

Leitura

ARIOVALDO JOSÉ VIDAL

comparativa

ARIOVALDO JOSÉ VIDAL é professor de Teoria Literária da FFLCH-USP e autor de *Roteiro para um Narrador. Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca* (Ateliê Editorial).

O ROMANCE DE WILLIAM FAULKNER

a prosa de William Faulkner talvez seja o exemplo acabado na literatura norte-americana do que Morris Croll chamou de “estilo solto”. O crítico da prosa barroca distingue dois estilos basilares: o primeiro, que chama de “*coupe*”, é o da sintaxe entrecortada, das frases breves e assindéticas; o segundo, que nos interessa mais de perto, se faz por adição e não por cortes, através de longos torneios frasais, encadeados por conjunções coordenativas, soltas, que atam e desatam as frases, deixando-as caminharem para qualquer lado, e não raro intercaladas de parênteses (1).

É justamente o que se lê em Faulkner: pela extensão da obra, pela extensão de cada parágrafo, ou mesmo de cada período, percebe-se o procedimento estilístico espreado, reiterativo, criando uma progressão ondulatória, em que a frase ou o período depois de muito caminhar sempre volta ao ponto de onde partiu ou pelo qual passou. E no caso de que se fala – *Absalão, Absalão* –, isso se faz curiosamente até mesmo nos poucos diálogos que há no livro, em especial num dos últimos, quando Quentin Compson mantém uma conversa rápida com o fugitivo Henry Sutpen, na casa deste último, e no qual as perguntas e respostas se repetem circularmente (2).

1 Cf. Morris Croll, “O Estilo Barroco na Prosa”, in *Segismundo Spina e Morris W. Croll, Introdução ao Maneirismo e à Prosa Barroca*, trad. Ivan Prado Teixeira, São Paulo, Ática, 1990, pp. 56 e segs.

2 Pela singularidade do estilo do autor, evitarei a citação de frases ou trechos do livro, o que destruiria o efeito de conjunto. O diálogo citado, na verdade curto, encontra-se às pp. 323-4 da edição brasileira de *Absalão, Absalão* [trad. Sônia Régis, São Paulo, Circulo do Livro, s.d.], pela qual serão feitas as demais referências. Na edição original: *Absalom, Absalom!*, Nova York, Random House, 1951, p. 373.

Absalão, Absalão conta em nove capítulos a ascensão e queda do fazendeiro Thomas Sutpen e de sua família. Para se ter idéia um pouco melhor do enredo, talvez seja útil dizer que o fio narrativo da vida do personagem central é bastante semelhante ao de Paulo Honório, de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos: ambos são arrivistas, “pioneiros”, a imagem do *self-made-man*; os dois são violentos e vingam-se de sua condição buscando pertencer à classe que os explorava; casam-se com mulheres muito diferentes de seu temperamento, o que as leva à morte pela opressão ou desgosto; e, no final, a propriedade volta à estaca zero. Mas as diferenças são igualmente gritantes: os personagens secundários, a abrangência épica do livro, a conversão do personagem, o estilo, etc.

Nos oito capítulos maiores, que compõem quase por completo o romance de Faulkner, a mesma história é contada repetidamente, sendo que cada novo capítulo traz novos dados à trama, adensando os fatos tratados no anterior. Ou seja, o que ficou dito ocorrer com o estilo frasal ocorre igualmente com a estrutura: também ela é reiterativa, feita de avanços que são ao mesmo tempo recuos, cujo movimento espiralado cria o espessamento narrativo.

Cada novo capítulo implica mudança de perspectiva, com as decorrentes alterações de tempo e espaço. A voz narrativa não muda necessariamente: mais de um capítulo é narrado através de uma situação dialógica – ou entre Quentin e seu pai, ou Quentin e Miss Coldfield, ou Quentin e seu amigo Shreve. Mas se a voz narrativa é a mesma, alternam-se contudo os personagens focalizados, de modo que a perspectiva de cada um crie motivações para as atitudes que tomou; tal procedimento faz que ao final a história seja compactada pela tensão das diferentes perspectivas. O nono capítulo é o fecho do romance, no qual se destroem os últimos personagens da família.

O sentido de construção da obra é visível, apesar ou por causa de sua recorrência constante; basta observar, por exemplo, a circularidade que há entre duas cenas decisivas: a revelação de sua nulidade social

ocorre para Thomas Sutpen a partir de uma frase agressiva, pois, quando vai levar o recado para o senhor das terras em que trabalha seu pai, o garoto Sutpen é escorraçado pela frase que lhe grita o mordomo negro dos patrões. Ora, se é a partir dessa frase que ele se “constrói” socialmente, sua destruição ocorre também em função de uma frase proferida por ele a um branco pobre (como ele era), esta dirigida indiretamente a Walsh Jones, que o assassina. É interessante lembrar que, ao ouvir a frase ríspida do negro da casa-grande, o garoto Thomas Sutpen se refugia na floresta e pensa várias vezes em matar o patrão.

William Faulkner prende-se à linhagem de escritores do Sul dos Estados Unidos, que preservou forte vinculação com a chamada prosa gótica inglesa. O impressionismo de linguagem, a frase requintada e cheia de meandros são os mesmos que vêm de Nathaniel Hawthorne, passam por Edgar Allan Poe, Henry James, e chegam a nosso autor. É a prosa de uma sociedade fechada, resguardada pelo preconceito racial e religioso (ética protestante e escravidão), e cujo enclausuramento doentio se faz sentir na presença constante dos espaços fechados e/ou sufocantes, que tendem à “degeneração”. A importância desses espaços opressivos pode ser notada, por exemplo, em Edgar Allan Poe, com “A Queda da Casa de Usher”, que guarda semelhança simbólica com o desfecho trágico do romance de Faulkner. Em todos eles, uma intrincada e doentia mistura de culpa, incesto e racismo.

