensado. Lula de Holanda de fato enlouquece, perde a dimensão da realidade, por não ser capaz de suportá-la. Acha-se o tempo todo cercado de inimigos, querendo humilhá-lo. Numa noite tempestuosa, escuta ruídos do lado de fora de casa e imagina ser o pretendente de sua filha vindo raptá-la, para misturar o sangue da “gente fina do Recife” com o de um filho de alfaiate. Ensandecido, toma a espingarda e atira por um vão da porta, matando a égua que viera para debaixo do alpendre se refugiar da chuva.

Já a atitude do seleiro se caracteriza, como vimos, não apenas por um remorso (nisso ele seria igual ao coronel) mas sobretudo por uma reflexão. José Amaro não enlouquece, embora sua fúria o arraste também a devaneios de morte e vingança. Ele desempenha – à diferença também da filha, Marta, que perde a razão no seu lugar – o papel infeliz de uma consciência numa realidade que se lhe tornou absurda. Todo o seu esforço, desviado do trabalho que lhe conferia dignidade, dirige-se agora a uma tentativa de compreensão do que ele próprio se tornou; nisto jamais obterá sucesso, uma vez que só compreendemos aquilo que podemos conter em nós mesmos ou em que podemos nos sentir integrados, e isto, tragicamente, José Amaro já não pode. Toda sua tentativa de compreensão não nasceria, no fundo, senão desse desejo de fazer mais uma

vez parte do mundo que foi o seu. Se nos apiedamos do seleiro, é porque compreendemos o caráter injusto e arbitrário da sua desgraça; mas se dele nos *compadecemos*, será em parte porque, colocando-nos sob sua perspectiva, o narrador nos remete ao absurdo de sua situação, a um problema que também para nós não se resolve e permanece enigmático. Com ele já não ocupamos (como o tempo todo fazemos com Lula de Holanda) a posição de juízes, mas partilhamos da consciência do seleiro em face de um destino que o esmaga. E as circunstâncias desse destino não são só aquelas que os fatos exteriores lhe impõem, mas as que ele mesmo se coloca, ao reconhecer, por exemplo, sua dureza, sua aridez afetiva. José Amaro não se compreende e se acha estranho: perdeu sua união com o mundo e também consigo mesmo.

Bem diversa da dos dois primeiros heróis, é a condição de Vitorino, esse personagem desprovido de reflexão. No seleiro, encontramos o drama de uma familiaridade perdida; em Lula de Holanda, o de uma impossível familiaridade. No capitão, porém, surpreendemo-nos com a marca de uma familiaridade quase inevitável, que parece constituir o verdadeiro signo de sua força. Vitorino jamais precisa persuadir os outros da sua importância, porque ele de fato acredita nela – e é de fato o único que acredita. A seu ver, se todos zombam dele, será apenas por quererem prejudicá-lo publicamente, receosos de sua força e astúcia política, o que, claro, só ratifica sua autoridade. Se o metem numa cela fétida de prisão, junto com José Amaro, seu compadre, a quem viera defender, não será também por outra razão. Esse que será para o seleiro o fato mais humilhante de sua trajetória (e portanto decisivo para o seu suicídio), para o capitão será, inversamente, a comprovação mesma da sua importância. Se o devaneio é também para Vitorino uma fuga, só o é na medida em que se comprova também o meio necessário para a expressão de uma essencialidade, de algo que não se corrompe e que se cumpre a despeito da realidade. Para os outros dois heróis, há uma morte que os humilha e sufoca, encerrando-os nos limites da sua própria insignificância. O campo da possibilidade lhes foi cortado, deixando-os apenas com o silêncio esmagador de um mundo inflexível e indiferente a suas expectativas. Mas se a morte se fecha também sobre Vitorino, ele não a percebe, nem mesmo no que respeita aos outros e ao mundo à sua volta. D. Adriana, sua mulher, põe-se a lastimar o fim dos bons tempos do engenho Santa Fé, quando da sua mocidade:

Tudo se fora na enchente do tempo. Luís queria levá-la para o Rio. Não podia ficar por ali para ver a desgraça de tudo. Vitorino não

tinha consciência para sofrer. Não sofria, não era capaz de sentir que tudo se acabara, que eles em breve veriam o fim da família que fora tão grande. (pp. 289-290)

Para o capitão todos os caminhos estão abertos e a glória é uma aposta certa. Os seus gestos são sempre a expressão de uma vitalidade que se afirma apesar da decrepitude de seu corpo e de uma ingenuidade que o defende, no plano puramente subjetivo, da completa estratificação do mundo e das outras vidas a seu redor – dessa rigidez a que, sem saber, ele próprio está submetido. Daí a curiosa afetividade que seu compadre lhe demonstra, ainda no início da primeira parte:

O compadre Vitorino não era, naquele minuto, o bobo que lhe causava repugnância, era um homem que ele amava, que ele queria defender do motejo dos outros, da impiedade dos moleques, da ruindade dos homens. Era como se fosse seu filho. (p. 83)

Pouco antes se lê também:

Aquele velho era como se fosse uma criança grande, um menino levado dos diabos. No fundo, naquele instante, ele admirava Vitorino. Vitorino dizia tudo o que ele desejava dizer. Tudo que lhe ia na alma sobre os grandes da terra era o que aquele velho desbocado gritava aos quatro ventos, na cara dos poderosos. (p. 80)

Vitorino encarna para o seleiro uma coragem e uma inocência – esse sentimento ingênuo de fácil familiaridade com o mundo – que já não lhe são possíveis. José Amaro quer, antes de mais nada, protegê-lo, quando o capitão é, no romance, o único que de fato não precisa de proteção. Trata-se de uma força que, mais do que resistir, não se deixa tocar pelo envelhecimento do mundo. É válido pensar: se Vitorino fosse capaz de se ver como é de fato, se se mirasse no espelho com a mesma propriedade com que o faz José Amaro, então essa força não teria como subsistir. A isto, porém, poder-se-ia objetar: a força que move o herói é exatamente o que não lhe permite ver as coisas tal como elas são; ela é a condição de seu devaneio tanto quanto seu devaneio é condição dela.

Os leitores do romance sempre mencionam o caráter quixotesco de Vitorino.

