

191

José Lins do Rego entre o orgânico e o problemático

Davi Lopes Villaça

Procura-se discutir o conceito de organicidade na obra de José Lins do Rego, evocado a partir da leitura do ensaio “O brasileiríssimo José Lins do Rego”, de Carpeaux.

The article intends to discuss the concept of organicity in the works of José Lins do Rego, evoked by the reading of Carpeaux’s essay “O brasileiríssimo José Lins do Rego”.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.154196



JOSÉ LINS DO
REGO ENTRE O
ORGÂNICO E O
PROBLEMÁTICO



DAVI LOPES
VILLAÇA



Otto Maria Carpeaux inicia o prefácio à primeira edição de *Fogo morto* (1943), “O brasileiríssimo José Lins do Rego”, pela delimitação de alguns conceitos-chave à sua interpretação do romancista. Dentre esses, destaca-se o que diz respeito à noção de organicidade:

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 dum 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, 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. Agora, o que são as doenças para o médico, são os problemas para o crítico literário: sugerem-lhe dúvidas e admirações, arrancam-lhe golpes e aplausos, provocam-lhe a suprema alegria da interpretação. Pois, “do encontro da dor e do instinto da criação, nascem as obras de arte” (Thomas Mann).¹

É interessante observar no texto de Carpeaux, como recurso retórico, essa aproximação “digressiva” do objeto de seu ensaio. Isto é, aproximação que mais parece divagação, quase um desvio do verdadeiro propósito de sua escrita, mas que é, na verdade, disseminação sorrateira dos conceitos com que o crítico pretende trabalhar. Para o público razoavelmente

¹ CARPEAUX, Otto Maria. “O brasileiríssimo José Lins do Rego”. In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, 4^a ed., p. 17.

familiarizado com romances de José Lins, sua definição como espontâneo não traz nada de novo. Esse epíteto sempre esteve de algum modo ligado a ele, fosse para exaltá-lo, fosse para reconhecer seus limites – no sentido de que o autor não poderia ser outra coisa além de espontâneo. Isso quando a própria exaltação não incluía um reconhecimento desses limites. Trata-se de uma caracterização bastante genérica de certa qualidade do romancista, carente de maior especificação, mas com que seus leitores não raro se contentaram em descrevê-lo. No início de seu ensaio, Carpeaux aparenta também satisfazer-se com essa noção, mas apenas para problematizá-la logo em seguida:

Os fatos, contam-se; os problemas, interpretam-se. José Lins do Rego, porém, é um *conteur* nato; contar histórias é a sua profissão. Os seus dez romances em conjunto são, desde já, um fato da história literária; cada um daqueles romances é um fato, todos eles são cheios de fatos, numa riqueza que é a da própria vida orgânica, espontânea como que sem problema. José Lins do Rego não é um escritor problemático.

Verificação que me deixa perplexo. José Lins do Rego não é um escritor problemático como não é problemática a própria vida. Então, como é? A vida não seria problemática?²

Um corpo doente torna-se pela primeira vez consciente não apenas do seu estado presente, mas também do seu velho e bom funcionamento. É pelo próprio desconforto de sua atual desintegração que ele se apercebe de sua antiga unidade. Para Carpeaux, a própria imagem da plenitude é evocada pelo sentimento da sua ausência. Mas será válido concluir que *toda* consciência é, no fundo, a consequência de uma perda, sintoma de ruptura entre a parte e o todo? Estar consciente é, basicamente, sentir falta? No mínimo, essa é uma ideia que flerta com boa parte da literatura na modernidade. Nietzsche diz que toda filosofia é expressão de uma fisiologia, em especial de uma fisiologia em desarranjo, saudosa dos tempos de saúde, o que vem a propósito quando pensamos na definição de filosofia dada por Novalis, citada por Georg Lukács logo no início de *A teoria do romance*: “Filosofia é na verdade nostalgia [...] o impulso de sentir-se em casa em toda parte”,³ aspiração a estar em toda a parte como

2 CARPEAUX, Otto Maria. “O brasileiríssimo José Lins do Rego”. Op. cit., pp. 17-18.

3 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 25.

em sua casa”. Lukács desenvolverá essa ideia apresentando o romance como a busca do homem, isolado e deslocado na sociedade moderna, pela sua integridade perdida com o mundo e consigo mesmo.

Essa integridade, essa não diferenciação entre a parte e o todo, entre o eu e o mundo, é aquilo que Carpeaux chama em seu ensaio de organicidade. Mas, ao falar em organicidade, o crítico especifica a noção de integridade para aplicá-la à obra de José Lins do Rego. Na verdade, o que ele faz é nos apresentar esses conceitos, a princípio como que casualmente evocados, já de todo ressignificados pela leitura dessa obra. Assim, ao invés de submeter autor a uma ideia preconcebida, Carpeaux concebe sua própria teoria a partir de sua leitura de José Lins.