Dessa forma, o estilo retorcido, que cria uma estrutura igualmente circunflexa, adensa os conflitos de personagens centrados sobre a própria interioridade. Mas se o romance é feito de “linhas contorcidas e elançadas”, para falar ainda com Croll, é preciso avaliar que conteúdo de imagens e valores performam a matéria romanesca. A história do personagem ficcional Thomas Sutpen enreda-se na história norte-americana, que a envolve, criando a partir daí um movimento dual, que dá ao romance seu fôlego épico, fazendo-o respirar e não

deixando assim cair por completo no círculo do mesmo. Faulkner evita esse problema à medida que engasta o conflito ficcional nas situações concretas da História, criando assim aquele duplo movimento: se por um lado é repetitivo, o fluxo da História faz que o fio narrativo se distenda no tempo.

A sincronia entre a narrativa de uma vida privada e a vida social do país tem um pressuposto muito claro de consciência histórica por parte dos personagens. Sente-se que o drama vivido por eles, feito de racismo e dependência econômica sobretudo, é também o que está subentendido ou visível nos momentos de cenas panorâmicas, em que está presente a coletividade; esse sentido histórico vem do fato de se saberem “personagens” de mudanças que afetam toda a sociedade.

Ao comparar a obra inicial de Machado de Assis com o romance francês, mesmo o menor, Roberto Schwarz fala da diferença entre os dois também como diferença dessa consciência de classe, pouco encorpada nos personagens brasileiros, enquanto para o romance europeu é um pressuposto social (3). É o que se dá com o romance de Faulkner, em que a situação histórica (em mudança) é vivida pelos personagens que nela se engajam e através da qual se decidem suas vidas. Note-se, a esse respeito, as belas páginas do romance nas quais o narrador (no sétimo capítulo, ao tratar da juventude de Sutpen) descreve a situação escravagista do Haiti, o que fomenta a revolta na qual Sutpen se projeta (pp. 216 e segs). Isso cria um procedimento também semelhante ao realismo europeu – outra diferença comentada por Schwarz (4) – ao fazer que o drama dos personagens centrais se desdobre em todas as direções, de tal modo que também os secundários tenham seu destino sujeito às mesmas determinações, o que acaba por dar ao romance um extraordinário movimento de amplitude.

O caráter decisivo dos acontecimentos históricos apóia-se num fundo mítico diante do qual a trajetória dos personagens se duplica, dando ao romance a base de sua força poética. Entre as muitas imagens simbólicas, está, por exemplo, o fogo que

ao final destrói a casa dos Sutpen, com ressonâncias bíblicas, como forma de condenação e purificação. Esse fundo arquetípico tende a universalizar as relações dos personagens, não enquanto reprodução das figuras míticas; ou seja, referências bíblicas como a do título, ou mesmo a menção a arquétipos de várias culturas, não chegam a criar no romance um plano alegórico, em que fosse preferível a leitura “paródica” desses arquétipos.

Entretanto, o realismo da obra fica de tal forma intensificado nas relações concretas que dá aos personagens um sentimento trágico do destino: é o caso de Mr. Coldfield, que se recusa a descer de seu quarto, depois de iniciada a guerra; ou de Rosa Coldfield, que, depois de ultrajada pela proposta de Thomas Sutpen, abandona a Vila correndo, tranca-se em casa e começa a escrever poemas libertários; ou mesmo do desencontro entre ela e o sobrinho, quando este a visita antes de se retirar para a universidade. Um último exemplo dessa universalidade “trágica”, com todas as imagens que ela gera, ocorre, por exemplo, na bela cena da caça ao arquiteto francês (pp. 223-4), que tenta fugir do mando de Sutpen, abandonando a construção de sua casa, devido ao ambiente hostil em que vivia. O desamparo do personagem aparece no momento em que ergue a mão à cabeça e sente a perda do chapéu, símbolo de sua cultura. O simples gesto se eleva, por aquele trabalho ondeante de estilo, a um breve e exemplar episódio de sua condição humana.

ABSALÃO, ABSALÃO VS. FOGO MORTO

Por várias razões, é possível aproximar com proveito as obras de William Faulkner e José Lins do Rego, a começar do fato de ambos serem contemporâneos, tendo escrito as respectivas obras entre os anos de 30 e 60: *Fogo Morto* (1943), ponto alto da obra de José Lins, foi publicado poucos anos depois de *Absalão, Absalão* (1936). A

3 Cf. Roberto Schwarz, *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 116-7.

4 Idem, *ibidem*, p. 37.

preocupação com o painel da decadente sociedade escravocrata – pois ambos situam a obra entre o fim da escravidão e o início do século – é o mais forte ponto em comum dos autores, estudado num recente ensaio brasileiro (5).

Se comparado ao de Graciliano Ramos – seu par no romance brasileiro de 30 – o estilo de José Lins do Rego é fluente, solto, e está para o do alagoano assim como o de Faulkner está para o de Hemingway. É um estilo receptivo, em que o narrador onisciente busca dar voz às consciências sufocadas por uma estrutura rígida de poder. Para isso, incorpora a linguagem popular – através do discurso direto ou indireto livre – sem contudo ceder ao pitoresco, conseguindo antes um bom equilíbrio entre o coloquial e a norma.

Da mesma forma que no romance de William Faulkner, em *Fogo Morto* o jogo das perspectivas é constante: ora dos personagens principais, como Mestre José Amaro e Capitão Vitorino Carneiro da Cunha; ora dos secundários, como D. Sinhá, comadre Adriana, D. Mariquinha, D. Amélia e o mascate italiano. Esse jogo e o estilo dão ao livro um realismo miúdo e vibrante, algo próximo do que Otto Maria Carpeaux chamou de “brasileiríssimo” (6).

Mas a suposta semelhança de estilo e perspectiva não se confirma quando vista por um olhar mais próximo. Para a diferença estilística, bastaria comparar os longos movimentos poéticos do pensamento em *Absalão, Absalão* com a presença maciça do diálogo em *Fogo Morto*, o que torna esse um livro mais fácil que o primeiro. Mesmo porque o tom coloquial mostra uma situação psicológica mais próxima da representação do baixo: “Era um prato de feijão com batata-doce. Passarinho passou-o nos peitos” (p. 58); “O que fariam os negros com um banana na casa-grande, ouvindo piano, lendo jornais, tratando da barba?” (p. 135). Essa breve diferença de estilo está em acordo com a diferença de perspectiva, que também não é tão semelhante e tem por seu lado implicações mais fundas, sendo preciso articulá-la com a visão superior do narrador em terceira pessoa,

menos abrangente que o do outro livro.

