

RICARDO LUIZ PEDROSA ALVES

O ENGENHO E A ARTE
(A visualização do engenho de cana-de-açúcar em José Lins do Rego)

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA
2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
 SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
 COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando RICARDO LUIS PEDROSA ALVES para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados FERNANDO CERISARA GIL, DANIELLE DOS SANTOS CORPAS e LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“O ENGENHO E A ARTE (A VISUALIZAÇÃO DO ENGENHO DE CANA-DE-AÇUCAR EM JOSÉ LINS DO REGO)”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
FERNANDO CERISARA GIL		Aprovado
DANIELLE DOS SANTOS CORPAS		APROVADO
LUIS G. BUENO DE CAMARGO		Aprovado

Curitiba, 29 de março de 2010

Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo
 Vice-Coordenador

Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo
 Vice-Coordenador
 Matrícula SIAPE: 2242026

DEDICATÓRIAS

À minha mãe, Marta Alice, carinho e apoio incondicional.

Ao meu filho, Tomás, amor e paciência.

Ao meu avô, Plínio (*in memoriam*), paisagista e jardineiro que me ensinou a natureza da beleza e a beleza da natureza.

AGRADECIMENTOS

A presente pesquisa não existiria sem a colaboração essencial e as arguições necessárias de meu orientador, Fernando Cerisara Gil. De fato, o próprio tema do trabalho surgiu de um esforço coletivo operado por ele junto ao Departamento de Letras da UFPR em torno das relações entre a matéria rural e o romance brasileiro. A capacidade de agregar interesses em torno do romance rural criou o clima necessário para superar as dificuldades inevitáveis do muitas vezes solitário trabalho acadêmico. Dois outros grandes mestres foram também de valor inestimável para o prosseguimento da investigação. Num plano mais específico, destaco as contribuições do professor Luís Bueno, pesquisador e divulgador incansável do chamado romance de 30. Muitas das questões aqui debatidas surgiram nas trilhas abertas por ele. Tratei de seguir-lhe as pegadas. Agradeço também a presença amiga da professora Raquel Ilescas Bueno. Sua contribuição quase cotidiana colaborou para que se mantivesse o foco no trabalho profissional e seu interesse pela literatura de viagem levaram-me a discussões sobre o telurismo de José Lins do Rego que não sonhava em empreender. Agradeço-lhes particularmente o tratamento afetivo com que sempre me receberam. Se mérito houver na minha pesquisa, direciono-o a esses três incentivadores. Além deles, a professora Marilene Weinhardt leu o projeto original e fez importantes considerações. O professor Milton Hermes Rodrigues, da UEM, num trabalho bastante minucioso sugeriu-me caminhos muito úteis para o melhor encaminhamento do trabalho final. A professora Danielle Corpas, da UFRJ, durante a Defesa orientou-me em dados mais confusos da pesquisa. Dentre os vários colegas da Pós-Graduação em Letras, destaco as sinceras e oportunas contribuições de Ewerton de Sá Kaviski. Finalizo agradecendo à instituição como um todo, devido aos esforços no provimento de uma situação adequada à pesquisa, com especial carinho pela atenção de Odair Rojo. Nesse sentido, destaco a possibilidade de contar com uma bolsa de Mestrado, garantida pelo CNPq.

RESUMO

A presente dissertação investiga particularmente a visualização literária do espaço do engenho de cana-de-açúcar em três dos livros de José Lins do Rego: *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Bangüê* (1934). O objetivo é averiguar, através do acompanhamento da voz narrativa, as formas com que o romancista equacionou a questão da observação à da construção textual da visualidade. A pesquisa pode possibilitar um melhor entendimento dos dilemas do regionalismo naquele período, tomando um de seus autores ícones como objeto. Para tanto, empreende-se um estudo comparativo entre as obras de Lins do Rego, obras regionalistas que lhes são anteriores e textos vários que também formularam visualmente o espaço do engenho.

PALAVRAS-CHAVE: Romance, José Lins do Rego, Regionalismo, Espaço.

ABSTRACT

This dissertation investigates particularly the literary visualization of the sugar cane plantation in three books of José Lins do Rego: *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933) and *Bangüê* (1934). Based on the narrative point of view, it aims to analyze how the novelist dealt with both the question of observation and the construction of visuality in those novels. The research may provide deeper knowledge of the dilemmas related to Regionalism in the 30's, focusing attention on one of the most famous writer at that time. A comparative study between Lins do Rego's novels, regionalist novels that preceded his work and several other texts that portrayed the sugar cane plantation was held.

KEY WORDS: Novel, José Lins do Rego, Regionalism, Space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I	
IMAGENS DO ESPAÇO REGIONAL.....	17
1.1 – Românticos: Pátria e <i>locus amoenus</i>	19
1.2 – O caso <i>Canaã</i> e os Regionalistas Folcloristas.....	24
CAPÍTULO II	
IMAGENS DO ESPAÇO DO ENGENHO.....	34
2.1 – Os engenhos do Abolicionismo: Naturalismo e Saudade do Escravo.....	35
2.2 – Senhoras e Senhores de Engenho.....	41
2.3 – O Turismo de Engenho.....	57
2.4 – Casa-Grande, Senzala & Açúcar.....	62
CAPÍTULO III	
OS ENGENHOS DE JOSÉ LINS DO REGO.....	70
3.1 – Breve Discussão sobre o Regionalismo em José Lins do Rego.....	71
3.2 – Menino de Engenho.....	81
3.3 – Doidinho.....	105
3.4 – Bangüê.....	113
CAPÍTULO IV	
O NARRADOR EM JOSÉ LINS DO REGO.....	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
BIBLIOGRAFIA.....	166

QUADRO DE SIGLAS:

ME – Menino de Engenho

DO – Doidinho

BA – Bangüê

MR – O Moleque Ricardo

US – Usina

PU – Pureza

PB – Pedra Bonita

RD – Riacho Doce

AM – Água-Mãe

FM – Fogo Morto

EU – Eurídice

CA – Cangaceiros

GM – Gordos e Magros

PA – Pedro Américo

CP – Conferências no Prata

BS – Bota de Sete Léguas

GT – Gregos e Troianos

VA – Meus Verdes Anos

HV – Histórias da Velha Totônia

LT – Ligeiros Traços

INTRODUÇÃO

Busca-se aqui a observação da forma pela qual José Lins do Rego visualizou o engenho de cana-de-açúcar em seus três romances iniciais. São eles *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Bangüê* (1934)¹. Se o primeiro livro apresenta o engenho, cabe ao terceiro romance a formulação mais tensa entre intimismo e regionalismo. *Doidinho*, por sua vez, justamente por se vincular à temática da educação formal, atua como o contraponto necessário para o início de consciência da desterritorialização operada pela mobilidade moderna. Nossa atenção estará voltada a um outro tratamento da investigação literária, na medida em que elegemos para a análise um motivo espacial – o engenho – e um procedimento formal – a visualização, isto é, a apresentação visual do engenho pela voz narrativa. O intuito da pesquisa é o de detectar tanto uma tradição cultural de que Lins do Rego fez parte e para a qual apresentou solução particular, quanto perceber melhor tal peculiaridade do autor.

Por se tratar de um trabalho em que é forte a marca do ensaio (mimetização do estilo freyreano ou da irregularidade de Lins do Rego...), talvez a exposição não se apresente tão rígida como a exigida num texto acadêmico. A opção expositiva, assim, se parte de um centro (a visualização de um espaço através da voz narrativa), desenvolve-se de modo descentrado, obedecendo aos inúmeros movimentos que a complexidade da questão nos apresenta, o que pode ajudar a evitar as associações mecânicas e as respostas imediatas. No entanto, podem ser divididas em duas as etapas analíticas da dissertação: num primeiro momento (capítulos I e II), a leitura comparada de uma tradição (não isenta de fissuras, porém); a seguir (capítulos III e IV), a investigação específica dos três romances de Lins do Rego, sempre tentando imbricar forma literária e processo social.