O uso que Carpeaux faz de “orgânico” evoca as ideias de corpo e natureza, fundamentais no universo do romancista. A imagem do mundo natural, alheio a qualquer complicação, impõe-se a suas personagens como a noção de uma harmonia anterior à vida com que eles têm de lidar – um mundo intocado pelo tempo cronológico da História. Mas a tensão na vida desses heróis se dá muito mais na relação com sua própria natureza. Nenhuma desgraça é maior para eles do que o surgimento de doenças graves, nenhum destino é mais infeliz do que o dos seres impedidos de cumprirem suas pulsões “naturais”, espontâneas. Consequentemente, as histórias de José Lins estão repletas de homens e mulheres adoentados, solteironas e jovens tímidos para quem o sexo se coloca como uma angustiante impossibilidade. O fato de a sexualidade constituir um problema tão sério poderia ser visto como uma tendência do autor de retratar a vida nos seus aspectos mais fundamentais ou “primitivos”. João Ribeiro, um dos primeiros leitores de *Menino de engenho* (1932), saudou o livro pelo seu “naturalismo feroz”,⁴ sem medo de expor verdades naturais aos olhos do público mais pudico. Mas o retrato que José Lins faz da natureza no homem é mais sutil do que o das imagens deliberadamente despudoradas do gosto naturalista (que assim muitas vezes davam prova do seu moralismo). Bem mais do que uma baixa necessidade fisiológica, o sexo figura em sua obra como um símbolo vital; as personagens que hesitam diante dele ou que se sentem incapazes para ele são as mesmas que, de forma muito mais ampla, hesitam diante da vida ou não se sentem capazes de vivê-

4 RIBEIRO, João. “Nota a *Menino de engenho*”. In: REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 9.

la. A inexperiência sexual, traço de várias de suas personagens (como é o caso de Lourenço em *Pureza*, Antônio Bento em *Pedra Bonita* e Júlio em *Eurídice*), é menos um problema em si do que a evidência de um problema mais geral, de uma personalidade problemática, incapaz de integrar-se organicamente à sua realidade.

Em José Lins, a contemplação de um mundo orgânico, natural e espontâneo é, antes de mais nada, a constatação da perda dessa mesma organicidade para o olhar que a descreve ou para as personagens que com ela se deparam. Afinal, a falta de uma organicidade, como apontou Carpeaux, é condição mesma para sua conscientização. A vida vívida de *Menino de engenho*, com sua forte impressão de espontaneidade, deve ser sentida, sobretudo, como vida perdida. Ela é sentida assim inclusive pelo próprio menino, que a ela parece se ligar também tão espontaneamente. Os momentos mais líricos do romance são aqueles em que a individualidade da personagem se dissolve em sua própria atitude contemplativa, em que o eu que olha desaparece sob o maravilhamento do próprio olhar; herói e mundo tornam-se uma coisa só. Como disse Antonio Candido, quem lê o romance percebe 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”.⁵ Mas há também aqueles momentos em que Carlinhos mais nitidamente se percebe dentro de limites mais estreitos: quando despontam nele os sintomas de alguma doença (as crises de “puxado”, asma) ou quando se recorda da mãe morta, do pai que a matara e estava agora no hospício. Sempre que a lembrança da morte se fixa, ainda que momentaneamente, na perspectiva do menino, a organicidade entre o eu e o mundo é como que interrompida. Com isso José Lins já anunciava, em seu romance de estreia, a possibilidade de uma problematização mais ampla, que, claro, poderia jamais ter empreendido, mas que felizmente se desenvolveu ao longo de sua obra e cuja expressão mais alta se dá, como veremos, em *Fogo morto*.

A noção de uma organicidade é condição, em qualquer romance do autor, para o desenvolvimento de uma problematização. O esforço de uma consciência sobre o mundo, como tentativa de compreendê-lo, é mais acentuado em alguns romances do que em outros, mas