Ao referir-se a *Fogo Morto*, Mário de Andrade mostra certa insatisfação com o romance, falando em personagens “sem drama nenhum”, com os quais não “com-sofremos” – caso de Mestre José Amaro –, preferindo antes os que “congregam drama dentro de si” – como Capitão Vitorino e cego Torquato (7). Nesse sentido, poderíamos contrapor frontalmente os personagens “sem dramaticidade” de José Lins do Rego aos personagens “trágicos” de William Faulkner.

Mário de Andrade parece reclamar em nome da oposição psicológica entre um comportamento ativo ou passivo; mas, se fosse assim, a negatividade do comentário serviria antes de tudo aos personagens de seus próprios contos. Ocorre que a falta de dramaticidade, entendendo-se esta como ação, pode não ser um defeito; se for defeito no romance de José Lins, será não pela oposição psicológica, mas porque a ausência de dramaticidade significará debilidade narrativa, de articulação de planos e partes.

Há diferenças fundas que vêm à tona assim que comparamos o livro de José Lins do Rego com o de William Faulkner. Aí o exercício da comparação surge com seu sentido forte de investigação das diferenças, e portanto das identidades. A resposta deverá ser buscada na matéria de que ambos lançam mão, a História, e no modo como a ela se enlaça a vida de seus personagens. Para isso, iremos comparar duas passagens de cada obra.

Tanto *Absalão, Absalão*, quanto *Fogo Morto* descrevem o processo histórico que – no Brasil e nos EUA – pôs fim ao regime e à economia escravagistas: lá com a Guerra da Secessão, de 1861 a 1865; aqui com a assinatura da Lei de 1888. Mas a qualidade das relações de poder é muito diferente nos romances, ainda que sejam basicamente os mesmos os componentes das duas cenas históricas; ou então será diferente o que cada romancista apreendeu do processo histórico. Do romance de William Faulkner interessa tomar uma cena, não da Guerra Civil americana, mas da rebelião dos

5 Trata-se do bom livro de Heloísa Toller Gomes, *O Poder Rural na Ficção* (São Paulo, Ática, 1981). A autora faz uma leitura comparativa dos personagens enquanto “tipos sociais”, demonstrando basicamente suas semelhanças dentro de quadros históricos análogos. É preciso reconhecer, contudo, que as situações históricas não são tão semelhantes, e menos ainda o são os romances que, como tais, não se prendem ao quadro de maneira determinista.

6 A expressão é utilizada no prefácio que o crítico escreveu para a primeira edição do romance; cf. “O Brasileiríssimo José Lins do Rego”, in *Fogo Morto*, 22ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, pp. XVI-XX. As citações serão feitas por essa edição.

7 Mário de Andrade, “Fogo Morto”, na edição citada do romance, pp. 262-4.

escravos haitianos contra o fazendeiro de descendência francesa, pai de Eulalia Bon (pp. 216 e segs).

Estão todos cercados na casa: Thomas Sutpen, o capataz, a jovem Eulalia, filha do fazendeiro, o próprio fazendeiro francês e duas criadas. Com os mosquetes carregados pelas mulheres, e com a bravura de Thomas Sutpen, os cinco se salvam, e Thomas e Eulalia saem da casa com o compromisso de noivado. É portanto nessa cena que o jovem Sutpen se projeta socialmente ao defender o patrão do ataque armado dos escravos. Referi-me em outro ponto a esta passagem, antecedida de belas páginas nas quais o estilo se insufla de um movimento histórico vivo, e acende metáforas por todo o texto, a fim de encarnar o sofrimento e a revolta dos escravos haitianos. O tom épico se apóia num processo social em movimento vertiginoso e dá ao narrador, no mesmo passo, o horizonte de um sofrimento e revolta tão amplos quanto a exuberante natureza da América colonizada.

E no romance de José Lins do Rego? A mesma cena de revolta dos escravos está presente (pp. 153-5). Com a Abolição de 88, os negros da fazenda do Coronel Lula vão para a frente do engenho e começam a cantar e dançar – primeira diferença: “Lula não gostava dos negros [...] O feitor ganhara a catanga, e Lula trouxera para a sala os clavinotes armados [...] trancara Neném no quarto e de clavinote entre as pernas, ficara sentado no sofá, à espera de inimigo que lhe viesse ao encontro. A noite se foi, a madrugada apareceu”.

Logo depois, surge um “cabra” com um grupo de negros para fazer justiça contra a violência praticada no engenho de Seu Lula, tratamento que aos olhos da própria família e de todo o povoado era “sem razão”, coisa de “desalmado”. Contudo, o grupo de homens está atrás de Deodato, o feitor que praticava os castigos a mando do senhor – segunda diferença. Aos gritos, o Coronel Lula responde que “fossem para o inferno”; e os negros se afastam “de cabeça baixa”. Como não bastasse o esfriamento da tensão, um grupo de ex-escravos do engenho está de volta;

depois do ataque epilético do marido, D. Amélia fica só, na sala, e ouve o barulho dos homens: “Sem dúvida tinham voltado os negros para atacar o Santa Fé”. Na verdade, era Macário (“o negro de confiança”) que voltara com outros três “para olhar pelas coisas”. D. Amélia então “sentiu-se rodeada de amigos”.

O que é revolta social no romance norte-americano, no brasileiro transforma-se em relação de favor e, conseqüentemente, de submissão. Na verdade, não há no romance de José Lins uma noção forte de processo histórico feito de lutas e tensões: a prática do paternalismo se desdobra em todos os níveis. A vida partidária, por exemplo, surge calcada na prática da boa-vizinhança, da amizade, dos favores pessoais, etc. O Capitão Tomás, sogro de Seu Lula, havia sido o exemplo acabado do paternalismo: dava mel para os pobres da vizinhança, “não vivia surrando as suas peças de escravatura” e, como chefe político, “era o homem de mando na vila” (quando o partido vencida) e “querido dos adversários” (quando perdia). Tomás Cabral aproxima-se do patriarca de um mundo “harmônico”, mundo também de Seu Ribeiro, de *São Bernardo*.