Optou-se, assim, na primeira etapa da análise, por uma perspectiva comparativa entre alguns textos (como romances, ensaios, livros de memórias) – buscando ler a diacronia das opções topográficas da tradição regionalista brasileira. A perspectiva comparativa (apesar de ser inevitável a incompletude do mapeamento) possibilitará um acompanhamento da especificidade do impulso formal e ideológico do romancista

¹ A relação das obras de Lins do Rego e das edições utilizadas neste trabalho encontra-se na Bibliografia. Quanto às citações, optou-se aqui pelo recuo de destaque apenas quando forem muito extensas. As demais vão no próprio corpo do texto.

paraibano em assumir uma visualização que melhor lhe servisse para objetivos ficcionais como a representação da existência do homem, a relação telúrica e o painel social regional, estabelecendo relações entre a obra de Lins do Rego e outras opções literárias anteriores ou contemporâneas, ancoradas tanto na representação visual da paisagem regional quanto na do espaço específico do engenho. A pesquisa será iniciada, assim, por inquirições mais amplas a algumas obras brasileiras de opção regional, buscando entender ali suas opções formais e ideológicas quanto à visualização do espaço. A seguir, o foco será ajustado diretamente para a representação rural mais própria a Lins do Rego, a partir das considerações sobre os tratamentos da visualização do engenho de cana-de-açúcar nas obras anteriores e contemporâneas às do autor. Em discussão com as principais análises já realizadas na crítica literária no tocante à questão, pretende-se chegar à caracterização da inflexão que os primeiros livros de José Lins do Rego impõem ao tratamento da visualidade do engenho e do espaço regional. Isso nos permitirá estabelecer relações entre a sua estratégia de formalização topológica e a história literária, além de possibilitar a discussão crítica das formas realistas regionais. A leitura de outros textos e romances regionais, portanto, servirá ao levantamento de problemas relacionados à apresentação visual do espaço rural enfrentados por Lins do Rego em suas obras.

A segunda parte da dissertação será dedicada especificamente aos três primeiros livros do autor, aqueles narrados e protagonizados por Carlos de Melo. Nesse sentido, faremos aqui um breve retrospecto da origem da pesquisa. A principal questão deste trabalho veio logo na primeira leitura de um livro de José Lins do Rego: *Bangüê* combinava de modo bastante equilibrado (numa tensão equilibrada, diríamos) intenções intimistas ao projeto regionalista com o qual o autor era usualmente rotulado. Naturalmente, durante a consecução da pesquisa, vários críticos vieram corroborar tal impressão de um texto dúplice² no autor paraibano. Apesar disso, pode-se ter como lugar-comum na história literária a idéia de um Lins do Rego basicamente ruralista, regionalista, realista. A questão que se impunha era a de verificar se o duplo projeto literário (intimismo e regionalismo) se articulava de um modo harmônico e, mais que

² Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (São Paulo: Cultrix, 1994), destaca a fusão das “(...) recordações da infância e da adolescência com o registro intenso da vida nordestina colhida por dentro.” (p. 398). Ou seja, a conciliação de memória e observação. Luciano Trigo, em *Engenho e Memória – O Nordeste do Açúcar na Ficção de José Lins do Rego* (Rio de Janeiro: Topbooks, 2002), descreve a questão espacial em Lins do Rego nos seguintes termos: “É uma literatura de grandes espaços e, paradoxalmente, de atmosfera claustrofóbica.” (p. 22).

isso, se tal articulação de vertentes modernas do romance (como as pesquisas da subjetividade) e tradicionais (como a exposição regional) era uma proposta da série literária conhecida por Ciclo da Cana-de-Açúcar ou (também) uma resposta às demandas das outras séries mais amplas (as da totalidade social), como aquela própria à articulação de um lugar no campo literário e a própria série ideológica naquele contexto sócio-histórico. Feitas tais questões, tratava-se a seguir de encontrar uma chave de leitura que melhor as respondesse. Essa chave foi encontrada na investigação dos modos de visualização do engenho na obra do autor paraibano. Ou seja, até que ponto, e em que sentido, a exposição visual do espaço produtivo regional poderia estar articulada às demandas do romance numa situação literária (sob a pressão ideológica dos anos trinta) e social de modernização complexa e peculiar. Em última instância, entende-se que o procedimento visual do autor parte de chaves retóricas e ideológicas que podem ser lidas na tradição regionalista (em especial, a nordestina) da literatura, o que facilita sua contextualização nas séries literária e ideológica. Por outro lado, a inflexão que os três livros trazem em relação à visualização aponta para a discussão da peculiaridade de Lins do Rego, em especial através do acompanhamento da voz narrativa.

Foi, portanto, a partir de uma intuição inicial destoante da caracterização mais típica (regionalista, documentarista) de Lins do Rego e da proposta de uma investigação visual no terceiro romance do Ciclo que se articulou a presente dissertação. Para sua consecução, será imprescindível, desse modo, um acompanhamento da evolução dos entrelaçamentos de voz narrativa, forma literária e processo social nas obras iniciais de Lins do Rego para se chegar à maior complexidade operada em *Bangüê*. Assim, as leituras de *Menino de Engenho* e de *Doidinho* servirão ao estabelecimento do movimento que culmina no terceiro livro. Em se tratando de uma investigação sobre os problemas enfrentados para fixar a matéria rural (em seu contraponto com as questões da urbanização) na forma moderna do romance, a proposta será a de capturar, no processo de composição, a forma de representação significativa da paisagem, seja a natural, seja a cultivada (e aqui se incluem a monocultura de cana, os espaços de produção do açúcar e os ambientes domésticos). Trata-se, assim, nessa segunda etapa analítica, de um estudo do significado topológico do texto do próprio Lins do Rego.

A visualização, tal como a entendemos aqui, é uma articulação entre o narrador e a construção topológica, implicando no modo como a voz narrativa orienta a construção espacial. Todos os três livros são narrados e contam a história de Carlos de Melo, implicando num realismo permeado pela subjetividade. Em vez de investigar a

subjetividade dilacerada em si mesma, no entanto, tratamos de investigar sua relação com a outra ponta, ou seja, a forma como essa subjetividade orienta, em dialética com o processo histórico, a construção espacial. Isso se dá na medida em que a introdução de um ponto-de-vista de subjetividade depoente ajuda a desfazer a impressão da visualização enquanto mera transparência, agindo de modo diverso do realismo oitocentista, onde a impessoalidade impunha ao leitor uma idéia de verdade inexorável.

Pretendemos investigar a forma de visualização em Lins do Rego enquanto modo padronizado de composição narrativa e enquanto estilização de uma perspectiva que é social, isto é, enquanto personificação estilizada de dados da estrutura social naquele contexto sócio-histórico, atentando, necessariamente, para seu posicionamento nas duas séries, a literária, sob o impacto das formas de visualização que lhe antecedem e para aquelas que lhe são contemporâneas, e a social, na medida em que a individualidade da voz narrativa indica a personificação de uma posição de classe e de uma ideologia que parte do regionalismo de Gilberto Freyre (aqui, tentando fugir de associações meramente mecânicas). Estamos em busca, portanto, de um tratamento integrado, postulando a possibilidade de se investigar a visualização por dentro (através de suas estratégias formais e de sua evolução formal, não necessariamente qualitativa, ao longo da obra) e por fora (através de sua leitura da história literária nacional e de seu posicionamento ideológico quanto à matéria que discute) dos romances. É na forma, porém, que se encontram articuladas, em última instância, as contradições sociais de sua produção. A dialética que intentamos capturar é a expressa internamente na forma de visualização, e deve ser perseguida tanto entre a totalidade da obra e as suas partes quanto entre a obra e a situação sócio-histórica. Fogem ao nosso alcance de momento, no entanto, possíveis influências da literatura estrangeira, em especial as discussões com as literaturas francesa e inglesa do tempo do romancista. Limitamo-nos, portanto, à perspectiva mais provinciana das ressonâncias literárias nacionais quanto às estratégias de visualização topológica, embora não deixemos de seguir algumas pistas quanto à ambígua articulação entre fidelidade à matéria local e busca de atualização às dimensões mais avançadas do romance europeu, articulação que os escritores sempre tentaram empreender do modo menos artificial possível (claro que nem sempre com resultados satisfatórios).