Com efeito, a associação desse herói com o de Cervantes é tão natural, tão imediata, que parece prescindir de explicação. Convém, no entanto, que indagemos aqui pela natureza desse quixotesco. Para o divertimento de todos, Dom Quixote vê as coisas não como elas são, mas em estrita conformidade com certa aspiração que lhe é particular. Vitorino não chega a ver o que não existe, mas tudo se adequa à sua expectativa íntima, à sua visão glorificante de si mesmo. Assim, os meninos que só por pirraça lhe gritam o apelido da estrada seriam, na verdade, instigados por seus inimigos políticos (tal como, para Dom Quixote, os gigantes contra os quais se bate são transformados em moinhos pela vontade de algum mago querendo privá-lo de sua glória). Também não reconhece pelo que é a montaria que adquirira numa troca: uma burra velha, com a anca ferida coberta de moscas. Gaba-se então ao seleiro José Amaro, mostrando-lhe a nova aquisição:

-É um animal de primeira ordem. Apanhei na feira da Itabaiana. Um cigano pensou que me enganava. Dei-lhe a minha égua e ele em troca passou-me esta burra. Tem baixo, e é animal de fôlego duro. Não troco por muito cavalo que anda por aí com fama de bom. O diabo do cigano levou uma tabacada dos diabos. Meu compadre, Vitorino Carneiro da Cunha tem quengo. (p.261)

Mas o autoelogio do herói não constitui nunca mero vangloriar-se. Simplesmente não lhe é possível conceber que qualquer coisa associada à sua figura possa estar destituída de importância. Tudo que lhe diz respeito deve pertencer a uma mesma esfera de dignidade; em seu mundo não há lugar para o pequeno, para o ridículo, para o sem sentido (nada daquela tristeza das “coisas consideradas sem ênfase”, como no poema de Drummond), ao contrário do que se passa com Lula de Holanda, que no fundo não pode deixar de se sentir pequeno e sem importância. Seu hábito de tratar a si mesmo na terceira pessoa é diferente do de José Amaro, que por vezes se vale do mesmo recurso. O seleiro malmente se equilibra numa pose de força e autossuficiência, que a todo instante tem de reafirmar aos outros e a si mesmo. Mas Vitorino não precisa convencer: é o primeiro (e o único) a acreditar na imagem que se atribui e que contempla à distância, tornando-se ele próprio o maior admirador de suas façanhas. O tipo quixotesco se caracteriza, entre outras coisas, pela figura do herói como ideal de si mesmo: sua procura é, no fundo, um constante encontrar-se, porque é na própria

aventura que sente afirmada sua essencialidade. Lula de Holanda busca sua salvação junto a Deus. José Amaro, que não crê nessas coisas, quer recuperar sua dignidade pela associação com outra força maior, a do cangaceiro Antônio Silvino. Os dois heróis se assemelham à medida que ambos se sentem como figuras a ser redimidas, à espera de que um auxílio externo venha restituir-lhes a dignidade perdida. Vitorino escapa a isso, porque para ele não há, em seu devaneio, qualquer ruptura entre o que é e o que deveria ser: em seu movimento constante, permanece sempre igual a si mesmo, enquanto os outros, sem saírem do lugar, afundam cada vez mais em sua descaracterização.

Um traço que à primeira vista parece afastar o herói de José Lins do de Cervantes não faz senão, na verdade, reafirmar sua semelhança: Dom Quixote veste a armadura de seus avós, no que se verifica algo evidentemente nostálgico. Sob o viés da História, o romance de Cervantes pode ser lido como a expressão da situação problemática do sujeito numa sociedade em processo de transição, quando da passagem de um mundo até não muito tempo feudal – portanto arcaico – para um de valores amplamente determinados pelas relações de mercado. É, entre outras mudanças, o mundo da perda dos antigos valores aristocráticos, da ruína de uma velha fidalguia há muito destituída da função guerreira que lhe atribuíra significado e valor imediatamente reconhecíveis. O espírito da aventura que anima o cavaleiro de La Mancha – delirante e anacrônico – é cômico, mas também poético, porque comunica uma liberdade (ou uma espontaneidade) que efetivamente se afirma a despeito das circunstâncias estratificantes, mecanizadoras que encerram e limitam o sujeito no contexto dessa nova ordem. Tendo em conta a relação que José Lins mantém, em toda a sua obra, com a figura da decadência, não seria de se estranhar que tal tipo se originasse também de sua ficção, como seria – e acredito mesmo que seja – o caso de Vitorino. Certo traço do herói, no entanto, parece ir contra essa identificação. Álvaro Lins comenta:

As arrogâncias de Vitorino não provocam de início senão riso. Mas vamos compreendendo, em cada nova página, que o seu caráter cômico está apenas na sua inconformidade com a miserável realidade do seu ambiente. Ele representa um ideal de justiça naquela pequena sociedade dominada pela injustiça. O seu cômico decorre do caráter absoluto que ele imprimiu ao seu sentimento de justiça. Vitorino está colocado contra o senhor de engenho arrogante e a favor do engenho desgraçado, contra os cangaceiros e contra os soldados da polícia,

contra todos os excessos e violências. (LINS, 1956, p. 352)

Vitorino não evoca um valor de antes: propõe-se, desde o início, como um reformista. A injustiça de que fala Álvaro Lins não é a que se origina do desconcerto de uma ordem previamente estabelecida; é mesmo, em muitos casos, a injustiça mais indissociável dessa ordem, e nada tem a ver com sua decadência. A única decadência que então se pode reconhecer é a da sobreposição de velhos modelos arcaicos sobre o que seriam as novas instituições de justiça, quase que de todo submetidas ao poder dos coronéis. Sob esse ângulo, é também a persistência do antigo que deforma e corrompe o novo, e não apenas a iminência do novo que perturba a ordem de outrora. O Carlinhos de *Menino de Engenho* compreende sua realidade apenas como natural, e onde há apenas natureza não pode haver nem justiça nem injustiça – teríamos, pois, um mundo aquém do bem e do mal. No narrador de *Fogo Morto* há mais vivamente o esforço de uma consciência, a qual, como já dissemos, não poderia deixar de estar acompanhada de uma ruptura. Além da ruptura entre o mundo e aquele que o observa, a ruptura que o próprio ato de observar impõe à organicidade feliz que antes se associava a esse mundo: já não podemos considerá-lo orgânico. Em *Fogo Morto* há ricos e desvalidos, uns são felizes e outros não, o que não se pode explicar pela descaracterização de uma antiga ordem, como se faz em *Usina*. Dentre aqueles que o capitão Vitorino toma como injustos, está seu parente distante, o coronel José Paulino, que não paga imposto, que manobra politicamente sempre a favor da manutenção do poder da velha aristocracia rural de que faz parte. Não se pode dizer que a imagem do velho patriarca decaia de valor na passagem dos primeiros romances para o novo; apenas a ordem em que esse valor se afirmava é vista agora sob um olhar mais crítico. José Paulino já não é o responsável pelo que em *Menino de Engenho* se supunha ser a felicidade coletiva de toda a gente do engenho. Não obstante, o coronel reaparece em *Fogo Morto* sob a mesma égide de autoridade e nobreza que o caracterizava nos romances anteriores. Simplesmente não se encaixa, nem poderia se encaixar, no ideal de justiça que anima Vitorino, porque o coronel é, antes de mais nada, aquele que com intuitiva lucidez compreende como as coisas são e como elas funcionam nessa sociedade, que sabe lidar tanto com soldados como com cangaceiros. Homem de seu mundo e seu tempo, continua a ser o que de mais elevado esse mundo e esse tempo têm a oferecer. É claro que isso não basta a Vitorino, porque sua moral não pode admitir qualquer tipo de injustiça, muito menos reconhecer uma ordem em que injustiças sejam naturalizadas.