Lula de Holanda, por seu lado, elimina os favores da boa-vizinhança, e cuja “somicitaria irrita” o povoado; põe e dispõe de sua escravatura e mantém tal soberba em relação ao povo, que até o fim este desconfia de seu sincero fervor religioso. Ao receber o convite do colega José Paulino para a “presidência” da Câmara do Pilar, recusa-se porque, ainda que historicamente liberal (seu pai morrera pelo partido), “não ia com a República”, e “apesar do 13 de Maio, apesar de ter sido roubado”, não se “esquecia do Imperador”, do regime de “gente de vergonha”. Nada é visto como historicamente ilegítimo na atitude de Lula de Holanda: o pai de Neném é odiado por demonstrar luxo sem ser simpático aos vizinhos; observe-se a esse respeito a cena em que o velho Tomás manda trazer o piano para a filha, sendo cada vez mais admirado pelo povo.

A diferença que se mostra no nível dos fatos próximos ao movimento histórico (as

Abaixo, o escritor William Faulkner em foto de Martin J. Dain

cenas protagonizadas pelo personagem coletivo) tem determinações também no nível de atuação de cada personagem particular. Dizendo de outro modo, a tensão ou distensão histórica dos eventos traduz-se em acerto ou erro de atitude dos protagonistas individuais. Para perceber tal situação concretamente, será útil a comparação de dois personagens centrais, Thomas Sutpen e José Amaro, e seus diferentes níveis de consciência das forças que os cercam.

Disse (implicitamente) no início que o garoto Sutpen vivia com a família não somente numa situação de penúria, como também de quase animalidade pela falta de contato urbano. A família Sutpen se estabelece nas imediações de uma propriedade

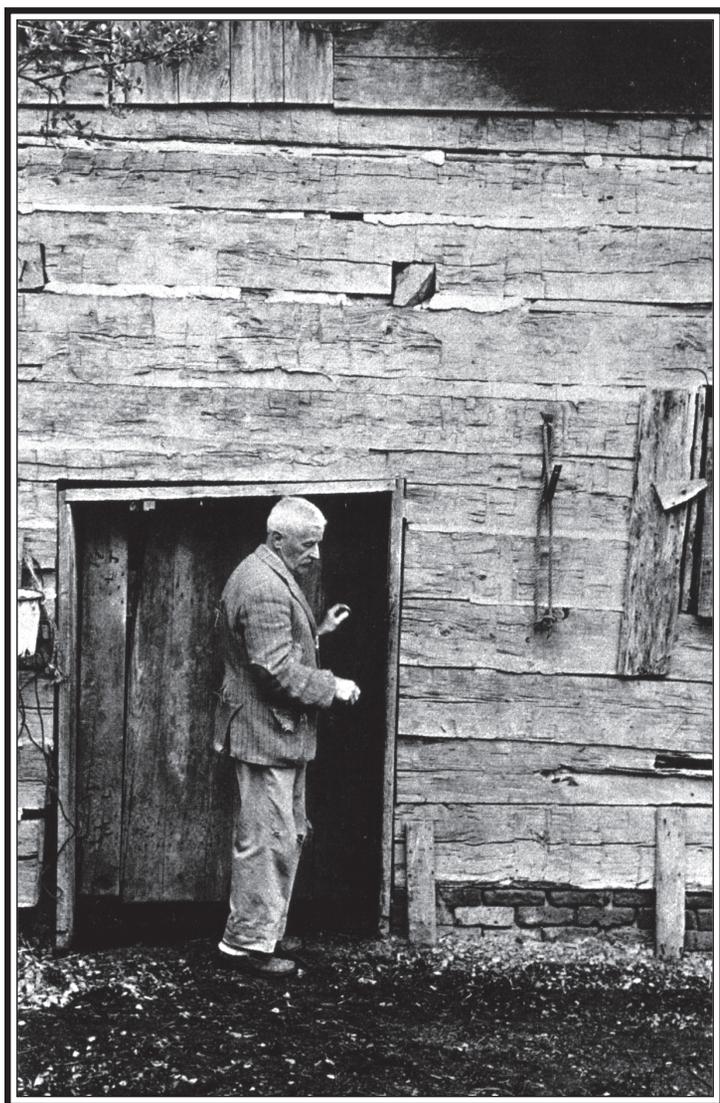
rural, para a qual o pai vai trabalhar. Sutpen, entre 13 e 14 anos, começa a perceber a força das diferenças à sua volta: a de brancos e negros, a de ricos e pobres. Certo dia, vai à casa do senhor das terras levar um recado do pai; ao bater na porta da frente, é barrado e expulso pelo negro uniformizado:

“Contou ao meu avô como, antes que o negro uniformizado que viera atendê-lo tivesse terminado de dizer o que dissera, pareceu dissolver-se. Uma parte dele virou-se e arremessou-se para o passado, revendo os dois anos em que já estavam morando lá – algo parecido ao que acontece quando se atravessa correndo uma sala e se vêem todos os objetos que ali estão e depois se volta a passar por ela, mas dessa vez se vêem os objetos de um outro ângulo, e descobre-se que na verdade nunca tinham sido vistos antes” (p. 201) (8).

É um momento de revelação para o garoto, que se vê literalmente desnordeado. Sai correndo da propriedade e, ao invés de voltar para casa, foge para a floresta, lugar simbólico das trevas de seu espírito. Dentro do mesmo movimento estilístico de todo o livro, o pensamento do garoto Sutpen dá voltas para entender a nulidade que descobriu ser sua situação diante da propriedade para a qual trabalhava seu pai. E percebe, então, a miséria e o racismo nas cenas diárias do povoado em que vivia. O racismo será o tema central do romance, mais fundo do que qualquer outra diferença, como aparece no penúltimo capítulo em que Charles Bon e Henry Sutpen se defrontam por causa de Judith. Entretanto, ainda não é o problema com o qual se defronta o garoto de 13 ou 14 anos: o seu problema por agora é a miséria. Assim, ao invés de revoltar-se contra o negro que o enxotou, percebe com clareza que a figura que realmente o humilhou é a do homem branco deitado na rede, que não lhe dirige o olhar quando ele aparece. Sendo um branco pobre, para esse homem ele está na mesma situação dos negros; e o garoto chega à conclusão que é o proprietário que ele tem de matar.