Trata-se, assim, de um estudo da forma como o narrador empreende a construção espacial, procedendo à visualização do engenho. Pretende-se, portanto, investigar a articulação tensa entre o pólo da matéria rural (sua significação topológica),

isto é, o Engenho, e o pólo da forma de sua estruturação, a Arte, daí o título de nosso trabalho. Quanto à matéria, o engenho de cana-de-açúcar é o espaço que atravessa a obra como um todo de Lins do Rego. Ele orienta a dialética telúrica que está na base da literatura do autor paraibano. Sua presença marca as tensões entre mobilidade e imobilidade, entre fluidez e estagnação, dentro daquela dialética entre cosmopolitismo e localismo que vai desde o primeiro livro aos volumes finais de viagem e memória. Neste sentido, os romances que se passam fora do ambiente de engenho apenas repõem, grosso modo, a mesma dialética telúrica orientada pela propriedade rural.

A proposta investigativa pautou-se por uma dupla orientação: a da quantidade (na medida em que são três os romances analisados – embora também haja considerações sobre outros livros do autor –, além do panorama das obras de outros autores que lhes antecedem e mesmo de obras que lhes são contemporâneas) e a da concentração (na ênfase sobre a especificidade dos aspectos topológicos). Com a quantidade, pretendeu-se chegar a uma visão mais ampla que vislumbrasse tanto uma estrutura que permeia a obra quanto as variações dessa estrutura, captando-lhe o movimento. A idéia foi partir de um aspecto pouco anotado – o da visualização espacial – de modo a iluminar as características mais essenciais da obra de Lins do Rego. Aí, então, o aspecto concentrado da pesquisa. Teve-se em conta, no entanto, que o estudo da construção textual do espaço não pode ser tomado como uma dimensão isolada dos demais aspectos da narrativa e, principalmente, de sua dimensão mediadora do social, isto é, de seu caráter de textualização de um contexto sócio-historicamente situado.

Quando se fala em visualização de um espaço, porém, esbarra-se sempre na idéia de que a dimensão espacial seja aspecto auxiliar da narrativa. Assim, analisar a construção textual do espaço na narrativa regionalista parte, aparentemente, de um duplo déficit. Em primeiro lugar, os aspectos espaciais parecem se contrapor à temporalidade que caracteriza a narrativa. As funções descritivas seriam, assim, interrupções ou adiamentos do fluxo da ação. Ocorre que a linearidade nunca foi uma questão essencial em Lins do Rego, de modo que a espacialização ali não configura, na maioria dos casos, um problema estrutural. O segundo déficit estaria na própria idéia de literatura regionalista, pelo menos na concepção crítica predominante, tal como demonstrado por Fernando Cerisara Gil³ quando da análise da questão em Lúcia Miguel Pereira e em Flora Süssekind. Segundo Gil, para essas autoras o regionalismo não se

³ GIL, Fernando Cerisara. A Crítica e o Romance Rural. In: *Revista de Letras*, SP, v. 48, n.1, pp. 85-100, jan./jun. 2008.

resolveria nem enquanto universalização, por submeter o humano ao ambiente (na leitura de Miguel Pereira), nem enquanto linguagem, por submeter-se ideologicamente a uma hipertrofia naturalista do olhar (na leitura de Süsskind). Parte-se aqui, portanto, também do enfrentamento dessas leituras que antepõem a dimensão valorativa ao método de análise. Também se tornou evidente em nossa pesquisa a necessidade da refutação de posturas críticas como as de José Aderaldo Castello, em geral reproduções dos pressupostos ideológicos de Lins do Rego.

Como esperamos ter adiantado, em nossa pesquisa pretendemos observar as articulações entre o narrador-protagonista da trilogia e a visualização, isto é, entre a subjetivação intimista e tudo o que há de descrição/construção ambiental nas três obras sob análise (fator que lhes granjeou a alcunha de obras de molde documental ou sociológico). Partimos da suposição de que, naquelas obras, Lins do Rego tenha introduzido uma diferença fundamental na percepção literária do engenho, que se dá pela forma íntima e sensível de sua apreensão, no plano do narrador, e pela exposição descontínua e fragmentada da visualidade e da sociabilidade do engenho, no plano da construção formal. Além disso, a concepção de uma visada intimista do realismo regionalista implica também na apreensão de momentos nas obras em que avultam o narrador e as questões de metanarrativa, essencialmente sob a ótica da narrativa oral em *Menino de Engenho* e, a partir de *Doidinho*, mas particularmente em *Bangüê*, das formas letradas de cultura.

Claro está que o narrador vinculado a um esvaziamento do presente da enunciação apresenta-se de modos diferentes nos livros iniciais do autor paraibano quanto à aderência ao passado. O segredo do escritor foi ter conseguido combinar uma unidade psicológica orientada num sentido que se inicia com a tragédia da orfandade de *Menino de Engenho*, indo culminar no fracasso material do protagonista em *Bangüê*, com a gradativa evolução nas diferentes etapas da visualização e da autoconsciência do protagonista-narrador. O “Ciclo da cana-de-açúcar”, ao envolver também *O Moleque Ricardo* e *Usina*⁴, desvia-se da organização de uma narrativa formalmente baseada no documento íntimo, forma potencializada esteticamente pela matriz autobiográfica dos três livros iniciais. A conjuntura cultural e editorial diz da virada formal e temática de

⁴ Para Luís Bueno, em *Uma História do Romance de 30* (São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006), o abandono de Carlos de Melo a partir de *O Moleque Ricardo* e *Usina*, deu-se pela necessidade ideológica, que se traduziu em distanciamento narrativo, de se “abandonar o tom lírico de um passado pessoal que se confundia com uma tradição senhorial para que se pudesse adotar com segurança o tom épico que a história da propriedade exigia.” (p. 449).

Lins do Rego (uma vez que, naquelas duas últimas obras, aborda a proletarização e o capitalismo industrial), mas não a explica totalmente. Embora de fato tenha havido tal motivação (no plano histórico e no editorial), a própria consecução do fracasso particular do protagonista-narrador Carlos de Melo quanto à gerência moderna do telúrico parece ter imposto ao romancista a assunção do presente espacial e temporal da enunciação narrativa, impedindo a insistência na perscrutação do pretérito (que, entretanto, voltaria mais tarde, em outros livros). Houve, pois, a necessidade do preenchimento do presente do narrador, eliminando a sugestão de autobiografia.