5 CANDIDO, Antonio. “A compreensão da realidade”. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 153.

em todos essa consciência surge como sinal de uma ruptura, como reconhecimento de uma falta, a partir do que então, nos textos mais maduros, desenvolve-se um olhar mais amplo e crítico sobre o mundo. Na *História concisa de literatura brasileira*, a afirmação de Bosi sobre José Lins, para contrapô-lo ao olhar crítico de Graciliano Ramos, de que ele “se entregava, complacente, ao desfilar das aparências e recordações”,⁶ talvez só se aplique de fato a *Menino de engenho* e a partes de *Doidinho* (1933). Foi Antonio Candido quem mais diretamente apontou o desenvolvimento progressivo de uma consciência crítica ao longo da obra do autor, em que a mera “apreensão” do mundo – na qual este é compreendido como extensão do sujeito – aos poucos ia cedendo lugar a esforços mais profundos de “compreensão”, quando o mundo é percebido como objeto em relação ao qual o sujeito se opõe e se delimita. Segundo o crítico, a obra de José Lins “é um amadurecimento, com desvios e recuos, no sentido do realismo mais pleno, a partir de uma verde e espontânea adolescência literária”, vindo a culminar na “maturidade grandiosa de *Fogo morto*”, que se deve “a uma libertação progressiva da fixação autobiográfica, em benefício da observação, que pressupõe, por parte do sujeito, uma atitude conscientemente destacada do objeto”.⁷ Em outras palavras, empregando agora os termos de Carpeaux, poderíamos dizer que a obra de José Lins é um percurso em direção a uma maior consciência e, conseqüentemente, a uma maior problematização do narrador, do eu que se depara com o mundo. Um eu cada vez mais afastado, mas jamais esquecido, de sua perda organicidade, o que constituirá um ponto fundamental do drama de várias de suas personagens.

Mas, ao tratar desse percurso, Candido limita-se, de modo a simplificar a discussão, a citar o conjunto de seis romances⁸ em que José Lins retratou o mundo da infância, o famoso “Ciclo da cana-de-açúcar”. Não observa, portanto, de que maneira os três romances posteriores a *Usina* (1936) representaram também etapas, mal ou bem-sucedidas, no processo de amadurecimento do autor. Essa exclusão não constitui um problema na análise de Candido (afinal, o crítico está preocupado com a forma como o romancista pintou, ao longo de sua obra, o seu mundo

6 BOSI, Alfredo. *História concisa de literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982, p. 453.

7 CANDIDO, Antonio. “A compreensão da realidade”. Op. cit., p. 152.

8 Originalmente, como veremos adiante, o “Ciclo” incluía apenas cinco romances. *Fogo morto* foi incorporado depois.

originário); ainda assim, ela ecoa uma tendência ainda vigente da crítica sobre José Lins, de considerá-lo exclusivamente a partir do “Ciclo”, ignorando assim a outra metade de sua obra. Carpeaux, em seu prefácio, limita-se a falar da obra de José Lins como um todo, e não toca em *Fogo morto* nem em qualquer de seus romances em particular.

José Aderaldo Castello, em seu clássico estudo sobre o autor, ao mesmo tempo que buscou tratar de toda a sua obra, dividiu-a de forma um tanto esquemática em três grupos: o famoso “Ciclo da cana-de-açúcar”, o “Ciclo do cangaço” (isto é, o díptico *Pedra Bonita e Cangaceiros*) e “obras independentes”, os romances que não pertenceriam a ciclo nenhum. O problema dessa visão é que, além de colocar em segundo plano a cronologia desses romances, não atenta à relação de continuidade entre eles – visto que esses livros, com todas as suas variações de cenário e enredo, tratam, ainda assim, de questões bem similares. Problema este que de algum modo persiste na maior parte do que se escreveu sobre José Lins, que afinal entrou para a história literária como o criador do “Ciclo da cana-de-açúcar”, no qual *Fogo morto* aparece sempre incluso, a despeito de sua publicação, em 1943, ser bem posterior à de *Usina*, em 1936, com que se encerrava o “Ciclo” original. Depois de *Usina* foram publicados ainda outros três romances: *Pureza* (1937), *Pedra Bonita* (1938) e *Riacho doce* (1939). Na verdade, a inserção de *Fogo morto* no “Ciclo” é perfeitamente justificável, visto que esses romances tratam do mesmo universo ficcional. O problema se impõe quando essa inserção corrobora a abordagem do romance como simples retorno às suas fontes primevas, e não como resultado de um percurso mais longo, como propôs Candido. As considerações mais amplas sobre a obra de José Lins tendem a tratar apenas dos integrantes do “Ciclo”, referindo-se aos demais (quando se referem) de modo a meramente remarcar um ou outro aspecto mais genérico da obra. No entanto, o que uma análise mais aprofundada desses romances revela é a existência de tensões que subjazem a toda obra, e que o autor experimenta, a cada livro, ora com mais ora com menos sucesso, desenvolver sob uma nova angulação.