Num belo emprego da figura do duplo, um garoto afirma a decisão de morte,

8 No original, pp. 229-30.



enquanto um outro diz que não adiantaria: o problema não é “ele”; o problema são “eles”. E para combatê-los teria que se tornar um “deles”. Sutpen volta para casa, pois “agora estava com fome”, e na manhã seguinte, “acordou antes de o dia nascer e partiu, da mesma forma como se deitara no catre: na ponta dos pés. Nunca mais viu ninguém da sua família” (p. 208) (9). Assim começa a carreira obcecada de Sutpen, a busca que levará o jovem corajoso à riqueza, ao poder e à derrocada, quando as forças conservadoras do Sul forem insuficientes para manter a propriedade escravocrata. Desde a noite de sua revelação – “um clarão repentino” – até o fim, por onde ele passar o destino de Sutpen será o destino das forças sociais.

E em *Fogo Morto*? Lá também há um senhor que não dirige o olhar aos brancos pobres. Observe-se o ressentimento de José Amaro, quando vai ao engenho Santa Fé consertar os arreios do cabriolé de Seu Lula e não recebe atenção do homem rico, que passa perto do seleiro e “nem se demora para saber do trabalho [...] Ora, pobre é gente” (p. 27). Ou então em relação ao Coronel José Paulino, que gritara com ele “como se fosse um negro cativo”; tanto assim que não trabalha para ele mesmo sendo pago, ao passo que trabalha de graça para os que lhe são simpáticos.

Esse amor-próprio ferido de Mestre José Amaro fala de uma situação social bastante diversa daquela comentada acima: o Mestre é artesão, e o que ganha é pouco para mudar sua situação de dependência. Como seu pai que vivia de favor no engenho Santa Fé, ele também vive assim, cercado pelos senhores imponentes. Os dois fatos mais importantes na vida da família resumem-se a dois favores: o do pai, de quem uma peça foi dada pelo Barão de Goiana ao Imperador; e o do Mestre, que fez meia dúzia de alpercatas para o cangaceiro Antônio Silvino. Com a tenda à beira da estrada, e tendo herdado do pai a profissão, sua vida é marcada pelo sedentarismo, propício à reflexão e, no seu caso, à angústia.

Um dia, Mestre José Amaro é intimado pelo proprietário Lula de Holanda a aban-

donar a casa em que vive. Entretanto, pouca revolta o Mestre experimenta contra o senhor ou senhores que tanto incomodam seu orgulho: aceita a decisão porque Seu Lula é o dono das terras e tem o direito de fazer o que bem entender (p. 197). Ao mesmo tempo, atribui a expulsão a Floripes, o negro que vive na casa do Capitão, fazendo serviços domésticos, sobretudo de puxador de terço: “Deve ser história deste negro Floripes. Ah, mas este cachorro me paga”. E os dentes do Mestre trincaram-se de ódio (p. 195). Até o fim do livro, ainda durante as sessões de tortura na cadeia do Pilar, o Mestre só tem um pensamento – matar o negro: “Eu só quero é que Deus ainda me dê força para pegar numa faca” (p. 241). E como equívoco final de sua vida, Amaro pega pela última vez sua faca de seleiro para enterrá-la no próprio coração.

As situações do velho José Amaro e do jovem Thomas Sutpen são parecidas nos motivos que as compõem: um branco pobre humilhado, um senhor de terras poderoso, um negro intermediário defendendo os interesses do amo-patrão e um desejo de matar. Mas, além de várias circunstâncias diferentes, a questão decisiva está na alternância dos pontos de vista diante das mesmas figuras: enquanto o protagonista de Faulkner, ainda garoto, percebe as relações de poder, desviando a atenção de um para outro personagem, no romance de José Lins a questão se encaminha sob a forma de intrigas, mexericos, fuxicos etc. Não há no romance do brasileiro – por uma questão histórica que procurei ilustrar com a cena da revolta dos escravos – o movimento narrativo das cenas coletivas, em que se mostra a consciência histórica dos personagens. Por isso, não há igualmente a mesma dimensão de panorama épico que há no outro romance: tudo se resolve em divergências pessoais – ao menos os fatos que são decisivos para o enredo.

Talvez seja possível retomar agora o comentário de Mário de Andrade, pois é provável que se deva a essa falta de tensão histórica um traço do romance de José Lins: a exageração tipológica dos personagens.

9 No original, p. 238.

Geralmente, eles aparecem como tipos portadores de taras físicas ou morais, num procedimento caudatário do romance de Aluísio Azevedo e do naturalismo de forma geral. Algo de externo ao personagem indicia o desconcerto interior: Mestre Amaro, inchado e de olhos amarelos, transforma-se em lobisomem para o povo; Seu Lula, que vive numa casa “sinistra”, tem ataques epiléticos que chocam a família; sem contar que o filho natimorto tinha “cabeça de monstro”.

É esse o limite e a maior qualidade da obra de José Lins: por um lado, personagens que se destroem um tanto estatisticamente; mas, por outro, uma riqueza psicológica que faz o encanto do livro. Nesse sentido, é possível perceber um realismo carregado de paixão, um olhar muitas vezes pungente que parece prenunciar cenas, situações e tom dos contos de Guimarães Rosa (10). Não há que negar beleza literária a frases ouvidas de passagem no romance, como aquela em que Mestre Amaro, derreado pelo acúmulo de frustrações, diz ao vizinho Manuel de Úrsula (quando este se refere ao que se comenta sobre o Mestre, ainda que o diga para ser solidário): “É bom parar, Seu Manuel, eu sou homem velho, isto me dói. É melhor parar” (p. 198).