Não é o devaneio de uma aventura mítica que conduz o Dom Quixote de José Lins a seus excessos, mas um devaneio do progresso. Que se entenda: um progresso que nada tem a ver com o histórico processo de modernização, tal como este se deu ou tal como o autor a retratou, mas um progresso que diz respeito estritamente ao aspecto ético da comunidade, com a implementação de uma justiça para todos. O mundo de *Fogo Morto*, cronologicamente o mesmo de *Menino de Engenho*, não é, contudo, o de uma velha ordem feliz, tampouco o de uma velha ordem corrompida por novas instituições, mas um mundo mal estacionado entre o antigo e o novo, que sofre por uma transformação tanto quanto por uma impossibilidade de transformação. Vitorino seria o primeiro a sofrer com essa impossibilidade, não fosse ele de todo ignorante dela. Mas se o herói se mostra incorrigivelmente ingênuo em todas as suas aspirações, não menos ingênuo será, como diz Álvaro Lins, a reação dos outros personagens às suas desmesuras, incapazes de reconhecer a genuinidade de suas intenções, tomando por mera fanfarronice a sua revolta e o seu idealismo.

Pareceria lógico então contrapor: enquanto o cavaleiro de Cervantes se aventura por um mundo que há muito deixou de acreditar em cavaleiros, o de José Lins se confronta com os ditames de uma ordem pré-estabelecida, que submete o novo ao mesmo tempo em que declina por causa dele. Trata-se, porém, de uma oposição simplista, porque Dom Quixote também luta por justiça, acreditando-se um defensor dos fracos e oprimidos, e jamais poderíamos lhe atribuir em sua ilusão uma tentativa de retorno ao passado, isto é, ao passado histórico da Idade Média. Em verdade, os dois heróis se caracterizam por uma nostalgia, o que não se deve confundir com mero saudosismo. Se há, pois, uma saudade que naturalmente se origina da perda de uma ordem, com frequência essa diz respeito não à própria ordem que se perdeu, mas ao sentimento de uma organicidade, que se por um lado já não poderia se identificar com aquela ordem, por outro não poderia existir sem ela – trata-se, em verdade, de uma *outra* ordem que se concebe necessariamente a partir da perda da primeira. Porque de um passado harmônico (ainda que harmônico apenas num plano subjetivo) o que fica é sempre a saudade de uma integração, de uma unidade fácil com o mundo que se fazia expressar, antes, numa sensação de plenitude vital, que tanto parece faltar aos "dias de hoje", em nosso presente desarticulado. Mas eis que, movida por esse mesmo sentimento, a idealização do passado pode eventualmente se converter em crítica do passado, à medida que a consciência – justamente uma das barreiras que se interpôs entre o indivíduo e a realidade em que se sentia integrado – nos faz atentar, sob nosso

próprio critério moral, às várias injustiças ou incoerências que vigoravam naquele tempo e que só *agora* passamos a identificar, posto que antes não tínhamos olhos para elas. E não mais então para um passado propriamente conhecido se volta nossa expectativa, mas para um passado que, sem deixar de ser experiência vivida, situa-se como que fora do lugar e do tempo a que o associamos, já não fazendo parte sequer de uma cronologia pessoal. É o passado cuja perda o sujeito lamenta não no mundo, mas em si mesmo; assim se mostra, por exemplo, a experiência de Carlos de Melo em *Banguê*, conforme verifica que o mundo da infância não se tornara outro, mas que ele próprio já não poderia ser o mesmo para esse mundo.

O que aproxima todos os nostálgicos é, nesse sentido, não a perda de um mundo familiar (pois esses mundos podem ser sempre os mais diversos entre si), mas a perda de uma familiaridade com o mundo. Essa familiaridade se situa no horizonte da busca de todos os heróis jovens de José Lins. Mesmo quando a memória não lhes remete à recordação de um tempo feliz, eles trazem, como que por puro atavismo, o sentimento de uma organicidade perdida, a que esperam sempre retornar. “Filosofia”, diz Lukács, citando Novalis, “significa propriamente nostalgia, aspiração a estar em toda parte como em sua casa.” Do que deduz:

É por isso que a filosofia, enquanto forma de vida assim como enquanto determina a forma e o conteúdo da criação literária, é sempre o sintoma de uma laceração entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença essencial entre o eu e mundo, de uma não adequação entre a alma e a ação. É a razão pela qual os tempos felizes não têm filosofia, ou – o que vem a dar no mesmo – todos os homens desses tempos são filósofos, detentores do objetivo utópico de qualquer filosofia. (LUKÁCS, 1962, pp. 27-28)

Jamais tal observação permitiria concluir que a filosofia busca resgatar o passado tal como ele foi. Se na Grécia Antiga a filosofia (bem como sua antecessora, a tragédia, na visão de Vernant) está de algum modo relacionada a uma ruptura com o modo de ser tradicional de suas antigas comunidades, ocasionada por uma série de reformas em sua vida política e econômica, confrontando-se com os novos valores que nelas agora se impõem, nem por isso se vale do passado como modelo a ser seguido. No que tem de mais idealista, o pensamento platônico se volta para uma harmonia perdida,

que não se situa em nenhum momento da História mas que alude, ainda assim, sempre a um estado anterior do homem, enfatizando o atual no seu caráter decadente. Em *Fedro*, após descrever o movimento das almas em sua complexa teoria da reencarnação, Sócrates fala sobre o estado do indivíduo (isto é, de sua alma) no que seria o momento anterior à sua entrada no corpo:

O belo por sua vez era então possível de se ver, visão e espetáculo beatíficos quando unidos a um coro feliz – nós no séquito de Zeus e outros no de outros deuses –, víamos e nos iniciávamos naquilo que é lícito chamar de a mais beatífica das iniciações. E o celebrávamos de modo orgiástico, na plenitude de sermos nós mesmos e isentos ainda de quantos males nos aguardavam no porvir; plenas, simples e inabaláveis eram as bem-aventuradas visões que tínhamos, iniciadas em brilho puro, purificados também nós e sem o sinal deste cárcere que agora chamamos corpo e que nos envolve à maneira da ostra em sua casca. (PLATÃO, 2016, p. 104)

Não é precisamente essa “plenitude de sermos nós mesmos” – de se ser sempre igual a si mesmo –, ou, nos termos de Lukács, essa não laceração entre o interior e o exterior, entre o eu e o mundo, entre a alma e ação, que desperta, para além do riso, nossa real admiração pelos tipos quixotescos? Numa realidade estagnada, envelhecida e endurecida por processos de decadência, eles acenam para o leitor com a graça de uma integridade reencontrada – ou, talvez, jamais perdida. Em *Fogo Morto*, o primeiro herói, José Amaro, sofre com a perda de uma familiaridade, e essa perda está na raiz de sua consciência, porque quem está de todo integrado à realidade a custo pode estar também consciente dela ou de si mesmo. Para Lula de Holanda, tal familiaridade jamais existiu, não há nada no herói que evoque uma nostalgia; a sua desgraça íntima decorre não da perda de uma harmonia, mas da perda de uma fama a que nunca fez jus. Em relação aos outros dois protagonistas, Vitorino é o retrato de uma essência que não se perde nem se desencontra, mas que continuamente se afirma. É o herói para quem tempo e decadência não existem, ainda que estes se apoderem do seu corpo e da sua realidade. José Amaro e Lula de Holanda são esmagados pela verdade objetiva com que têm de lidar, por mais que diante dela tentem se iludir. Se a olham de frente, como cada um se vê obrigado a fazer no final, são destruídos por ela. Para Vitorino, no entanto, existe apenas a verdade a que ele aspira, muito mais forte do que a realidade que busca sujeitá-lo.