Dentre esses romances, acredito que dois mereçam especial atenção. A propósito do herói de *Pureza*, primeiro romance após *Usina*, Graciliano Ramos observou: “Outra figura bem apanhada, mas não original porque *reproduz* com pequenas variantes o Carlos de Melo dos

primeiros livros”.⁹ O autor tem razão, mas a originalidade do romance consiste, em parte, precisamente no fato de Lourenço ser quase o mesmo Carlos de Melo dos outros romances, uma vez que esse tipo se vê colocado agora numa situação bem diferente. O mundo com que o herói se depara ainda é o dos antigos engenhos de açúcar, e depreende-se que ele mesmo seja (embora nada se diga sobre sua linhagem) um descendente dos antigos coronéis. Mas Lourenço, nascido e criado no Recife, não é um herói que se afastou de suas origens rurais, como Carlos de Melo; a diferença entre ele e o velho mundo dos engenhos não sugere um desenraizamento, e conseqüentemente não implica, ao contrário do que se dá em *Banguê* (1934), qualquer processo de desvirtuamento (mesmo que esse herói apresente um caráter nada virtuoso). Mas há, sim, em *Pureza*, um drama das origens, que de algum modo se detecta em cada romance do autor. Lourenço sente-se ligado ao destino dos parentes que morreram: da mãe e da irmã, vítimas da tuberculose, e do pai, de uma doença cardíaca comum na família. Dessa ligação surgem os seus complexos de hipocondríaco (a certeza da morte prematura, a percepção exagerada da própria fragilidade) que fazem dele um moço recluso e inseguro. A situação muda quando o herói, em busca de bons ares, vai passar uma temporada na pequena estação ferroviária de Pureza, onde se depara com a realidade precária dos decadentes engenhos de açúcar. Nesse mundo velho, em avançado estado de desintegração, onde senhores arruinados se desfazem de sua velha nobreza, e onde Lourenço, por sua condição social, ocupa uma posição de prestígio, descobre a possibilidade de afirmar sua própria vida sobre a morte dos outros – rompendo inclusive com aquela lúgubre impressão de destino que o conectava à família. No final do romance, o herói retorna à cidade, abandonando para trás o mundo de engenho – um movimento paralelo ao do fracassado Carlos de Melo ao final de *Banguê*, mas com um sentido bem diferente: o mundo que Lourenço deixa para trás é um mundo fadado a morrer, e precisamente o fato de não se sentir ligado a ele lhe permite afirmar sua própria vida.

Ainda ligado à temática do engenho, *Pureza* inaugura, no entanto, uma nova tendência na obra de José Lins, em que ele busca expressar o drama do desenraizamento, tão desenvolvido no “Ciclo”, de outra forma que não a da representação da realidade mais imediatamente conhecida.

9 RAMOS, Graciliano. “Pureza”. In: *Linhas tortas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962, p. 148.

Os livros que se seguem, com tudo o que possuem de inventado (a ação de *Riacho doce*, por exemplo, se passa numa Suécia bem pouco realista), são ainda tentativas do autor de contar sua história ou, no mínimo, de dar forma a certo drama que lhe era familiar. Em seus enredos se entreveem, até com mais facilidade do que nos livros anteriores, motivos que permeiam toda a obra de José Lins e que por isso nos convidam a pensar numa “psicologia” do autor – espécie de complexo simbólico a partir da qual seu universo se estrutura.

Bom exemplo disso é *Pedra Bonita*, cujo herói vive ao longo de toda a narrativa uma espécie de drama hamletiano. Antônio Bento fora deixado, ainda muito pequeno, pela família de retirantes aos cuidados do padre do Assu, um minúsculo vilarejo no meio de um muito isolado sertão nordestino, terra de santos e cangaceiros. Agora, aos dezessete anos, vive à sombra do padrinho, sem assumir qualquer responsabilidade em relação ao mundo onde se criou. À medida, porém, que a trama se desenvolve e o rapaz descobre detalhes ocultos do seu passado, ligando-o ao destino de sua gente, e, ao mesmo tempo, uma desgraça há muito decorrida ameaça se repetir no seu presente, o herói se vê cada vez mais confrontado com a necessidade de uma atitude. Mas Bento ainda assim não age, dividido entre fugir, romper todos os vínculos com o mundo que conhecia, ou então lutar por sua gente, pela família de que se afastou e para a qual se tornou um estranho, e assim restabelecer o laço com uma vida que para ele parecia perdida – não de modo a retornar ao passado, como pretendia Carlos de Melo ou o moleque Ricardo em *Usina*, mas a reabilitá-lo em seu próprio presente. Nenhuma destas alternativas, porém, parece-lhe de fato possível, dado o caráter decadente e estagnado da realidade que conhece e em que se vê preso, aparentemente fadada a um eterno ciclo de violência. Antônio Bento se sente cada vez mais esmagado sob o peso de uma história que deveria ser a sua, mas da qual se afastou e para a qual ele mesmo se tornou estranho; dela sente que não pode fugir, ao mesmo tempo que nela já não pode atuar. O herói persiste em sua hesitação até pouco antes do desfecho dramático da narrativa.