Ainda sobre a qualidade da obra, penso que nessa riqueza de tipos José Lins será melhor do que Graciliano Ramos: mais diverso, múltiplo, sobretudo quanto a personagens secundários; e não será também estranho que o leitor prefira mais a ele que a Faulkner, por esse mesmo contraste de tipos – em Faulkner submetidos por igual à beleza da linguagem. Mas, como literatura é linguagem, William Faulkner sobretudo aí é superior a José Lins. Enquanto neste a realidade é vista como um conjunto de tipos populares, às vezes próximos do estereótipo, em Faulkner o que há o tempo todo é reflexão; os personagens aparecem tocados pela força voluptuosa do pensamento, que os arrasta em direção à realidade, que voltam e revolvem nos mais sutis meandros, criando o efeito admirável de uma grande massa tomada por um movimento rápido, que para Croll é a essência do barroco.

Comparem-se, a propósito da diferença psicológica, duas mulheres dos romances: Judith Sutpen e Neném de Holanda. Ambas envelhecem solteiras e sufocadas pelo regime patriarcal do Sul norte-americano e do Nordeste brasileiro; seriam idênticas se lidas como tipos sociais de uma determinada estrutura de poder. Ocorre que a personagem é feita de palavra, e sua forma romanesca necessariamente afetará seu contorno psicológico; ainda que o “papel social” seja quase o mesmo, a intensidade com que agem resulta em diferenças fundas de estilo, de “papel literário”. Mesmo sendo tão silenciosa quanto Neném, Judith é portadora de uma força interior que a mostra determinada a tocar a propriedade na ausência do pai; e se não fala ou se queixa, seu silêncio é carregado de uma densidade que se esbate contra esse fundo arquetípico da mulher como a intermediária entre homens e deuses. Diferente de Neném, que se esvai de forma apagada e dócil, sem uma queixa, mas também sem mostrar qualquer determinação que lembre o peso trágico do destino da outra. E o mesmo se poderia dizer de Rosa Coldfield, que se revolta, quando é injuriada por Sutpen, e se tranca em casa para escrever poemas revoltados, exaltando os soldados ianques que destruíram o sistema escravagista do Sul. Mais do que isso, Rosa fala no romance, o que se deve a um foco narrativo móvel e múltiplo, de um narrador que apreende maior articulação de interesses.

O ROMANCE DE JOSÉ LINS DO REGO

Fogo Morto possui uma estrutura dialética muito clara, com cada parte centrada num personagem: Mestre José Amaro, o pobre, a tese; Coronel Lula de Holanda, o rico, a antítese; e Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, a síntese problemática “entre” os dois. Na primeira parte, centrada na figura do seleiro, a maior dramaticidade fica por conta do enlou-

10 Penso em duas ou três situações que podem merecer aquele adjetivo de Carpeaux, e que nos contos de Guimarães Rosa, de *Primeiras Estórias* por exemplo, poderiam ser chamadas igualmente de “brasileiríssimas”: a figura de Vitorino, que lembra muito a do velho quixote de “-Taranhão, Meu Patrão...”; a presença dos loucos, como a filha de Mestre Amaro e a filha de Sorôco; o povo na estação vendo Vitorino partir de trem, que lembra igualmente “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”, etc. Em ambos, há um interior do Brasil próximo do patético, e no escritor mineiro resvalando quase sempre para o mítico.

quecimento de Marta, a filha única do Mestre. O enlouquecimento é o motivo central na vida de sofrimentos do pai, ainda que sua mente fique o tempo todo ocupada com o ressentimento pela falta de respeito que os senhores de engenho têm por ele. Mas a cena que fecha a primeira parte (o homem solitário sob a árvore, experimentando um choro convulso pela forma patética como a filha foi levada embora) e algumas cenas domésticas da loucura de Marta mostram que o conflito familiar é realmente o nó central dessa parte.

O mesmo ocorre na segunda, em que se trata dos sofrimentos de Lula de Holanda, cuja descendência frustrada também é o motivo principal. Observe-se que seu sogro Tomás Cabral teve duas filhas: uma louca, como a filha do seleiro, e outra malcasada, na opinião do velho, devido à natureza do gênero arredia ao trabalho braçal. O mesmo problema ocorre com Lula de Holanda, pois sua decadência está ligada à falta de filhos homens, resumindo-se à imagem apagada de Neném. Vale lembrar que D. Amélia, sua esposa, é rejeitada por ele a partir do insucesso do segundo parto, que seria o de um menino.

Isso tem claramente uma explicação: o jogo de poder das relações patriarcais pressupõe dois traços decisivos que são a propriedade e a descendência, esta última responsável por manter a propriedade de posse da família; por isso, dentro das tradições familiares fechadas e de mando, a figura do herdeiro e continuador da obra paterna é fundamental. Observe-se a desilusão do Capitão Tomás com o gênero (fazendo as vezes de filho) quando é ofendido pelo fazendeiro cearense e lamenta a ausência de um filho real para desagrar o pai (p. 139); ou, ao contrário, o orgulho do Capitão Vitorino pelo filho Luís fazendo carreira militar na Marinha.

A terceira parte do livro centra-se exatamente em Vitorino Carneiro da Cunha, primo de ricos senhores de engenho, mas que vive em situação de remediado. Entretanto, já a figura do filho Luís (orgulho dos pais) demonstra uma espécie de bem-aventurança em relação aos protagonistas

anteriores; sendo assim, Vitorino tenta ser a síntese das outras duas figuras, criando uma indefinição temática que prejudica a força do romance. José Lins do Rego sente-se obrigado a cruzar os destinos de José Amaro e Lula de Holanda, os dois derrotados, e o faz pelos fios das andanças quixotescas de Vitorino; mas o cruzamento não tem muita força e isso por duas razões: a) pela fragilidade dramática que une o seleiro Amaro e o Coronel Lula; e b) pelo propósito com que José Lins trata Vitorino. Primeiro, a fragilidade dramática.