A narrativa nos assegura dessa força do herói, porque a certa altura Vitorino é de fato testado. Como em outros romances de José Lins, a potencialidade de seus personagens é medida, entre outras coisas (e em geral por eles mesmos), pela sua capacidade de se perpetuar. Nem José Amaro nem Lula de Holanda o conseguem: como filhos só têm mulheres, solteironas, com quem sua estirpe se encerra. Mas Vitorino tem esse filho Luís, suboficial da marinha, de início apenas brevemente mencionado, mas que vem assumir na história um papel importante (menos como personagem que como símbolo da força real do capitão). Um herdeiro como esse seria a salvação de José Amaro: significaria para o seleiro a prova de seu vigor e a certeza de sua continuidade. Para a família do falecido capitão Tomaz, seria o equivalente à própria vida que se suprime por essa fraqueza tirânica que é Lula de Holanda. Mas para Vitorino, embora o filho ateste sua força, de forma alguma o salva: porque Vitorino, ao contrário dos outros dois protagonistas, absolutamente não carece de ser salvo – e dar prova disso, isto é, mostrar-se todo dispensável para o capitão, parece ser, ironicamente, a única função real do filho na história. Muito se orgulha o capitão, é verdade, do porte do rapaz, envaidece-se da companhia do filho fardado e admirado pela gente toda. Mas quando Luís, vendo a situação miserável dos pais, propõe-lhes que se mudem com ele para o Rio, Vitorino recusa, para grande desgosto de sua mulher, que por fim, após muita relutância, recusa-se a deixar o marido, de quem cuidara sempre como de criança – outro sinal, aliás, da superioridade de Vitorino em relação ao seleiro: o afeto real que sua mulher lhe tem. Vitorino se recusa a abandonar o quadro da luta política em que se acredita envolvido, se recusa a deixar na mão a defesa do seu imaginário eleitoral. Tem um compromisso *real*, portanto, com o que ele até então vinha sendo para si mesmo, e pode muito bem mandar às favas o filho e todo resto. Nisto mesmo consiste a grandeza dos tipos quixotescos: passado e futuro, tradição e continuidade, isto pouco lhes importa; o que há de fato é o ideal no fundo já cumprido na sua própria intimidade.

Mas essa característica não exime tais tipos de seu aspecto também trágico, ainda que este nunca se revele para eles mesmos. Trágico, não porque acabam mal: o herói de Cervantes morre em desgosto, enfim tornado ciente do próprio engano, mas não é nisso que consiste sua tragicidade. Esta já se afirmava antes, naquilo que para o cavaleiro não era observável: a absoluta incompatibilidade entre seu ideal e o mundo desarmonicamente estático que o envolvia, obrigando-o por isso mesmo a uma ruptura com a realidade. Vitorino, por sua vez, em nenhum momento se apercebe de seu desvario, e podemos considerá-lo feliz por isso. Também por ele, contudo, o autor é

capaz de dar força à sua visão melancólica, o que se sobrepõe ao próprio caráter cômico do personagem. A compreensão objetiva que Vitorino tem do mundo é, obviamente, por demais limitada, uma vez que tudo no seu modo de ver se adequa a certa conveniência. Para evidenciar o contraste entre essa fantasia íntima e a realidade exterior é forçoso (ou pelo menos mais fácil) que o narrador se coloque à distância dessa fantasia. Isso funciona, pode-se conjecturar, porque o herói é tão espontâneo – ou é tão completa, nos termos de Lukács, a adequação entre sua alma e sua ação – que todo o seu caráter se nos dá a conhecer na própria superfície. O mesmo não ocorre, evidentemente, com mestre José Amaro: é preciso que a narrativa mergulhe fundo na sua subjetividade, muito além do retrato puramente objetivo de suas falas e ações – o retrato que vemos nas primeiras páginas do romance – para que nos inteiremos do drama pessoal do seleiro, e nesse processo parece natural que não somente o olhar mas o próprio discurso do narrador acabe se confundindo com o do personagem. O que há de quixotesco em Vitorino dispensa tais recursos, pois o torna isento de qualquer profundidade – isto é, não de complexidade como personagem, mas de uma camada de aparências sob a qual se esconda sua essência.

Há, no entanto, uma passagem em que o olhar do narrador de fato se confunde com o do herói, e passamos a ver o mundo da sua perspectiva, a partir da sua lógica interna, sem deixar de reconhecê-la, claro, no seu desvario. Isto se dá quando, de volta da prisão, Vitorino se recupera em casa, o corpo muito maltratado pela surra da polícia. Sozinho na rede, é tomado pelos pensamentos de sempre, só agora, porém, revelados no âmbito da sua interioridade. Faz primeiro a medida de sua força: mostrou-se capaz de libertar três homens da cadeia (seu compadre José Amaro, o negro Passarinho e o cego Torquato), de se opor às forças da polícia e de contrariar os parentes ricos. Admira-se da própria coragem e, acima de tudo, da sua independência: “Ele, Vitorino Carneiro da Cunha, não precisava de ninguém para viver. Se lhe tomassem a casa onde morava, armaria a sua rede por debaixo dum pé de pau. Não temia a desgraça, não queria a riqueza” (p. 336). É bem possível acreditar nessas considerações do personagem, que o opõem diretamente ao seleiro, na medida em que para este a perda da sua casa só pode significar a perda de sua identidade. Nada, porém, do que sucede ao capitão o afeta ou poderia afetá-lo no que respeita ao sentimento da sua integridade – retomemos as palavras de Novalis, a propósito da definição de nostalgia, desse desejo que no tipo quixotesco continuamente se satisfaz: “aspiração a estar em toda parte como em sua casa”. Mais adiante, o pensamento do herói se volta para o seu senso de obrigação, para

o seu sonho reformista:

Um dia tomaria conta do município. E tudo faria para que aquele calcanhar de judas fosse mais alguma coisa. Então Vitorino se via no dia do seu triunfo. Haveria muita festa, haveria tocata de música, discurso do Dr. Samuel, e dança na casa da Câmara. Viriam todos os chaleiras do Pilar falar com ele. Era o chefe, era o mais homem da terra. E não teria as besteiras de José Paulino, aquela tolerância para com sujeitos safados, que só queriam comer no cocho da municipalidade. Com Vitorino Carneiro da Cunha não haveria ladrões, fiscais de feira roubando do povo. Tudo andaria na correta, na decência. Delegado não seria um mole como José Medeiros. Quem seria o seu delegado? Que homem iria encontrar na vila para ser o seu homem de confiança? O escrivão Serafim era muito mole, o capitão Costa apanhava da mulher, Salu da venda era capaz de roubar a ração dos presos, Chico Frade bebia demais. E ele precisava de um homem para delegado. (pp. 336-337)

A proximidade com o pensamento do personagem só pode tornar irônico o discurso do narrador. Porque este, em conluio com o leitor, sabe muito bem que a realidade retratada pelo romance – estagnada, como agora se vê, entre um mau atraso e um mau progresso – não se modificará, ou se modificará apenas para se tornar outra coisa, em nada semelhante à ordem imaginada por Vitorino. A tragicidade do herói quixotesco reside no limite, invisível para ele mesmo, entre o seu sonho e a realidade; no fundo, ele é a própria constatação de uma harmonia que já não é ou talvez nunca tenha sido possível, a não ser no plano da ingenuidade. O último momento cômico de Vitorino no romance é também melancólico, porque o leitor, depois de compreender por dentro o raciocínio do personagem, de se colocar, ainda que ironicamente, sob a perspectiva do seu idealismo, é subitamente confrontado com a realidade, que sabe incapaz de modificação. Ao final de suas considerações, Vitorino se imagina impondo justiça aos grandes da terra. Dá-se então o limite da aventura épica do herói cômico: o desembocar de sua expectativa numa exterioridade que lhe é de todo indiferente – embora ele próprio seja incapaz de notar essa indiferença.