Luís Bueno faz uma interessante discussão sobre a forma cíclica enquanto característica do romance de 30. Sobre José Lins do Rego e o Ciclo da Cana-de-Açúcar, Bueno mostra a estratégia editorial que envolveu a formalização de um ciclo nos livros iniciais do romancista. Apóia-se particularmente no fato de Lins do Rego só ter exposto adesão explícita à idéia quando da publicação do livro final do ciclo, *Usina*. E aí surge uma questão intrigante, pois, questiona Bueno, em que medida, no caso de Rego, “o fato de ter-se assumido escrevendo um ciclo não interferiu nos rumos de sua produção, deixando de lado Carlos de Melo, a figura central dos três primeiros, e privilegiando o destino do engenho?”⁵. Por outro lado, a formalização de uma incapacidade pessoal de gestão do telúrico – o que ocorre em *Bangüê*, último livro narrado e protagonizado por Carlos de Melo, num plano mais intrinsecamente aderente à trama, e o encaminhamento de José Lins do Rego para processos mais conscientes de composição, menos dependentes, portanto, da memória pessoal, processo que culminaria em *Fogo Morto*, num plano agora mais da evolução estética de nosso autor, são razões nítidas para que a narrativa se deslocasse para uma impessoalidade mais intensa em *O Moleque Ricardo* (embora não tratando do “*destino do engenho*”) e em *Usina*. Assumir o “*destino do engenho*”, assim, indica um projeto bastante coerente do ponto de vista autoral. Alfredo Bosi⁶ constata que José Lins teria, em sua literatura, evoluído rumo à consciência do literário, desfazendo-se aos poucos de sua organicidade criativa, mais inconsciente, pois vinculada à memória. Ora, tal diluição da organicidade criativa nunca se concretizou de todo, embora sejam significativas as mudanças quanto à incorporação da lenda e de outro modelo de literatura histórica, não mais fazendo uso do “documento íntimo”, e tendendo, portanto, à exterioridade, particularmente a partir de *Fogo Morto*. Tanto é assim que seus livros de viagem, exercícios de um gênero de despersonalização e

⁵ BUENO. Op. Cit. p. 42.

⁶ BOSI. Op. Cit. p. 397-400.

cosmopolitismo, só com muito esforço de reportagem e evocação histórica conseguem se livrar do fantasma do telúrico, da memória “de engenho”. O mesmo se pode dizer de seus romances considerados como “independentes”, fora do ambiente nordestino.

A investigação da formulação visual em Lins do Rego nos possibilitará a aferição de possíveis homologias entre o processo formal e o desenvolvimento da questão telúrica. Lins do Rego também buscou em outros momentos de sua literatura a demonstração daquele princípio telúrico que antes apreendeu na convivência familiar e na literatura sobre o engenho, além de ser parte de sua formação intelectual enquanto nordestino e enquanto membro de um direcionamento regionalista dentro do Modernismo. Assim foi em *Pureza*, em *Riacho Doce* e mesmo em *Eurídice*. Além disso, na obra de viagem do autor paraibano (*Bota de Sete Léguas* e *Gregos e Troianos*), toda a percepção se dirige para a exaltação da relação telúrica, tanto para o viajante enquanto narrador quanto como tema a ser investigado nos lugares visitados. Nos livros de viagem, a marca é a inevitabilidade da presença do passado regional. Apesar, porém, da presença do engenho em outros importantes romances do autor paraibano, como em *Usina* e em *Fogo Morto*, optamos por uma investigação sobre os livros iniciais do chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar. Apesar de não analisarmos esses dois romances mais detidamente, será inevitável algumas referências a eles, particularmente em nossas considerações finais. O ponto destoante de tal série literária, na medida em que sua matéria básica é a discussão da proletarização urbana, é *O Moleque Ricardo*, embora ali também o engenho seja forte referência. Já *Usina*, quinto livro do autor, representa o encerramento de um ciclo e também a abertura de formas de composição da visualidade que se farão mais efetivas em *Fogo Morto*, de qualquer forma destoantes das primeiras obras, pois desprovidas daquela tensão entre subjetividade narrativa e veiculação de quadros topológicos. Os três primeiros romances trazem, no nosso entender, junto à intensificação de uma literatura mais psicológica, com o processo da vivência íntima e moral do narrador e protagonista Carlos de Melo, a tentativa de uma documentação também íntima do microcosmo social, técnico e natural.

Sendo assim, a presente dissertação tentará responder, entre outras, a questões bastante evidentes em se tratando de um autor assumidamente telúrico: Como seu uso da linguagem manifesta a visualidade que lhe confere autenticidade regional? Como ele lida com a dificuldade/impossibilidade de comunicar a visualidade regional através da linguagem verbal? Ou, que categorias ele concebeu para expressar as qualidades visuais percebidas/construídas de modo a configurar uma veracidade topológica? E, finalmente,

de que maneira ele articulou descrição e narração, na medida em que trabalhou sobre a corda bamba que liga a ficcionalidade ao depoimento? Também entendemos ser importante ter como meta crítica a desnaturalização da imagem paisagística dada na literatura regionalista, e foi nesse sentido que se empreendeu uma investigação das soluções formais e dos significados atribuídos à ambientação na literatura regionalista anterior à de Lins do Rego. Em qualquer regionalismo a imagem depende de chaves retóricas, provas de convicção para o leitor, provas que são culturalmente construídas. Importa-nos atentar para o fato de que a imagem é uma construção a partir de outras imagens culturalmente estabelecidas nos escaninhos retóricos da história literária. O caso da paisagem é ainda mais grave, pois supõe aparentemente uma estabilidade do modelo (sua ‘naturalidade’) que não serve à análise literária, uma vez que se investiga ali apenas a estabilidade da construção textual, que se pauta pela dimensão temporal da linguagem verbal. O erro estaria em partir de um suposto objeto (do real) para averiguar uma forma (ou do referente para o significante). Ora, analisar a forma de construção textual de imagens deveria ser um processo que partisse do texto, pois é a imagem que ali se constrói temporalmente que analisamos e não o mundo real, ou a identidade deste com aquele.

É importante ainda a referência a dois princípios básicos para o trabalho: o primado da obra em si (não se quis testar uma teoria crítica sobre um *corpus* determinado, pois as especulações teóricas não são um fim, mas um meio para se atingir a meta, as obras), e a preocupação da compreensão no contexto sociocultural que interage com a história literária. Assim, procuramos deixar as próprias obras oferecerem questões crítico-analíticas. A idéia de ressaltar, na análise de Lins do Rego, as concepções e construções visuais – mais especificamente as restritas à ambientação e ao paisagismo – parte da concepção de que um procedimento narrativo possa ajudar a iluminar integralmente a obra do autor. Se Auerbach, em *Mimesis*, isolava um fragmento da obra com a pretensão de sua iluminação integral (a concepção de *pars pro toto*), operando pela sinédoque, aqui o que se pretende é a leitura contextual dos fragmentos voltados à textualização do espaço, o que pode possibilitar uma melhor leitura tanto do regionalismo quanto do posicionamento narrativo na obra de Lins do Rego.

CAPÍTULO I

IMAGENS DO ESPAÇO REGIONAL

Embora não seja determinante em última instância, é através da comparação com outras soluções que melhor se pode evidenciar as peculiaridades de nosso objeto. Assim, na discussão visual com os regionalistas do passado, Lins do Rego teria optado pela subtração relativa da paisagem enquanto elemento textual, uma vez que o Modernismo identificava à descrição de ambientes um mero torneio verbal: descrever era exercitar inutilmente a linguagem, mostrar virtuosismo literário artificial. Por outro lado, dentro das peculiaridades regionalistas do Modernismo de que fez parte, era inevitável à literatura de Lins do Rego a apresentação algo documental do espaço. Ora, o uso da visualização espacial no romancista paraibano, embora algo lacônica, não deixa de ser, contudo, construção textual, manipulação da linguagem, particularmente quando o faz através de reiteraões moduladas (o que acontece mais especificamente em *Usina* e em *Fogo Morto*). Pode ser interessante verificar o que escreveu um crítico, contemporâneo de Lins do Rego, sobre o assunto. Valdemar Cavalcanti tratou da abordagem da natureza em *Menino de Engenho* (o que dificulta nossa discussão com seus argumentos, uma vez que contemplamos retrospectivamente toda a obra do romancista) para o *Boletim de Ariel* em 1932: “(...) dela ele nos mostra o suficiente para fixar sua gente de romance em terra firme. (...) Desse abandono do escritor perante as seduções de cor e forma da paisagem brasileira, defeito de todos os nossos fotografos regionais, soube José Lins eximir-se com agilidade espantosa. A natureza não lhe aparece com a simples função decorativa: ela se integra em sua novela como forte elemento documentário. Como um testemunho atmosférico.”⁷ Se o crítico acerta na leveza que Rego aplica aos dados ambientais, por outro lado simplifica ao sugerir que os dados de paisagem sejam apenas documentação. Por outro lado, seu testemunho nos serve para averiguar como andava a opinião crítica na década de trinta quanto ao fastio com o abandono ao ornamental dos escritores acadêmicos no trato da visualidade. É de tal fastio com o ornamental que parte Lins do Rego. É nítida, por exemplo, a diferença dele em relação a José Américo de Almeida, escritor ainda preso ao ornamento do início

⁷ Excerto transcrito em MARTINS, Eduardo. *José Lins do Rego – O homem e a obra*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba, 1980, s. p.

do século. Se aprendeu a lição social que *A Bagaceira* impôs aos romancistas do Nordeste, José Lins dali rejeitou a ganga ambiental ainda algo parnasiana.