A trama de *Pedra Bonita* já não gira em torno de um mundo conhecido pelo autor, mas trata ainda da relação ambígua de um herói com seu próprio passado, isto é: um tempo e um mundo que lhe são simultaneamente estranhos e familiares – o que constitui uma temática comum a toda obra do romancista. Ainda que não muito extensa, o

estudo sobre José Lins em *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, representa um dos olhares mais generosos sobre os romances posteriores ao “Ciclo” e um dos raros momentos em que se buscou apreender essa obra na sua totalidade. Uma das observações mais importante do crítico é a que ele fez a propósito de *Riacho doce*, romance cuja ação se inicia na Suécia e depois chega ao litoral nordestino:

O mais interessante nessa experiência é notar que ele [José Lins] acaba conseguindo, com essa longa volta, menos encontrar novos temas do que novas situações, novos contextos, para tratar de 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.¹⁰

A meu ver, esse universo não depende sequer da relação do homem com seu *lugar* de origem, mas, de modo mais amplo, com suas origens. Quase todos os heróis de José Lins carregam a culpa por uma vida da qual se afastaram e que já não podem simplesmente continuar. Carlos de Melo e Ricardo, os dois heróis do “Ciclo” original, perfazem caminhos paralelos, mas com consequências muito diversas para cada um. O herói de *Banguê* retorna ao engenho Santa Rosa, o cenário de sua infância, mas descobre que a reinserção nesse mundo é impossível; ele parte, retorna à cidade como que fadado a levar vida diferente daquela de seus antepassados. Já o herói de *Moleque Ricardo e Usina* foge desse mesmo mundo para descobrir, ao cabo de muitas reviravoltas, que não pode ser feliz longe dele. Ao retornar, descobre tudo transformado, o engenho convertido em usina, em sua última fase de descaracterização; Ricardo morre com o Santa Rosa, tentando ajudar sua gente, reintegrando-se assim à vida que no fundo sempre fora a sua.

Muitos dos heróis de fora do “Ciclo” possuem traços em comum tanto com Carlos de Melo como com Ricardo, apresentando uma dupla impossibilidade: a de reconciliar-se com suas origens e a de romper definitivamente com elas. Vimos como isto foi bem ilustrado em *Pedra Bonita*: Antônio Bento deve arcar com a responsabilidade por um mundo e uma gente que se lhe tornaram a um só tempo estranhos e familiares; essa responsabilidade é consequência de um ato de “rememoração”, uma vez que

10 BUENO, LUÍS. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006, p. 466.

é pela revelação de sua história que o herói se inteira de quem é ou deveria ser, e ao destino de quais pessoas estava de fato ligado. Os romances de José Lins parecem expressões da relação provavelmente nunca bem resolvida do autor com o próprio passado; a maioria de seus heróis está sujeita a um tempo já fixado, em que não é possível conceber nada de novo, que incide sobre o presente e o paralisa. A estagnação do mundo com que se deparam, mesmo se tratando de dado objetivo da sua realidade, tende a refletir neles um esforço inconsciente de preservação, que lhes é imposto pela memória de um passado ao qual sentem que poderiam ainda pertencer, embora isso implique a recusa do presente no qual poderiam ainda viver.

Se a história das origens ocupa um lugar tão importante para essas personagens, isso se deve ao fato de ser essa uma história à qual poderiam ter pertencido, na qual sentem que poderiam estar integrados, sem a cisão, o estranhamento que agora se firma entre eles e a realidade. Não é apenas a perda de um mundo familiar que os atormenta, mas sobretudo a perda de uma familiaridade com o mundo, de onde se origina a sua consciência – esse movimento que já é, em seu esforço de compreensão, uma tentativa de superação de toda ruptura, de recuperar a perdida organicidade, o sentimento de não diferenciação entre o eu e o meio. Como disse Novalis: “Filosofia [...] significa propriamente nostalgia, aspiração a estar em toda a parte como em sua casa”.

Nesse sentido, os romances posteriores ao “Ciclo” devem ser lidos também como parte do processo de conscientização do autor – já não da realidade objetiva do meio por ele conhecido, mas de questões que lhe eram bem mais subjetivas, relativas a um drama particular da memória. É bem provável que eles tenham constituído passos necessários para esse momento de depuração temática e estilística que é *Fogo morto*. No mínimo podemos dizer, na linha do que afirmou Antonio Candido, que esse romance é o momento da obra do autor em que, com maior sucesso, a expressão de sua subjetividade, de questões que lhe são mais particulares, remontando inclusive a certas tensões psicológicas, se articula ao esforço consciente de representação da realidade objetiva. Assim, *Fogo morto* não é, como o saudaram alguns, um feliz retorno do autor às suas fontes primevas, mas uma síntese de problemas explorados ao longo de toda a sua obra. Mais do que isso, é também um momento de “transcendência” de algumas de suas questões, na medida em que ele as redefine e as eleva a um novo nível de problematização. Trata-se, a bem dizer, do romance mais singular de toda a obra de José Lins, dificilmente podendo ser encaixado em qualquer grupo.