Todos pagariam impostos. Por que José Paulino não queria

pagar impostos? Ele próprio iria com os fiscais cobrar os dízimos no Santa Rosa. Queria ver o ricoço espernear. Ah! Daria gritos.

-Tem que pagar, primo José Paulino, tem que pagar, sou eu o Prefeito Vitorino que estou aqui para cumprir a lei. Tem que pagar!

E gritou na sala com toda a força.

Apareceu a velha Adriana, assustada.

-O que há, Vitorino?

E quando viu que não havia ninguém na sala:

-Estavas sonhando?

-Que sonhando, que coisa nenhuma. Vai para a tua cozinha e me deixa na sala. (p.338)

...

Com relação às suas três partes, centradas em heróis diferentes, *Fogo Morto* nos oferece experiências distintas de uma mesma realidade. José Amaro, Lula de Holanda e Vitorino são categorias humanas de seu criador, que este apanhou e desenvolveu em personagens, mesmo quando estes se baseavam em figuras reais. Os três não se parecem, mas são todas expressões igualmente válidas do romancista, que em cada um deles poderia se reconhecer: na nostalgia do seleiro, no conservadorismo do coronel, no idealismo do capitão. Tanto quanto se opõem, esses heróis se complementam e se equilibram; o que não significa, porém, que os três desempenhem papel de igual valor ou complexidade, nem que o protagonismo da narrativa esteja igualmente dividido entre eles. Ainda que instituem situações problemáticas, que o olhar externo do narrador descobre, Lula de Holanda e Vitorino são inconscientes demais para que eles mesmos se coloquem diante de problemas. Apenas José Amaro o faz, uma vez que unicamente sobre ele pesa o fardo de uma consciência. A bem dizer, nem Lula de Holanda nem Vitorino se desenvolvem como personagens: ao leitor vão se desnudando na sua complexidade, mas permanecem basicamente os mesmos do começo ao fim, presos às obsessões que os excluem, para o infortúnio de um e a felicidade do outro, de um verdadeiro confronto com a realidade. Em José Amaro, verifica-se uma consciência que é o que mais decididamente o liga a uma história, a uma ação que progride no tempo e com a qual ele próprio se transforma. O seleiro é aquele que se mira no espelho e reconhece o efeito da idade sobre seu corpo e seu espírito. O herói sente não apenas que

vai morrer, mas que nessa morte há algo que o distingue, tornando-o estranho ao mundo da contínua renovação de que um dia fez parte. Ou então poderíamos inverter as premissas da condição do seleiro, afirmando que em José Amaro há algo estranho, como todos dizem a seu respeito, algo que o distingue, e que sua morte não é senão consequência natural dessa distinção, uma vez que ser diferente implica, aqui, estar separado dessa vida que continuamente se renova. De qualquer forma, o personagem é, em parte, o espelhamento do drama vivido pelos heróis jovens do autor, que se sentem os únicos e fortuitos sobreviventes de seu mundo, desertores de um destino que sobre eles faz pesar sua marca.

Descaracterizado, sozinho, afastado das circunstâncias que outrora lhe permitiram se reconhecer, o herói sofre ainda uma derradeira humilhação, que será para ele a prova maior do seu esgotamento e da sua invalidez. Preso, acusado de colaboração com os cangaceiros, o mestre é levado pela volante à cadeia do Pilar, onde é tratado como um bandido comum. Despeitado às últimas, o seleiro já não pode arcar com o peso de seu rebaixamento. José Amaro se mata: o negro Passarinho encontra seu corpo estirado na rede de sua casa, com o próprio punhal cravado no peito. Com isso, ele é o único dos três heróis do romance, a despeito da velhice de cada um, que de fato morre. Tal gesto, no contexto desse e também no dos demais romances do autor, reveste-se de um sentido particular. Lula de Holanda sofre também uma última humilhação, mas novamente o paralelismo entre a sua trajetória e a do seleiro funciona como que só para evidenciar uma diferença fundamental entre os caracteres de cada um. Porque o coronel também se acaba, entregando-se inertemente à própria decadência, indiferente a tudo a que se passa a seu redor. Mas não morre: continua, após inclusive a queda do engenho. Nas últimas linhas do romance, Vitorino e o negro Passarinho se dirigem ao casebre de José Amaro para cuidar do defunto; no caminho, passam em frente às instalações abandonadas do engenho, já meio invadidas pela natureza:

Agora viam o bueiro do Santa Fé. Um galho de jitirana subia por ele. Flores azuis cobriam-lhe a boca suja.

-E o Santa Fé quando bota, Passarinho?

-Capitão, não bota mais, está de fogo morto. (p. 342)

O fim do seleiro e o do engenho são anunciados quase ao mesmo tempo (e, aliás, pelo mesmo mensageiro). Para o efeito da leitura, os dois morrem simultaneamente, e

dessa coincidência se depreende mais uma vez o paralelo entre a história do Santa Fé e a de José Amaro, ambos avançando para a um mesmo desaparecimento. Mas dessa morte não participa Lula de Holanda, o que por sua vez assinala o alheamento do personagem em relação ao mundo que ele próprio põe a perder. A morte se fecha também sobre o coronel, mas há que se separar essa morte, situada num futuro impreciso, da de José Amaro, que ele próprio antecipa. Pois se o gesto final do seleiro pode ser tomado como uma desistência (isto é, sua rendição às circunstâncias que o oprimem), é necessário que nele não se deixe de reconhecer também uma revolta. O seleiro literalmente não pode viver sem as referências do mundo a que pertencia, e seu suicídio é a prova mesma de que essa integração um dia existiu, ao menos num nível subjetivo – morre, assim, em nome de alguma coisa. Se o coronel, por outro lado, não morre, mas deixa-se consumir, não deixará de parecer um pouco por falta de pelo que morrer. Para o caso de José Amaro, temos umas das considerações de Albert Camus a respeito do suicídio: “Se o mundo é indiferente ao suicida, é que este tem uma ideia de algo que não lhe é ou poderia não lhe ser indiferente. Acredita-se tudo destruir e tudo levar consigo, mas dessa morte mesma renasce um valor que, talvez, mereceria que se vivesse” (CAMUS, 1951, p. 18)². Também Camus, parafraseando Scheler, permite-nos demarcar, de forma muito sintética, talvez a principal diferença que há entre o seleiro e o coronel; aquela que há entre o ressentimento e revolta: “O ressentimento é sempre ressentimento contra si mesmo [mais especificamente, contra a própria impotência, uma vez que o ressentido nunca é aquele que gostaria de ser ou nunca tem o que gostaria de ter] O revoltado, ao contrário, em seu primeiro movimento, recusa que toquem naquilo que ele é” (CAMUS, 1951, p. 30)³. Tanto Lula de Holanda quanto José Amaro são tipos ressentidos; mas esse traço, predominante na figura do coronel, convive no seleiro com outro mais característico: o de sua revolta. O seleiro se mata porque, como disse Candido, o tempo em que poderia viver não existe mais, e este que existe no seu lugar é um pelo qual não vale a pena viver – eis porque tal gesto não poderia deixar de implicar, também, a afirmação de um valor. Sua morte é diferente da de outros personagens do autor, como Ricardo ou Edna. Ele morre não para voltar, não para escapar; morre para se acabar, para pôr fim à própria história, e com isso vai ao fundo de uma experiência que os