O uso continuado e aperfeiçoado de algumas dominantes retóricas no tratamento da imagem configura uma convenção de tratamento da visualidade espacial que responde a uma necessidade social historicamente dada no campo simbólico, onde a presença do imediato proporcionado tanto pelo cinema quanto pela profusão industrial de ilustrações – revistas, fotografias etc. – dita novas normas e necessidades também para a palavra escrita. A escrita se vê compungida a um tratamento do visual que lhe permita competir, diferenciando-se, com aquelas novas formas de obtenção de imagens. Competir não significa se equiparar às artes da visualidade técnica, mas a buscar soluções alternativas, seja negando o visual, enfatizando as realidades interiorizadas, seja num tratamento diferenciado do que a linguagem visualiza enquanto exterioridade. Lukács já diagnosticara o descritivismo como uma tentativa frustrada de equiparação do literário com o pictórico (no reino da imagem e não no da ação narrada, tudo transformando em natureza-morta)⁸. Concisão e reiteração expressiva são as soluções da década de estréia de Lins do Rego para tal dilema (Graciliano Ramos, por exemplo, leva o processo ao extremo num livro como *São Bernardo*). Não queremos dizer aqui que a forma literária que Rego emprega na visualização se deva exclusivamente à nebulosa de hábitos de sua conjuntura. Porém, concordamos com Franco Moretti, quando escreve: “Se a história da literatura chegar a transformar-se em uma história das formas retóricas, esta última terá, por sua vez, de partir da percepção de que uma forma torna-se mais compreensível e mais interessante quanto mais se entende o conflito, ou pelo menos a diferença, que a liga às formas à sua volta.”⁹

Investigaremos, portanto, neste capítulo, modos de formulação da visualidade espacial na tradição regionalista da literatura brasileira. Se não há homogeneidade em tal tradição (uma vez que a temática regionalista segue injunções que são mais sociais do que literárias), também não intentamos aqui um acompanhamento exaustivo e

⁸ LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. O crítico trata assim da questão: “A observação e a descrição constituem um sucedâneo destinado a suprir a falta no cérebro do escritor da compreensão organizada dos móveis essenciais da vida. (...) O resultado é uma série de imagens estáticas de naturezas mortas, que só materialmente se ligam entre elas: dispõem-se, segundo a lógica interna de cada uma, umas ao lado das outras, e não umas depois das outras, e muito menos umas derivadas das outras. Aquilo a que se dá o nome de ação não passa de um ténue fio que alinha as imagens estáticas e institui uma sucessão temporal fictícia entre elas, uma sucessão ineficaz e acidental.” (p. 80).

⁹ MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 40.

integral do conjunto das obras. Assim, selecionamos momentos na história literária cujas características podem dar um quadro geral das principais abordagens do problema da visualização da paisagem. Centramo-nos, basicamente, sobre dois momentos: o romântico e o do usualmente denominado Pré-Modernismo. A partir da investigação da linhagem regionalista (embora heterogênea), nosso objetivo se dirigirá mais adiante a um ponto que desejamos estudar melhor: falamos do modo peculiar, que aqui denominamos de “íntimo”, especialmente pelo tom autobiográfico das três primeiras narrativas, pelo qual a obra inicial de José Lins do Rego, o “menino de engenho”, aprofundou a visualização do engenho de açúcar. Se aqui se aceita a precariedade conceitual de um gênero de romance de engenho¹⁰, pode-se dizer que, por outro lado, para Lins do Rego, as relações entre a subjetividade e a visualização significativa do engenho sejam “o” gênero, na medida em que são o lugar em que melhor se estabelece literariamente, para o autor, a relação telúrica do homem. Isso se dá particularmente nos primeiros livros, nos quais ocorre a exploração de uma vivência íntima do espaço social, natural e produtivo.

1.1 – Românticos: Pátria e *locus amoenus*.

A paisagem regional entre os prosadores românticos brasileiros basicamente enquadra-se naquela investigação de descoberta do nacional: afinal, quem somos nós, se tão diversos? A tensão se dá no próprio enunciado da questão, conjugando ambigualmente regionalismo e nacionalismo. A própria composição de nossa colonização, esparsa e espaçada, levou à eleição de tipos e ambientes regionais em contraposição a um tipo primitivo modelar que se contrapusesse ao mundo urbano. Assim, segundo insinua Dante Moreira Leite, o índio seria tal contraposição¹¹. Não há ali, ainda, a conformação mesológica que se insinuará a partir do fim do século XIX sob

¹⁰ BUENO, Op. Cit. p. 134: “(...) como no caso do romance da seca, não se pode falar que o romance de engenho seja uma categoria ou mesmo um subgênero do romance brasileiro, mas um tema que diversos romancistas exploraram.”

¹¹ LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 267: “Por isso, talvez não fosse absurdo sugerir que, entre outras razões, a escolha do índio como arquétipo ou modelo do brasileiro decorria da impossibilidade de encontrar um brasileiro geral, equivalente para todas as regiões. Em outras palavras, o regionalismo seria, em última análise, um movimento contrário ao nacionalismo, pois tenderia a salientar diferenças, e não semelhanças, entre os brasileiros de várias regiões.”

a influência de Taine. Sendo assim, conforme Antonio Candido, os livros “(...) são construídos em torno de um problema humano, individual ou social, (...) a despeito de todo o pitoresco, os personagens existem independentemente das peculiaridades regionais.”¹² Antonio Candido faz mesmo uma espécie de ligação direta entre o romantismo regionalista e os autores nordestinos do regionalismo modernista, transpondo o exotismo mesológico que teria caracterizado os autores do Pré-Modernismo: “O regionalismo dos românticos, ao contrário, distinguindo a qualidade respectiva do homem e da paisagem, constitui, na sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução literária, vindo, através de Domingos Olímpio, ramificar-se no moderno romance, sobretudo no galho nordestino, onde vemos a região condicionar a vida sem sobrepor-se aos seus problemas específicos.”¹³ A humanidade da narrativa, portanto, favorece a valoração positiva do crítico. O que não livra aquela literatura de certos clichês quanto à concepção da natureza, seja como força indomável e regeneradora, seja como *locus amoenus*. Antonio Dimas, em *O espaço e o romance*, alude à segunda concepção: “(...) poetas e prosadores habituaram-nos a enxergar a natureza como um refúgio ideal para onde sempre corre o protagonista quando acometido pelo mal do amor. Em perfeita sintonia com ela, personagens sofridos buscam a sombra das faias ou dos olmos (nos romances do continente europeu); descansam na relva macia (nos brasileiros) ou cruzam charnecas hostis (no caso inglês).”¹⁴ Só com o Realismo e a eleição do espaço urbano tais convenções começam a ser rompidas. Mas sua origem é anterior ao Romantismo e remonta à Idade Média, como a estudou Curtius, quando percorreu sobre a paisagem ideal ou o *locus amoenus*. Escreve Dimas: “Segundo o erudito pesquisador alemão, alguns traços marcam a conceituação do campo enquanto sítio paradisíaco: a fertilidade da terra, a primavera eterna, a ausência de cercas e de limites, a inexistência da fome, a salubridade, a abundância de sombra, de águas, de flores, a presença de brisas refrescantes e de árvores protetoras.”¹⁵ Foi essa visão que conformou o descritivismo dos primeiros cronistas no Novo Continente e que continuaria a conformá-lo no Romantismo, obedecendo ao duplo imperativo estético e ideológico. Com o Naturalismo, se persiste a ênfase no descritivo, muda sua orientação,

¹² CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 528. Um bom acompanhamento das análises de Candido sobre o regionalismo encontra-se em ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. “A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva”, *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 119-132, jan./abr., 2008, Editora UFPR.