Depois da obra de Machado de Assis, poucos romances brasileiros serão mais articulados pela ideologia do favor do que este de José Lins do Rego. Do início ao fim, as relações de dependência pessoal preenchem o romance e, sem dúvida, criam a modulação afetiva do narrador. A terceira parte se abre com um grande nó dramático, unindo em torno de uma questão concreta o rico Lula de Holanda e o pobre José Amaro: o seleiro foi intimado pelo senhor a deixar sua casa, em função de algumas intrigas feitas por Floripes, o negro protegido do patrão, conforme comentei.

É certo que o favor está sujeito à arbitrariedade do capricho; mas para haver rendimento estético é preciso que o próprio capricho seja decisivo na história. E não parece ser esse o caso ali: em Lula de Holanda há uma mescla radicalizada de fanatismo religioso e obsessão obscura pelo incesto; enquanto o sogro havia sido o homem de mando, vivendo mais fora do que dentro da casa-grande, Lula de Holanda é doentamente recluso, de tal forma que esse fechamento chega ao espaço sagrado do quarto dos santos. Uma sensibilidade que sufoca qualquer contato com o mundo exterior, criando o desinteresse que irá arruinar o engenho.

Por isso, Lula de Holanda não vive a expulsão do seleiro como decisiva, ainda mais porque a essa altura encontra-se praticamente alienado. Da mesma forma, Mestre Amaro também não a vive como a questão que decide seu destino: primeiro, por ter a proteção dos jagunços e, a rigor, nem precisar sair de lá; depois, porque o

peso das desgraças familiares é o componente que irá levá-lo ao suicídio (o enlouquecimento da filha; o abandono da mulher; a rejeição que sofre dos moradores próximos, com as histórias acerca de sua natureza demoníaca), culminando com a humilhação que sofre ao ser torturado pela guarda estadual; o problema que seria central se dilui ao compor-se com tanta negatividade. Fora isso, a questão do despejo não é ela própria decisiva na construção da ação dramática, pois as últimas páginas do romance são tensas pela arbitrariedade cometida pela polícia contra o povo – cena que é claramente uma arbitrariedade (agora do narrador) na condução do enredo.

Há um momento em que o conflito entre os dois homens se insinua num de seus aspectos centrais, mas que não é levado adiante no romance: trata-se da passagem em que Mestre José Amaro é informado de que o fazendeiro Nô Borges, protetor do jagunço Antônio Silvino, mandou a este um recado para não favorecer o seleiro contra seu colega de engenho. O recado não chega por uma decisão episódica no romance (p. 211); isto é, um cangaceiro do bando de Silvino resolve não dar o recado ao chefe, em amizade a Mestre Amaro. Ainda assim, o seleiro percebe a exata relação de forças que há na situação: o seu favorecimento submete-se a um favorecimento maior, diante do qual pouco vale. O Mestre percebe isso, e toda idealização que fazia da figura do cangaceiro como protetor de pobres e oprimidos despenca, dando lugar a um movimento de lucidez (pp. 211-2). Contudo, a proteção do jagunço, que acaba se efetivando, reconstrói a figura idealizada; o romance não toma aquele caminho que daria maior tensão ao conflito do despejo, e perde a possibilidade de apanhar por dentro um aspecto central do conflito social. Mestre Amaro se mata na verdade pelo acúmulo de desgraças que é a sua vida, o que não anula sua força literária, mas compromete a articulação dramática.

Entre Lula de Holanda e José Amaro ergue-se a figura de Vitorino Carneiro da

Cunha, o verdadeiro eixo dessa parte final. Mas a falta de uma articulação mais funda entre o personagem e os fatos dramáticos do romance aparece já no episódio de encontro de Vitorino e o Tenente Maurício, militar obcecado pela captura do jagunço Antônio Silvino (pp. 202-4). O episódio é arbitrário e serve no fundo para dar início ao enaltecimento da figura de Vitorino, que nessa terceira parte deixa de ser visto de forma rebaixada, como vinha ocorrendo até então; tanto assim que os meninos já não sentem vontade de xingá-lo. A mesma recuperação de dignidade ocorre com o também marginalizado José Passarinho, que deixa de beber, torna-se uma pessoa útil e, sintomaticamente, fecha o romance ao lado de Vitorino, que até então o tratara com desprezo.

Não se deve negar a ele certo encanto que realmente possui; mas é preciso observar se Vitorino não é mais um “tipo” do que propriamente um personagem de romance; dizendo de outra forma, se até certo ponto não fica girando em falso, desvinculado de uma tensão mais inerente aos acontecimentos. Vitorino é elevado a uma condição de exemplaridade, através de um contraste recorrente em personagens bufões: o tolo que guarda uma grande sabedoria de vida.

José Lins do Rego escreveu sobre ele uma crônica em que, além de explicar-lhe a gênese, dá também pistas para a compreensão de seu papel na visão ideológica do autor: chama ao personagem de “grande”, “valoroso”, “um herói sem medo e sem mancha” (11). A gênese literária de Vitorino (já que a da realidade foi dada por um “tipo” que o escritor conheceu quando criança) é claramente a figura do Quixote, fato desde o início apontado pela crítica. A admiração pelo livro de Cervantes é visível no autor: diz ele, noutra crônica, que “a miséria que Deus lhe deu não fora nada contra as maravilhas do seu sonho [...] queria o Quixote matar ou morrer pelos seus sonhos [...] tinha uma alma de leão e as ternuras de um cordeiro” (12).

A partir dessas afirmações, não é difícil perceber a importância que tem para o autor

11 José Lins do Rego, “Coisas de Romance”, in *Dias Idos e Vividos*, org. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, pp. 75-6.