² Tradução minha. No original: “Si le monde est indifférent au suicidé, c’est que celui-ci a une idée de ce qui ne lui est pas ou pourrait ne pas lui être indifférent. On croit tout détruire et tout emporter avec soi, mais de cette mort même renaît une valeur qui, peut-être, aurait mérité qu’on vécût”.

³ No original: “Le ressentiment est toujours contre ressentiment contre soi. Le revolté, au contraire, dans son premier mouvement, refuse qu’on touche à ce qu’il est.”

outros heróis só puderam contornar – a experiência da morte e do esquecimento pelos quais podiam apenas se sentir culpados.

Na sua solidão, e precisamente em função dela, a desgraça de José Amaro antecipa a morte de todo o mundo; a obsolescência que conduz o herói a seu desfecho é semelhante à que, mais tarde, viria a se abater sobre o meio, em seu longo processo de descaracterização (que vinha em andamento, na verdade, desde os tempos de José Paulino). Ao menos em parte, essa morte mais ampla não será a queda estrondosa de *Usina*, no seu grito desesperado e agonizante, e sim essa que o romance nos apresenta: tão abafada, que no final não haverá quem apanhe a dimensão real de sua perda. Quem chora, pois, a morte do velho seleiro? Apenas Passarinho, Vitorino e D. Adriana. Do mesmo modo, o fim do engenho Santa Fé, do velho capitão Tomaz, é anunciado quase trivialmente nas últimas linhas do romance, e são também poucos a se aperceberem da vida que com ele desaparece.

José Amaro não é mais necessário e é o primeiro a tomar conhecimento da perda de sua necessidade. Sabe que sua morte próxima implica, mais do que o cessar de sua vida, seu completo desaparecimento, a própria negação de que um dia existiu um homem como o seleiro: representante não de um mundo que se esgota – nunca o mestre perdeu a mão para o ofício – mas que deixa de ter função, sumindo na História como se nunca tivesse existido. O mesmo se dará, pouco mais tarde, com toda a comunidade dos engenhos, com a diferença fundamental de que esse mundo, em seu gradual processo de descaracterização, não poderia representar o que José Amaro representou: a consciência antecipada de sua perda e uma revolta contra ela. Nisso o herói tem algo em comum com Seu Lucas, o pai de xangô, como o vemos ao final de *O Moleque Ricardo*, diante de um mundo que pouco se altera na superfície, mas que o velho já reconhece ferido de morte. Com José Amaro, o autor foi capaz de dar voz (ou pelo menos um olhar) a uma vida que morre sem ser notada, e portanto de descrever por dentro o que ele, como testemunha da História, assim como seus outros heróis, só pôde acompanhar por fora. Os romances de José Lins nos contam sempre a história de algo que acaba ou se prepara para acabar; nalguma medida, o autor parece estar sempre tentando se aproximar da experiência de uma perda e de uma morte. Porque o autor quer mais que dar a dimensão de um mundo que se acaba: quer, ele próprio, acabar-se com ele, como querem todos os seus heróis jovens, que é a única forma de ir ao limite da experiência desse mundo. E se jamais o consegue, como também jamais deixa de escrever, é em *Fogo Morto* que mais se aproxima disso, à medida que se coloca, e a nós também, na perspectiva desse herói

que envelhece e que morre. Mas morre, ainda, não como viria a morrer todo o mundo de que fora parte: acabando-se aos poucos até já não mais se reconhecer. Mata-se, que é justamente a recusa desse destino e a afirmação última de uma vida que fora diferente desta de agora.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, creio ter chegado ao delineamento de uma questão que, se não chega a ser novidade para a crítica, tampouco foi ainda devidamente explorada, e que certamente aqui não se esgota. Os romances de José Lins, tanto de dentro como de fora do *Ciclo*, têm em comum a relação de seus heróis com um tempo morto. Vale reforçar: um tempo que, na maioria das vezes, interessa não pelo que efetivamente foi, mas pela relação que cada personagem estabelece com ele. Depois de *Menino de Engenho*, nenhum desses livros se estenderá tão longamente na recordação de uma vida (embora essa vida constitua quase sempre um elemento determinante na trajetória de seus heróis). A imagem do passado adquire um valor particular em cada trama menos pela realidade que o constituiu do que por sua própria qualidade de coisa passada – o que, obviamente, só pode adquirir em relação a um presente. Os heróis jovens com que trabalhamos são todos, de formas variadas, indivíduos em dívida com uma memória: não necessariamente de algo que viveram, mas de algo que se sentem no compromisso de lembrar. O tempo com que têm de lidar já se determinou, possui um lugar fixo na História, mas não na *sua* história, no registro da *sua* sensibilidade. É na medida mesmo em que não são inteiramente capazes de recordá-lo (assim como não são inteiramente capazes de esquecê-lo) que esse tempo mais incide sobre seu presente e lhe empresta o caráter de sua imobilidade. A forma com que o passado pesa sobre eles diz respeito, antes de tudo, ao esforço involuntário de sua recordação, que os petrifica e inviabiliza para qualquer desenvolvimento. Nalguma medida, todos gostariam de esquecê-lo e eventualmente até acreditam conseguir, quando na verdade só fazem reprimi-lo para depois se submeterem a ele de forma mais definitiva. Há, nesse sentido, uma grande diferença, na experiência desses personagens, entre romper com o passado e esquecer-se dele. Num romance como *Pedra Bonita*, é apenas quando o herói adquire certa compreensão da história que o precedeu que ele se torna capaz, pela primeira vez, de uma real liberdade de movimento em relação a essa história. Para os personagens de José Lins, recordar é mais do que conservar, do que reter na memória a imagem da vida que se perdeu; é também – ou pelo menos quer ser – estabelecer *continuidade* com o passado, fixando-o para eles mesmos e desfazendo essa justaposição de tempos que paralisa seu presente. Esquecer, por outro lado, nunca lhes possibilitou mais do que sua sujeição a um tempo excluído do tempo, em função do que se determina, em grande

parte, o destino catastrófico de heróis como os de *Riacho Doce* e *Eurídice*. E é muitas vezes na medida mesmo em que fracassam que mais dão a entender o peso de algo que para eles sempre constituiu uma necessidade.