¹³ Id. *Ibid.*, p. 528.

¹⁴ DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985, p. 39.

¹⁵ Id. *Ibid.*, p. 39.

agora guiada pela observação científica. O regionalismo “problemático” (o termo é de Antonio Candido) de trinta, erigido sobre questões sociais, trataria de desvincular-se daquela visada idílica e patriótica da paisagem. Veremos, no entanto, mais adiante, como a leitura de José Lins do Rego sobre a natureza conserva aquela onipotência evidenciada nos românticos. Um dos melhores exemplos é a postura de um conservacionismo utópico presente nos personagens proprietários quanto às matas nativas. E é mais do que evidente que a natureza sempre é vitoriosa diante da decadência dos homens e de seus modelos econômicos no contexto mais geral da obra do autor.

Outro clichê romântico é a paisagem como abertura, moldura. Tome-se, por exemplo, uma de nossas primeiras experiências regionalistas, o romance de Taunay. Em *Inocência* é famosa a disposição estrutural do texto, que separa uma ampla pintura de paisagem inicial da trama que se segue no restante da narrativa. Trata-se de embasar o drama humano regional numa paisagem especificada, dentro do mesmo princípio ordenador que mais tarde seguirá Euclides da Cunha n’ *Os Sertões*. Ora, em José Lins do Rego, apesar de certa ênfase paisagística na primeira terça parte de *Menino de Engenho*, já não há mais nada daquela estrutura cunhada no século XIX pelo Romantismo, em que abrir um livro rural com uma descrição natural era uma convenção quase ortodoxa. Em Lins do Rego não há mais necessidade de prólogo ambiental, notas (persistiram ainda em *A Bagaceira*, por exemplo), aspas para os termos mais técnicos ou regionais (como ainda havia nas primeiras edições de livros como *Senhora de Engenho*, de Mário Sette), isto é, a visualização paisagística não vem separada do drama. A assimilação cultural, claro, tem seu papel: de termos entre aspas, reticentes diante do público culto das capitais, o engenho e a casa-grande passam ao enfático papel de protagonistas de livros, estampando as capas de Lins do Rego e de Gilberto Freyre, num período em que se tornou premente a investigação de nosso processo formativo.

Para a análise de Taunay, Alencar e Távora, seguiremos aqui, entre outras, as pistas do estudo da linhagem regional literária efetuado por José Maurício Gomes de Almeida em *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*.¹⁶ Em Taunay, assegura o crítico, mantém-se certo idealismo romântico, agora temperado pela fidelidade ao dado observável, em especial quanto à paisagem e ao ambiente social. Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira*, por sua vez, aponta para

¹⁶ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

uma espécie de realismo mitigado em Taunay, cujo objetivo é de ordem pictórica. Assim, critica-lhe particularmente a abertura paisagística, onde o ‘descriptor’ tende à aridez didática. Estamos diante, no nosso entender, de um narrador hipertrófico, no seu descritivismo algo idealizante da natureza. A própria abertura do romance, “O sertão e o sertanejo”, serviria para introduzir o leitor ao universo onde posteriormente se desenrolará a ação. Ao contrário de Alencar e de, mais tarde, Euclides da Cunha, o tom descritivo de Taunay é ameno, fugindo ao grandiloquente. Segundo Almeida, não há ênfase, ao contrário do que ainda sucede em Alencar: “A seca, o incêndio, o ressurgir da natureza estão aí narrados sem ênfase, mas com rara acuidade. (...) A paisagem em *O Sertanejo* é transfigurada, objeto de uma exaltação expressiva que se estende ao próprio herói, cuja grandeza reflete, metonimicamente, a grandeza do meio natural em que vive. Em *Inocência* a natureza é antes cenário, moldura da ação, conquanto retratada com sensibilidade e exatidão.”¹⁷ O que se deixa de discutir no texto de Almeida é o fato de a natureza merecer um capítulo introdutório e solitário, isolando-a do drama inicialmente. Esse afastamento, que, para além da expressão de um cenário, também é a consagração da importância do aspecto paisagístico, é sintomático de uma situação que não haverá mais em trinta, quando a natureza está integrada (e até diminuída) à ação (entenda-se aqui por ação também os movimentos interiores). Apesar de não ser grandiloquente, evidencia-se já em Taunay um princípio de torneio verbal em torno do descritivo, fenômeno que se fortalecerá sob o impacto da retórica do início do século XX. Sim, Taunay usa a descrição como dado informativo (embora descolado da ação). Porém, nele também são claros os fatores de exploração plástica da linguagem enquanto atividade descritiva (o que escapa a Almeida enquanto origem da linguagem dos pré-modernistas, e que vai, até certo ponto, até *A Bagaceira*). Comparando duas posturas descritivas, Almeida insiste em desprezar a importância da natureza com que Taunay abre seu livro: “A linguagem em Alencar não busca uma aderência direta à coisa descrita: violenta-a, deforma-a para ajustá-la à sua visão pessoal e às exigências dramáticas do texto. (...) Taunay deseja apenas introduzir-nos no meio natural do cerrado, onde se vai passar a história.”¹⁸ Sobre o sertanismo de Alencar, Almeida destaca o prefácio a *Sonhos d’ouro* (1872), onde o romancista se define pela busca de um passado ainda intocado, portanto, autêntico, no seio mesmo da transição para a modernidade. Instaure-se aí a desconfiança com a vida urbana e a idealização da vida na

¹⁷ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Op. Cit., p. 101-102.

¹⁸ Id. Ibid., p. 105.

natureza, o que se evidenciará também com relação ao idílio da vida rural nos autores de trinta, completando um processo histórico de desencantamento. A paisagem em Alencar, inclusive, deve ser preservada da invasão do progresso: há no autor “a idealização exaltada da natureza brasileira, tornada categoria seminal na avaliação da própria cultura. Para que esta se torne fecunda, deve desenvolver-se em harmonia com aquela.”¹⁹ A natureza engrandecida, mais que um refúgio individual, como no romantismo europeu, passa a ser ideal de nação. É, assim, nossa força peculiar no concerto mundial.

No entender de Almeida, o Romantismo, portanto, mais preocupado com a afirmação nacional (a exceção é Távora), não teria realizado regionalismo. Alencar fez mais obra rural do que regional em si. Talvez apenas *O Sertanejo* (embora aqui o tipo sertanejo entre como substituição ao indígena na construção de um arquétipo nacional: a ‘grandeza’ do homem do sertão deve ser a do brasileiro) e *O Gaúcho*. Mas não *Til* ou *O Tronco do Ipê*. De qualquer forma, a paisagem, como os personagens-heróis, sofre idealização mítica, de tom reverente e grandioso, adjetivado. Ressalta-se a exuberância, ao contrário da literatura de trinta, que enfatiza o caráter dramático e lacônico (a seca, a aridez). Lins do Rego, como se verá adiante, é exceção relativa nesse sentido. O regionalismo seria, então, uma reação à unidade nacional, enfatizando o diferencial. Assim, em Franklin Távora, onde se passa a exigir a observação das peculiaridades locais. Já no estertor romântico, Távora propõe a superação da imaginação através da observação. O problema apontado por Almeida é que Távora não logra distinguir entre verdade histórica (que depende de adequação ao não-texto) e verdade romanesca (que depende de coerência interna). Como vê o romance como moralização e didatismo, Távora opta pelo exemplo correto, o histórico. Ocorre que não faz romance de observação, como o realismo, mas romance histórico, de observação de documentos, crônicas romanceadas. Quanto à natureza, embora também a idealize como Alencar, Távora prevê sua modificação pela técnica, desde que também grandiosa, forjando metrópoles. É de Távora, além disso, que parte a visão do Nordeste como região mais puramente nacional que o resto, pois menos contaminado pelo cosmopolitismo.