Quando Carpeaux se vale da analogia com o corpo para explicar sua noção de organicidade, está na verdade introduzindo um tema importante da obra de José Lins. A felicidade de suas personagens parece estar sempre ligada ao cumprimento de uma natureza. Seus doentes e solteironas constituem figuras especialmente trágicas, para quem a possibilidade de realização vital lhes vai sendo negada aos poucos. Em muitos de seus romances (mais visivelmente em *Pureza*) manifesta-se uma nostalgia da saúde, da boa disposição do corpo; os homens e mulheres tocados por doenças não vivem de verdade, mas acabam relegados a uma semivida. Esse tema já estava presente em *Menino de engenho*, em que assistimos às crises de asma de Carlinhos, quando o herói tem de ficar em reclusão, isolado da grande vida que seguia no engenho o seu ritmo natural. De maneira semelhante, as personagens ligadas a um tempo morto, a uma história que para eles se acaba, sentem trazer consigo o estigma da morte, impedindo-os de se ligar ao presente e à vida verdadeira. José Lins desenvolveu esse problema ao longo de toda a sua obra, atingindo sua expressão mais pungente e bem acabada na figura do velho seleiro José Amaro. É indissociável do herói o drama de sua filha única, Marta, solteirona de mais de trinta anos, sem qualquer perspectiva de futuro, que acaba enlouquecendo. Indissociável porque a filha nada é para o mestre além de uma extensão dele mesmo, e a dor que ela sente se transforma para ele em humilhação. “Moça velha” chama a tradição popular às mulheres que nunca se casam; é a imagem, muito efetivamente expressa nessa antítese, de uma potencialidade impedida de realizar-se, de uma vida sufocada. O drama das personagens de *Fogo morto* está essencialmente ligado à falta de uma continuidade, a uma impossibilidade de renovação, faculdade tão elementar da natureza. José Amaro, o coronel Lula de Holanda e o quixotesco capitão Vitorino “Paparabo” são personagens fatalmente confrontadas com o fim, e a história de cada um difere essencialmente da do outro na medida mesma em que difere a relação de cada um com a morte que se aproxima.

Candido e Bosi ressaltaram o paralelismo entre os destinos trágicos do seleiro e do coronel. Bosi caracterizou a relação conflituosa dos dois como “o encontro-desencontro de dois homens que tanto têm em comum”. Ambos vão se “fechando no mutismo e na solidão”,¹¹ sufocados

¹¹ BOSI, Alfredo. “Introdução a *Fogo morto*”. In: MASSI, Augusto; GIMENEZ, Erwin Torralbo; MAZZARI, Marcus Vinicius; MOURA, Murilo Marcondes de (Org.). *Reflexão como resistência: homenagem a Alfredo Bosi*. São Paulo: Companhia das Letras; Edições Sesc, 2018, p. 53.

pelo estreitamento cada vez maior de uma realidade em que ambos fracassam economicamente e se ressentem disso, mas acima de tudo de uma realidade em que já não lhes é possível galgar qualquer posição de respeito ou de prestígio. Sua dor está fundamentalmente ligada a uma humilhação. Candido observou que, “como o coronel Lula de Holanda, Zé Amaro tem um grande e doloroso sentimento de inferioridade, do qual nascem a desconfiança com tudo e com todos e a doença do prestígio. Para ambos, acabou o mundo em que quereriam viver”.¹² Pareceria então lógico tomar os dois protagonistas como polos socialmente opostos do mesmo drama. Contudo, esses paralelos fazem também realçar diferenças fundamentais entre os dois, para além da distância social. É na medida mesma que os destinos desses heróis se aproximam que a oposição entre eles se faz mais clara.