Talvez nenhum outro romance tenha representado essa questão de forma tão engenhosa quanto *Pedra Bonita*. A condição de seu herói, em comparação com os das outras narrativas, é singular, porque para Antônio Bento há de fato um mundo a ser resgatado, mundo que se pode reconectar ao presente. Em *Riacho Doce*, Edna se mostra também inclinada a fazê-lo, mas seu desejo se mostra de antemão frustrado. A decisão de Bento no final da narrativa (diferente da de Ricardo, ao final de *Usina*, que em verdade nada decide, apenas se deixa levar por um impulso) marca não sua readmissão na história da família, de que fora afastado, mas pelo contrário, a admissão dessa história no próprio presente do protagonista. Em seu drama hamletiano, Bento sente trazer a responsabilidade por um destino que o precede e do qual não sabe se quer participar: a narrativa se desenvolve ao longo de seu grande período de hesitação, tensionado pela urgência cada maior de sua entrada definitiva no quadro dos acontecimentos, de que quase até as últimas linhas se mantém como espectador. Mais de uma vez é tentado pela ideia da fuga, inclusive na forma do suicídio. A partir das cantigas e histórias do violeiro Dioclécio, o herói concebe para si a promessa de um mundo de absoluta poesia e liberdade – liberdade que consiste, sobretudo, em não se sentir preso a história, gente ou lugar alguns. Mais tarde, um dos funcionários da comissão dos engenheiros, de passagem pela vila do Assu, oferece-lhe emprego, o que efetivamente o distanciaria de tudo e de todos a que estava habituado. Diante dessas oportunidades, Bento escolhe ficar: um pouco por medo, como ele próprio reconhece, mas também pelo compromisso que estabelece com as coisas e as pessoas a seu redor (em especial, com seus parentes), à medida que delas se aproxima e com elas vai adquirindo uma nova familiaridade.

O enredo da narrativa tem qualquer coisa em comum com os mitos, por algo que nela permanece apenas sugerido. Sua história é a de um rapaz que parte, um tanto passivamente, em busca do próprio passado – de uma identidade que ele não sabe se deverá acolher ou rejeitar, pois nenhuma das alternativas lhe parece inteiramente possível. Não pode sentir esse tempo como seu, porque dele não participou, mas tampouco pode se esquivar de sua influência, a história da maldição dos Vieira o persegue antes mesmo que Bento tenha dela algum conhecimento (um pouco como, nas tragédias da Antiguidade, os heróis não podem se livrar das máculas de seus

antepassados). O desvendamento desse passado só se dará na segunda parte do romance e acabará por colocar o herói diante de uma escolha. Se Bento escolhe a família, é difícil precisar o quanto essa escolha de fato lhe coube, o quanto foi de fato *escolha*, tendo em conta os vínculos indissociáveis dos personagens de José Lins com suas origens. Entretanto, o herói cumpre seu “destino” – assume-se, por fim, como parte da história que sempre o perseguiu – não por submissão às circunstâncias externas, mas pelo seu enfrentamento, que só lhe é possível após a retomada de contato com uma realidade de que, na maior parte de sua vida, mantivera-se afastado e de que praticamente se esquecera. O que mais interessa notar é que, depois que o herói se informa e passa a ponderar sobre o evento sinistro que há cerca de um século teve lugar em sua terra natal, marcando para sempre o nome de seu povo e de sua família, um evento idêntico ameaça se repetir agora, no seu tempo. Isso primeiro faz pensar na má resiliência do mundo com que Bento tem de lidar: na incapacidade de esse mundo se desenvolver ou modificar, retornando sempre à mesma violência, guiado pelos mesmos rancores e preconceitos. Entretanto, há que se levar também em conta outro aspecto: é à medida que o herói adquire uma memória do seu passado, do passado de suas origens, que esse mesmo passado, por uma incrível “coincidência”, convida-o dessa vez a vivê-lo. Bento se vê, dessa forma, confrontado com a possibilidade de uma ação: o destino que agora se impõe e que ameaça destruí-lo, a ele e todo o seu mundo, é também o passado sobre o qual o personagem terá, pela primeira vez, a oportunidade de agir, de se definir a partir de seus próprios atos, e não dos já transcorridos e fixados no tempo, como vinha fazendo até então. Nenhum gesto seu é tão espontâneo, tão pessoal, quanto aquele com que se dirige de volta à cidade, para alertar a todos da chegada dos soldados. O momento em que o herói se torna responsável por sua história é também aquele em que ele assume de fato um lugar no presente, deixando de ser mero joguete das circunstâncias. E nada é menos previsível, menos determinado do que o fim que Bento e seus parentes levarão e que a narrativa não revela. Disso se depreende o quanto o drama da memória identificado nesses romances eventualmente extrapola, em muito, o quadro psicológico dos personagens. Diz respeito, em verdade, à própria organização do mundo imaginada pelo autor, ou talvez se deva dizer que essa organização está no fundo sujeita à psicologia de seus personagens. Porque, ainda que de maneira sutil, não deixará de se sugerir que em *Pedra Bonita* o recordar de Antônio Bento acaba atuando sobre a realidade com que tem de lidar – que o passado se repete para ele (e para todo o seu mundo) como consequência dessa recordação.

Evidentemente, a despeito dos muitos pontos de contato, os personagens do romancista são colocados diante de situações diferentes, que deles exigem reações também diferentes, mas que sempre parecem dizer respeito a variados aspectos de um mesmo drama. A leitura desses romances no seu conjunto faz atentar a questões mais arraigadas, mais vinculadas a uma problemática típica do autor do que a leitura isolada de cada romance inicialmente sugere. Ainda que possível, o reconhecimento dessas questões – sobretudo das que dizem respeito às figuras do passado e da memória – seria muito mais difícil se não tivéssemos a oportunidade de compará-los. Separado dos demais, *Pureza* poderia ser lido como a história de um hipocondríaco que se cura pelo contato com a natureza, pelo despertar de sua vida sexual e também pela consciência adquirida de seu privilegiado status social, quase exclusivamente calcado em sua posição econômica. *Pedra Bonita*, como a aventura hamletiana de um herói no contexto de um nordeste assolado pelo cangaço e pelo messianismo, com a história da maldição figurando apenas como um dos muitos elementos intrigantes do enredo. Mesmo *Riacho Doce*, com o conflito tão exaustivamente explicitado entre Edna e suas origens, poderia pouco dar a entender além da intenção de contar a história do amor proibido entre dois estrangeiros, em desafio à tradição de suas terras. Não seria errado ler esses romances assim, posto que tratam realmente desses fatos; mas apenas isso não seria compreender o drama subjacente a cada um deles, referente à presença de heróis em constante dívida com um tempo e com uma memória. É mais claramente quando as emparelhamos que essas narrativas começam a delinear o contorno de um problema maior; que a presença, por exemplo, de certos estigmas (a ideia de uma maldição ou de uma doença ligada à família) adquirem um sentido mais amplo: de vínculo com um passado que não se viveu e que no entanto exige que se morra com ele.