De qualquer modo, institui-se como marca da literatura romântica a ambigüidade entre a euforia da paisagem hipertrófica e os dramas de cunho europeu vividos pelos personagens. Assim, ao tratar de Bernardo de Guimarães, Antonio Candido diz que ali

¹⁹ Id. Ibid., p. 48-49.

aquela ambigüidade fica evidente, pois a paisagem é espécie de cenário adjetivado, uma vez que seus livros se iniciam pela descrição eufórica da paisagem. A partir daí, entram em cena os dramas dos personagens, descolados daquelas peculiaridades regionais. Há, pois, tanto em Alencar, em Távora, como em Guimarães, uma espécie de disjunção entre a região, que surge como um quadro natural e social, e o drama. Estamos no ambiente de entrada na cena da história literária do “regionalismo pitoresco”, tal qual definido por Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”²⁰: a paisagem supervalorizada atuando como compensação do atraso estrutural e tomando para si a função de definição da pátria. Há uma espécie de montagem entre uma realidade descrita e os conflitos humanos dos textos, pois ali o escritor se encontra essencialmente separado do mundo que descreve. Será essa uma questão importantíssima enfrentada por José Lins do Rego, ao propor um regionalismo ‘por dentro’, íntimo. Candido chega a definir o ‘conto sertanejo’ do início do século de modo bastante negativo, por considerar que se tratou ali do homem rural sob o ângulo do pitoresco e do jocoso, rebaixando-o e rebaixando, também, a fatura estética.

Assim, nos autores da ‘literatura sertaneja’ que analisaremos a seguir, o homem aparece como dado exótico, equiparado ao meio, alienado de sua condição humana. Tal ‘humanidade da narrativa’ (como proposta por Machado de Assis no “Instinto de Nacionalidade”) seria alcançada somente no segundo momento decisivo do regionalismo, com o romance nordestino de 30.

1.2 – O caso *Canaã* e os Regionalistas Folcloristas.

Um dos dilemas formais enfrentados pelos autores de 30, como no caso de Lins do Rego, era o da superação da herança de preciosismo literário no trato da visualização de paisagens. O fenômeno marcou grande parte de nossa literatura de início do século e, se foi enfrentado pela paródia dos modernistas dos anos vinte (quando não o descartaram pura e simplesmente), outra foi a solução dos anos trinta: o tratamento realista implicou, simultaneamente, num rebaixamento estilístico da paisagem e numa busca de apresentação mais direta e imediata. Antes de entrarmos nas soluções de Lins

²⁰ CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

do Rego, no entanto, apresentaremos alguns dados quanto àquela herança de preciosismo literário. Como trataremos agora, porém, de uma geração mais colada à de nosso objeto principal, será inevitável que o texto se desenvolva aqui por inúmeros contrapontos entre esses antecessores e a geração de Lins do Rego.

Soluções diferentes quanto à ambientação, tanto da perspectiva romântica quanto a dos regionalistas mais folcloristas como Valdomiro Silveira ou Afonso Arinos, são as de *Canaã*, livro publicado em 1902. O livro é importante, no nosso entender, pois coloca em primeiro plano o ornamento da linguagem contra o qual se rebelarão os autores da geração de Lins do Rego. É a partir da crítica das minudências e do preciosismo de resquícios parnasianos na fetichização da imagem que os autores de trinta compõem seus livros. Sua relação com a linguagem já parte dos hábitos da modernidade mais amaciados, não mais sob o choque eufórico das vanguardas. Se foi comum em trinta a recusa do ornamento descritivo, variou, porém, o modo como se lidou com o sentimentalismo descritivo e os aspectos mais estritos de transcrição, de paisagem como documentação agindo no ficcional. No caso específico de Lins do Rego, sua relação com a linguagem do Pré-Modernismo regionalista evoluiu de um apego ainda à adjetivação no primeiro livro para um laconismo rítmico e forte senso icônico das imagens num livro como *Fogo Morto*. Supõe-se, portanto, que ele parta daquelas conformações pré-modernistas de linguagem, mas com um filtro já moderno – que se expressa até em sua ‘atitude’ diante do literário, sem o distanciamento de sua matéria que os escritores de gabinete do regionalismo pré-modernista tinham. De fato, Lins do Rego sempre reiterou o desleixo e o modo instintivo com que se entregava à feita literária, *persona* de gênio romântico, mas moderna, sem os resguardos *belle époque* do Pré-Modernismo. José Paulo Paes, em *Canaã e o ideário modernista*, analisa o romance sobre a imigração propondo que, ali, a escrita artística é homóloga ao ornamentalismo *art nouveau*. Ali, o ornamento deve ser essencial à coisa ornada e não um mero acréscimo postiço. Dizendo que o ornamento está “ligado consubstancialmente à matéria narrativa”²¹, Paes trata da paisagem no livro de Graça Aranha: “As descrições de paisagens, iterativas em *Canaã*, ainda que nada acrescentem ao progresso do enredo ou à caracterização das personagens, servem para instituir, em nível ornamental, uma mediação simbólica entre a natureza brasileira e o projeto utópico de Milkau, protagonista do romance. Com isso se agudiza, como em toda a prosa *art nouveau* digna

²¹ PAES, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 22.

do nome, uma tensão significativa entre ornato e substância que caberia à prosa modernista da década de 20 resolver numa síntese radical.”²² É empostação ornamental, mas muito mais discreta do que a realizada por Coelho Netto, onde se abusa dos termos preciosos e dos efeitos cumulativos. Mas, há, sim, muito de decorativo, na medida em que são trechos que nada acrescentam seja ao desenrolar dos fatos ou à vida íntima dos personagens. Paes diz que a função dos ornamentos é a de mediação simbólica “entre o mundo exterior dos acontecimentos e o mundo interior dos protagonistas. Nesse mundo exterior, a paisagem é uma presença constante, quase se diria obsessiva. (...) Ela não atua como um pano de fundo que só servisse para enquadramento dos conflitos humanos que, estes sim, constituiriam o primeiro plano da narrativa e, como tal, o seu foco de interesse dramático. Trata-se, ao contrário, de uma paisagem intensamente semantizada, que participa também da dramática da narrativa.”²³ Consustancialidade entre ornato e matéria ornada. A paisagem tropical, sob registro simbólico-ornamental, é que efetiva uma espécie de mediação entre as duas perspectivas que orientam *Canaã*, “um registro naturalista ou verista ocupado em pintar objetivamente os sucessos quase sempre distópicos da efabulação, e um registro doutrinário ao qual compete exprimir a interioridade do protagonista (ou de seus eventuais interlocutores), interioridade feita, não de sensações ou sentimentos mais ou menos informes, mas de pensamento articulado, como seria de esperar num romance de idéias.”²⁴ Há, em tal mediação a busca de uma síntese entre realidade e interioridade, integradas sob a perspectiva do futuro. Ora, é quanto a esse otimismo do porvir que começam a se insurgir os intelectuais de trinta, tentando uma atenção sobre o presente que a desvinculasse da perspectiva de choque que ainda orientava a mesma atenção ainda nos modernistas da década anterior. De fato, em que pese ao pessimismo de nossa constituição social – ainda sob a perspectiva racial – que vem de Tobias Barreto, passa pelos autores da passagem dos séculos, chega no Jeca Tatu de Lobato, e deságua em Paulo Prado – a superação daquela situação estava sempre apresentada sob a forma de solução futura, numa concepção evolucionista que, se enfatizava a tristeza e a deficiência como características nacionais, apontava para uma solução de futuro otimista, utópica, que ia desde o branqueamento da sociedade até a redenção pela natureza domesticada. A literatura e o pensamento social de trinta são sacudidos por chamados do presente a que

²² Id. Ibid., p. 22.