Lula de Holanda não é, ao contrário de José Amaro, um homem da terra, não se criou no engenho, veio de fora, da cidade, e a vida no campo lhe é estranha. O prestígio de José Amaro esteve ligado a uma qualidade propriamente sua, à sua habilidade no ofício; em nenhum momento fora feliz, mas enquanto o seu trabalho ainda era valorizado, o seleiro era capaz de suportar as demais humilhações. A tragédia do herói está ligada à perda de sentido da sua função, tornada obsoleta pela nova produção industrial das cidades, e nesse sentido pode ser compreendida como uma consequência do processo histórico. O prestígio de Lula de Holanda, por outro lado, jamais fora propriamente seu, ele residia no nome respeitável que lhe deixaram os antepassados; sem esse nome, ligado a um passado que o coronel sequer conheceu, nada lhe resta. Lula é um senhor de engenho fracassado em meio a outros senhores prósperos, dentre os quais se destaca o velho José Paulino, retratado ainda nos seus tempos áureos (de modo que a ação de *Fogo morto* deve se situar pouco após à de *Menino de engenho*). A decadência de Lula não é um produto do processo histórico, dos efeitos da modernização, mas da sua própria fraqueza, que se expressa num apego obsessivo à memória de uma vida que não se viveu – portanto, de uma vida que para ele mesmo não foi de fato vida, mas apenas retrato de vida, imagem fixada no tempo. Há, portanto, um fundamental ponto de contato entre Lula de Holanda, Carlos de Melo e várias personagens de fora do “Ciclo”, na medida em que todos, à sua maneira, têm de lidar com impulsos de conservação que

¹² CANDIDO, Antonio. “Um romancista da decadência”. Op. cit., p. 65.

significam uma recusa do presente. O coronel pode, nesse sentido, ser lido como o desenvolvimento de uma questão previamente trabalhada e sempre recuperada ao longo da obra do autor.

José Amaro, por sua vez, ao mesmo tempo que guarda tantas semelhanças com o coronel, representa, com relação às personagens de José Lins, uma de suas criações mais originais. De todos os heróis de José Lins, o seleiro é talvez o que essencialmente mais se difere de Carlos de Melo, *alter ego* do autor; mais ainda do que Ricardo, o moleque da bagaceira, cuja ação, como vimos há pouco, contrapõe-se à de Carlos na medida mesma em que a espelha. Na mesma linha dessas personagens, quase todos os protagonistas dos romances exteriores ao “Ciclo” vivem o drama da escolha entre uma ruptura ou uma reconciliação com o passado. Mas esse drama se intensifica na medida em que nenhuma dessas soluções parece ou se mostra de fato tangível, e cada herói tem de lidar com a estagnação de um presente sobre o qual incide a presença paralisante do passado (o tempo já fixado) a lhes exigir que morram com ele. Lula de Holanda é a encarnação de um impulso de conservação, familiar à boa parte das personagens de José Lins, que, no mais das vezes, significa a anulação da espontaneidade e de qualquer gesto criativo. Por isso o paralelismo que de imediato se sugere entre o coronel e o seleiro carece de ser analisado a fundo e relativizado. Ambos possuem filhas solteironas, mas, enquanto a solteirice de Marta é uma humilhação para José Amaro, a de Dona Neném é uma imposição do próprio pai, que prefere ver a filha sozinha, a linhagem acabada, a ter de unir o sangue da família ao de uma gente “inferior”. Ambos depositam suas esperanças em entidades redentoras, mas o “Deus” de José Amaro é diferente do de Lula de Holanda; o seleiro espera sua redenção ainda *neste* mundo (até porque não acredita em outro), e a dignidade que ele busca obter é, ao menos em parte, a que ele um dia de fato teve.

À diferença de todos os outros heróis do autor, José Amaro não vive o conflito com um passado que se perde e do qual foi excluído, mas encarna ele mesmo a morte desse passado. Nos romances anteriores (e mesmo nos que se seguiriam) a tensão principal se desenvolve a partir do conflito de heróis jovens com um mundo velho, o mundo de suas origens. Cada personagem vive em seu íntimo o drama de uma malsucedida ruptura e de uma impossível reconciliação. Com José Amaro, tal ruptura jamais ocorreu, a não ser no interior da própria personagem, conforme ele já não pode ser o mesmo de antes, o que se relaciona diretamente com sua idade. Embora a relação com o passado tenha sempre constituído

um elemento importante nos romances de José Lins, *Fogo morto* é a única narrativa em que acompanhamos a trajetória de heróis velhos. Nos outros romances, a ideia de um “esgotamento” com frequência preocupa seus heróis, que se julgam como talvez os últimos exemplares de uma raça decadente, com eles fadada a desaparecer; mas este é sobretudo um receio de indivíduos jovens, sem qualquer experiência, para quem a vida representa ainda algo em aberto, uma atemorizante possibilidade. Já para os heróis de *Fogo morto*, o esgotamento constitui não um dado da história que os precede ou do cenário a que eles pertencem; é, antes de mais nada, a sua realidade física e presente. Se aqui nos voltamos mais especificamente para José Amaro, é porque esse é o único dos três heróis que encara lucidamente o próprio fim: ele não pode, como Lula de Holanda, refugiar-se na imagem de um tempo perdido, esperando que esse tempo lhe seja restituído numa vida além desta; tampouco dispõe da loucura quixotesca de Vitorino, na qual o que fala mais alto é a força criativa da imaginação, que o faz ignorar o estreitamento sufocante da realidade, a própria morte que dele se acerca e lhe acena com a eterna possibilidade de realizações. Por mais que busque também se iludir, o seleiro está fadado à contemplação consciente e angustiada de um mundo que para ele se acaba – ou antes, um mundo no qual ele mesmo já não é capaz de se renovar.