Talvez apenas *Fogo Morto*, pela complexidade que lhe é inerente – sobretudo pela variedade de experiências que seus personagens representam – pudesse ter realmente prescindido, neste trabalho, do tipo de análise comparativa que constituiu aqui verdadeira necessidade. Trata-se, como busquei demonstrar, tanto de uma síntese quanto de uma transcendência das questões recorrentes na obra do romancista, uma vez que elaboradas a partir de uma perspectiva completamente nova: não a daqueles que buscam lembrar ou esquecer o passado, mas do próprio passado que é esquecido e que já não se reconhece. É assim também que José Lins parece ultrapassar os limites de “uma obsessão pessoal” para ir ao encontro de um problema do meio, histórico e social – encontro que não seria tão significativo, no entanto, se não implicasse uma expansão

de sua própria pessoalidade. Dos heróis do romance, José Amaro é o que mais representa um desses casos felizes em literatura, em que um autor é capaz de articular, a partir da complexidade de um *outro* (socialmente distinguido), os principais aspectos de uma problemática pessoal. Podemos pensar nos conhecidos exemplos de Graciliano Ramos, como o Fabiano de *Vidas Secas* ou o Paulo Honório de *São Bernardo*. O caso de *Moleque Ricardo* dificilmente poderia representar tal processo, uma vez que o narrador não é capaz de transpor a distância que o separa da perspectiva do personagem, olhando-o sempre “de fora”, ou que só se vale dessa perspectiva para expressar valores que são muito mais facilmente reconhecíveis como seus do que desse outro social que pretende representar. José Amaro, por trás de cuja complexidade a pessoa do romancista parece desaparecer, é justamente o herói em que ela se exprime da forma mais sensível. Com o seleiro, José Lins vai ao fundo de um drama que, sendo sempre seu, parecia apenas existir apenas em algo exterior a ele mesmo, na figura do passado que em seus primeiros romances se perdia. A história de seus heróis jovens se desenvolve sempre à sombra de uma *outra* história, com a qual nunca lhes é propriamente dado se familiarizar. Mas o principal protagonista de *Fogo Morto* não vive em conflito com um mundo de que se esqueceu, mas com um mundo que o esquece, que passa a vê-lo como estranho. Por essa “inversão” da premissa mais típica de seus romances, o narrador se alça à perspectiva de algo que desaparece como se nunca tivesse existido, ou mais especificamente, como se lhe negassem o direito a qualquer existência, passada ou futura. A agonia do herói é a expressão que se dá àquilo de que, muito em breve, já não restará memória; e sua revolta, a consciência – no meio de tantas figuras inconscientes – que no fundo antecipa o fim de uma ordem já em desagregação, que desaparece sem se tomar conhecimento da sua morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- REGO, José Lins do. - *Menino de engenho*. 6ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- Doidinho*, 6ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- Banguê*, 4ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956.
- O Moleque Ricardo*, 5ª ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956.
- Usina*, 4ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956.
- Pureza*, 5ª. ed. José Olympio. 1956.
- Pedra Bonita*, 5ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- Riacho Doce*, 3ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- Água Mãe*, 4ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- Fogo Morto*, 4ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- Eurídice*, 4ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- Cangaceiros*, 2ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- Meus verdes anos* (memórias). Rio de Janeiro. José Olympio. 1956;
- “Fogo Morto – Peça Teatral – Apreciada pelo próprio romancista” (artigo de jornal), in: *Fogo Morto*, 17ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1977;
- “Os perigos da história”, in: *Dias Idos e Vividos*. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. Org. de Ivan Junqueira. 1981;
- O cravo de Mozart é eterno – crônicas e ensaios*. Rio de Janeiro. José Olympio. Org. de Lêdo Ivo. 2004;
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*, 3ª. ed. São Paulo. Liv. Martins Editora. 1972;
- “Elegia de abril”, in: *Aspectos da literatura brasileira*, 6ª. ed. Belo Horizonte. Itatiaia 2002;

BRAGA, Rubem, “O mistério da poesia”, in: *200 crônicas escolhidas*. 2ª. ed. Rio de Janeiro. Ed. Record. 1978.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª. ed. São Paulo. Editora Cultrix. 1982;

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas. Edusp/Editora Unicamp. 2006;

CAMUS, Albert, *L’homme révolté*. 35ª ed. França. Ed. Gallimard. 1951;

CANDIDO, Antonio. “Um romancista em decadência”, in: *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo. Editora Unesp. 1992;

-“A Compreensão da realidade”, in: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo. Editora Unesp. 1992;

CARPEAUX, Otto Maria. “O brasileiríssimo José Lins do Rego”, in *Fogo Morto*. 4ed. Rio de Janeiro. Editora José Olympio, 1956;

-“Visão de Graciliano Ramos” in *Angústia* (RAMOS, Graciliano), 12ª. ed. São Paulo. Liv. Martins Editora. 1970;

CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo. Edart. 1961;

CAMILO, Vagner. “Um banguê na fronteira de Wessex e da Beira (Lins do Rego, leitor de Hardy e Eça)”, in: *Revista USP n. 63*. São Paulo. 2004;

CHAGURI, Mariana. *O Romancista e o engenho: José Lins do Rego e o regionalismo nordestino dos anos 1920 e 1930*. São Paulo. Aderaldo e Rothschild. 2009;

COUTINHO, Edilberto. *O romance do açúcar - José Lins do Rego: vida e obra*. Rio de Janeiro. José Olympio: INL: MEC. 1980;

DUTRA, Lia Corrêa. *O romance brasileiro e José Lins do Rego*. Lisboa. Seara Nova. 1938;

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa. Edições 70. 1978.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. Rio de Janeiro. Cultrix/Edusp. 1979;

- LINS, Álvaro. – “Memória e imaginação”, in: *Jornal de crítica*, 2ª. série. Rio de Janeiro. José Olympio. 1943;
- Um novo romance dos engenhos* (apêndice), in: *Fogo Morto*, 4ª. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1956.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo. Editora 34. 2006;
- GOLDMANN, Lucien, *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra. 1967.
- LUKÁCS, Georg. - *O Romance como epopeia burguesa*, in: *Revista Ad Hominem*. São Paulo. Estudos e Edições Ad Hominem. 1999;
- Teoria do romance*. Lisboa. Editorial Presença. 1962;
- MARTINS, Eduardo. *José Lins do Rego: o homem e a obra*. João Pessoa. Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba. 1980;
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo. Brasiliense. 1944;
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro (José Lins do Rego)*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1953;
- PACHECO, João. *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro. Liv. São José. 1958;
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Nota introdutória a *Pureza*, 5ª. ed. José Olympio. 1956.
- PLATÃO. *Fedro*. São Paulo. Companhia das Letras. 2016
- PRAGANA, Maria Elisa Collier. *Literatura no nordeste: em torno de sua expressão social*. Rio de Janeiro. José Olympio/Brasília, INL. 1983;
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “O Negro tinha caráter como o diabo!”, in: *Estudos Literários*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1971;
- RAMOS, Graciliano. “Pureza”, in: *Linhas Tortas*. 2ª. ed. São Paulo. Liv. Martins Editora. 1967;
- *Angústia*. 12ª. ed. São Paulo. Liv. Martins Editora. 1970.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3ª. ed. São Paulo. Perspectiva S. A. 1976;

SOBREIRA, Ivan Bichara. *O romance de José Lins do Rego*. João Pessoa. A União. 1971.

SOUZA, Octávio Tarquínio de. “Pureza”, in: *José Lins do Rego* (seleção de textos críticos). Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. Org. de Eduardo F. Coutinho e Ângela Bezerra de Castro. 1991.