12 “O Quixote de Unamuno”, in *Dias Idos e Vividos*, op. cit., pp. 134-5.

a figura de Vitorino; ele encarna uma sabedoria que está próxima de outra noção fundamental para a literatura: a noção da experiência. Reduzindo necessariamente a duas ou três palavras – próximas à profissão-de-fé de José Lins expressa nas crônicas citadas –, digamos que Vitorino encarna o sonho universal de justiça, a revolta da consciência contra a opressão, um desejo sempre novo de refazer a vida. E o romance extrai em alguns momentos certa poesia que se alça à universalidade: um desses momentos é a petição que Vitorino redige em nome de seus conhecidos, presos injustamente: ao invés de citar nomes, o que particularizaria o fato, o narrador generaliza, produzindo um belo efeito ao correr da leitura: “E na sala do juiz, com a sua letra trêmula, devagar, parando de quando em vez, como se estivesse numa caminhada de léguas, escrevia o Capitão Vitorino as palavras que pediam liberdade para os pobres, para o compadre, para o cego, para o negro” (p. 243).

Também noutra passo, para ilustrar com mais um exemplo, o efeito é pungente pelo que há de sofrimento na cena: o cego Torquato acabara de ser torturado pela polícia, que tentou arrancar dele informações sobre o bando de Antônio Silvino. Ao sair da cadeia, por interferência de Vitorino, ele vai à casa deste e é tratado com uma dedicação inusitada para um pedinte; a cena é fortemente patética e, se o leitor se afastar do seu raio de influência, a lerá com certa ironia, arma sempre eficaz em caso de dúvida. Mas é inegável que o autor consegue um efeito pungente, quando o cego agradece dizendo: “Capitão, eu nada tenho para dar. Sou um pobre cego apanhado como um cachorro [...] O senhor e a sua mulher fizeram de mim um grande deste mundo” (p. 254).

Entretanto, o romance não consegue manter essa universalidade que ambiciona; isso compromete a força de Vitorino, e dá ao narrador um ponto de vista que não tem a neutralidade suposta. A experiência se nutre fundamentalmente da esfera de motivações do sujeito, do homem que viveu e viu a vida tendo, portanto, um saber que

mostra a melhor maneira de tratar a pedra no meio do caminho ou, quando menos, amenizar o sofrimento. Contudo, se a experiência deixa seu âmbito forte da vida de um personagem para atingir a categoria sempre complicada do tipo, termina por ganhar o qualificativo do “interesse”: de uma classe ou de um grupo, com maior ou menor comprometimento.

Ainda que Vitorino seja a figura que carrega a exemplaridade da experiência, sua exemplaridade é inconvincente, na medida em que, tirando a compaixão pelo que há nele de sonhador e generoso, sobra um velho meio desmiolado, de um liberalismo inconseqüente, tratado com condescendência pelos parentes e pelo narrador. É curioso como vive à deriva: quando surge a questão

*José Lins do
Rego retratado
por Manuel
Victor*



da expulsão de Mestre José Amaro, vai à casa de Lula de Holanda defender na ponta da faca, como gosta de dizer, seu compadre daquela injustiça. Mas quando Antônio Silvino vai ao engenho Santa Fé justamente intimar Lula de Holanda a não mexer com o seleiro, ele corre até lá, agora para defender o fazendeiro daquela afronta, sem qualquer noção dos poderes em jogo.

Essa falta de noção não é gratuita na visão ideológica do narrador, e talvez rendesse muito num quadro social menos determinado economicamente; ali, o quixotismo de Vitorino vira liberalismo inócuo do narrador. A idéia que sustenta as três partes do romance é a de que o sofrimento está em todos os níveis, e a felicidade pode estar também. Observe-se: nas páginas finais, intensas de sofrimento, há uma cena aparentemente gratuita, relativa aos presos do vilarejo do Pilar; logo depois da tortura que sofrem alguns deles, pousa um pássaro na grade da prisão: “É minha patativa – disse o preso de cabelos louros – ela vem todo dia cantar para gente. Eu boto xerém de milho todo o dia para a bichinha./ A patativa estalava na manhã feliz o seu canto de alegria para os infelizes da cadeia do Pilar” (p. 249). Há nesse e em outros momentos do livro uma sensação de reconforto cristão pelos desamparados, como havendo sempre algo de bom em meio às situações adversas.

Mais ilustrativa nesse sentido é a cena da primeira parte em que o sofrido Mestre José Amaro acaba de ter sua filha enlouquecida e o compadre Vitorino vem para buscá-la, a fim de encaminhá-la ao sanatório. José Amaro mal consegue se levantar, deprimido e doente; lamenta-se da vida e, ao consolá-lo, Vitorino se refere

a um acidente no engenho mais próspero da região, o da família de José Paulino, o primo rico e odiado: “Muito mais infeliz do que o senhor é o José Paulino que perdeu ontem a filha Mercês, de parto. É o homem mais rico desta terra e que jeito deu na filha? Passei ontem pelo Santa Rosa e tive pena do primo” (p. 116). A desgraça atinge igualmente pobres e ricos, assim como o nobre Vitorino recebe igualmente “os grandes e os pequenos da terra em sua casa”. Entretanto, terminado o romance, o leitor sente que o que poderia haver de tensão e crítica se esvai nessa afirmação de generosidade, pois, sem tratar fundamentamente as diferenças, acaba de fato por encobri-las.

Há um desejo explícito de José Lins em intervir na realidade ficcional – como forma de reajuste da realidade histórica – através de Vitorino, que se transforma numa espécie de *raisonneur* do escritor: “O capitão Vitorino é hoje o homem com quem conto. Muito podem os críticos contra o literato José Lins do Rego. Contra Vitorino Carneiro da Cunha serão como as moscas que lhe atormentavam a sua pobre montaria magra” (13). Tal afirmação faz de *Fogo Morto* um romance intencionado, algo a meio caminho do romance de tese.

Ao comentar seu método de trabalho, William Faulkner disse certa vez, entre outras coisas importantes e curiosas, que o escritor não deve intervir na realidade, apenas observá-la: “e, quanto às pessoas, é preciso também observá-las. Mas sem nunca julgá-las. Observar o que elas fazem, sem nenhuma intolerância, buscando apenas aprender por que elas fizeram o que fizeram” (14). É melhor escritor.

13 “Coisas de Romance”, op. cit., p. 76.

14 A citação está em R. Magalhães Jr., *A Arte do Conto*, Rio de Janeiro, Bloch, 1972, pp. 21-2.