Em seu ensaio, Carpeaux concebeu a consciência como sintoma da perda de uma organicidade. José Amaro é provavelmente o melhor exemplo disto na obra de José Lins. Em *Fogo morto*, a decadência ainda não é uma realidade social generalizada. O mundo dos engenhos de açúcar, com a exceção do decrépito Santa Fé, do incompetente coronel Lula de Holanda, funciona ainda de maneira regular, orgânica e inconsciente, no seu contínuo e natural ciclo de renovação, que só teria fim com a invasão das usinas. José Amaro representa para esse mundo algo similar ao que o órgão doente representa para o corpo na analogia do crítico. O seleiro, outrora parte integrante e essencial dessa ordem arcaica, agora é percebido pelos outros e por si mesmo como um elemento estranho. Os vizinhos já não o reconhecem, chamam-no lobisomem e fogem dele; os cachorros latem para ele, como latiam para todos os estranhos. Diante do espelho, a personagem procura na própria decadência física, nos sinais da doença e da velhice, as marcas de sua distinção. Quando a filha enlouquece, cai num choro desesperado; a mulher deseja consolá-lo, mas não ousa se aproximar; o fedor, o cheiro

de sola do mestre, e o rosto desfigurado pela dor lhe causam ânsias. A tragédia de solidão de José Amaro é a de um homem arbitrariamente tornado estranho para o mundo que outrora soubera reconhecê-lo. É significativo que isto se dê apenas na sua velhice, na contramão da experiência dos outros romances de José Lins. O esgotamento com que o herói tem de lidar não é o fantasma de esgotamento com que se deparam os heróis jovens do romancista, a se perguntar se seriam capazes de viver; é esgotamento real, a certeza da vida que se esvai, sem a menor possibilidade de renovação e, assim, excluída de qualquer organicidade.

DAVI LOPES VILLAÇA é doutorando do programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

A OTTO MARIA CARPEAUX,
com longa admiracao,
com forte alvao amigo
do
Quinaxais Povo
Rio, 14. V. 58.

Para Otto Maria Carpeaux,
meu e amigo.
Qu' finda
1913

A
JOÃO CONDÉ FILHO

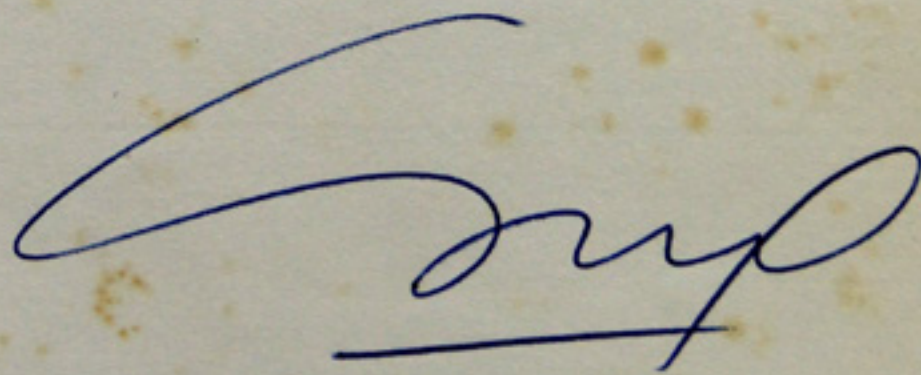
Carpeaux

QUARUP
Carpeaux: seu se ficientes
palavras de admiracao por
quem vive Tai a fundo tanta
cultura parte a servico M Brasil
do Caldeira
Rio 22/6/67

O ATO E O FATO

O ATO E O FATO

A
Otto Maria Carpeaux,
co-autor, incentivador
e mentor, o



Pi/64.

À Carpeaux, brasileiro
de Alagoas, com um
abraço.

fratilium

Rio - 1947

ANGÚSTIA

VIDAS SÊCAS

Carpeaux:

V. queria um
volume. V. disse:
não há mais.

fratilium

Rio - 1947

VIDAS SÊCAS

À cas
Carpeaux
O seu velho

R. G. G.,

897

Grande Sertão : Veredas

A Otto Maria Carpeaux,
alta e renovadamente grande,
com a admiração, sempre,
e o gesto abraço
do
Cecília M. P. P.
Rio, 1958.

ANC

A