²³ Id. Ibid., p. 38.

²⁴ Id. Ibid., p. 52.

não se podem furtar, o que implica numa reorientação de perspectiva: o passado passa a ser valorizado (a contribuição negra, a mestiçagem) ao se substituírem os paradigmas raciais pelos culturais e aclara-se, por outro lado, a consciência social de nossas mazelas do presente.

Em *Canaã*, porém, persiste um apego racionalista que será desfeito em *Macunaíma* ou *Cobra Norato*. Escreve Paes: “Em *Canaã*, a matéria folclórica é episódica, não se integra substancialmente à narrativa, onde, tanto quanto a paisagem semantizada a que está ligada em essência como expressão do *genius loci*, tem função de ornato artenovisticamente motivado. Tal função subsidiária decorre, quando mais não fosse, da circunstância de o ponto de vista narrativo centrar-se num intelectual cuja relação com o mundo popular – o mundo do trabalho a quem pertencem os artesãos da vila, os auxiliares do agrimensur Felicíssimo, os próprios colonos alemães – é antes de simpatia que de congenialidade propriamente dita.”²⁵ Pode-se dizer que se trata da mesma disjunção que ocorre na postura de “turista” postulada por Lúcia Miguel Pereira²⁶ ao analisar os regionalistas do período pré-modernista, onde a simpatia pelo léxico e pelos valores se faz acompanhar pelos ranços de classe, como o distanciamento analítico e o tecnicismo de materialismo vulgar emerso do século XIX ou o ornamento desvinculado da simplicidade da matéria tratada. O que Lins do Rego tentou fazer foi a superação daquela disjunção, tentando compor um narrador que fosse ele mesmo o *genius loci*, sendo, assim, tributário das primícias de síntese, embora ainda folclóricas, das obras do Modernismo. Ocorre que o resultado de tal projeto é justamente a explicitação daquela mesma tensão anterior entre o narrador civilizado e a matéria sertanista, uma vez que se faz sob a voz narrativa proprietária, cuja intimidade com a matéria do outro extremo social é mais uma intenção do que um fato. A disjunção se dá, portanto, no seio mesmo de uma possível intenção de identidade telúrica entre narrador e matéria narrada sobre o contraditório social (aqui incluindo as disposições culturais populares e o envolvimento trágico proporcionado pela natureza tropical). Se Lins do Rego (e em parte o romance de trinta) traz especificidades, entre elas a da acentuação da consciência (que se expressa em forma de crise narrativa) de que a inocência idealizada não é a melhor maneira de se tratar da matéria do outro (o popular e a natureza), a literatura de trinta pouco avança sobre o mesmo impasse que caracterizou nossa

²⁵ Id. *Ibid.*, p. 48.

²⁶ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

intelectualidade desde o Romantismo quanto à representação popular. De fato, diferentes modulações de uma mesma linhagem vieram caracterizando a construção simbólica sobre a identidade nacional, num processo que, se foi de alargamento da representação da pobreza no interior da discussão – cuja marca nos anos trinta foi a valorização de nossa condição mestiça –, foi também sempre marcado pela consciência de nossa desigualdade e da relação tensa entre o intelectual/artista e seu entorno social e natural²⁷.

Para uma melhor compreensão dos dilemas enfrentados pelos autores da geração de Lins do Rego achamos útil a discussão mais detida das análises de Lúcia Miguel Pereira sobre a prosa de ficção anterior ao Modernismo. Da mesma geração (Miguel Pereira e Lins do Rego nasceram em 1901) a crítica e o romancista possuem, digamos, proximidade de perspectiva no enfrentamento da literatura que lhes antecede. A pregação de Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*, é a de um regionalismo que não descuide do (e seja conduzido pelo) intimismo, problema enfrentado por Lins do Rego nos três livros que analisaremos à frente. A investigação de Pereira, cujo viés analítico já se discutiu acima sob o amparo de texto de Fernando Gil, situa o regionalismo²⁸ como uma espécie de mal necessário: como não podiam, dada a pressão moral, analisar seu próprio meio, saíram os escritores em busca do pitoresco: “Foi pela tangente do pitoresco que a observação se insinuou; lidando com gente humilde, com gente que os brasileiros educados à européia consideravam com uma indulgência galhofeira, ousavam os autores se aproximar mais da realidade. Isso parece de algum modo provar a superioridade do regionalismo nas literaturas incipientes, de povos ainda incertos de sua expressão. Superioridade toda ocasional, e que talvez lhe advenha de uma fraqueza, da sua forçada limitação.”²⁹ Se representou uma libertação relativa do Romantismo, por outro lado, o regionalismo ainda instintivo tinha sua limitação na análise do grupo, que sobressaía sobre a do indivíduo. “Depois do

²⁷ V. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz / Publifolha, 2000. Quanto ao regionalismo do conto sertanejo dos pré-modernistas, o julgamento de Antonio Candido é extremamente desfavorável, como em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”: “Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Forneceu-lho o ‘conto sertanejo’, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético.” (p. 105).

²⁸ Em termos históricos, pode-se dizer que, com a República e o regime federativo volta a autonomia (relativa) às províncias, a partir de inspiração norte-americana. O que coincide com a inauguração do regionalismo literário. Livros românticos e regionalistas como os de Alencar e os de Távora já indicavam uma pressão cultural naquele sentido, antecipando-se à autonomia de fato.

²⁹ PEREIRA. Op. Cit. p. 34.

brasileiro, tivemos o nortista, o gaúcho, o matuto da zona central, como se só por etapas nos pudéssemos aproximar do homem visto em si mesmo, com seus traços pessoais.”³⁰

Oliveira Paiva, nesse sentido, é elogiado por ter conseguido operar sobre o equilíbrio entre o caráter descritivo e o conteúdo humano. Mesmo que lamentemos a parca (mesmo que substancial) produção de Paiva, o que queremos ressaltar acima é um ideal configurado por Miguel Pereira, qual seja o do equilíbrio entre aspectos ficcionais (o “conteúdo humano”) e aspectos sertanistas (o “caráter descritivo”), recriminando as obras explicitamente rurais e apostando numa síntese que os autores de trinta articularão de outra forma, ao postularem a expressão do ambiente através dos aspectos sociais enfocados ficcionalmente. O que só aumenta o problema da ambientação, uma vez que ela precisa passar a ser necessariamente significativa, implicando em articulação funcional com a ficcionalidade e desprezo pelas construções ornamentais mais gordurosas.

Ora, aquela conquista de humanização do ambiente a que se impôs a geração ruralista de trinta, de certo modo Lúcia Miguel Pereira já a vislumbrava em Domingos Olímpio: “(...) por haver feito sentir, com intensidade dramática, a influência do meio e da natureza nas criaturas, do meio e da natureza ao mesmo tempo específicos de uma região e universais, isto é, poderes elementares com os quais se defronta, em todas as latitudes, o homem não protegido pela carapaça artificial da civilização.”³¹ Se a expressão se complica ao final, ao falar em ausência de civilização, dela podemos ressaltar, independentemente de seu acerto crítico, uma nova exigência imposta ao trato regionalista após as experiências aqui abordadas (e à qual tenta responder, entre outros, Lins do Rego): além do equilíbrio entre ambientação e ficcionalidade, passa a ser critério estético (a partir de uma consideração ética) uma espécie de universalização do regionalismo, propondo-se, portanto, um novo equilíbrio, agora entre a cor local e a dimensão universal do enfrentamento entre o homem e a terra. Discussão que se pode ler no livro *Luzia-Homem*, de Olímpio, e que Lúcia equipara, com ressalvas de estilo, à prosa de *Canaã*. No livro de Olímpio, se interpenetram à dimensão ambiental, a social e a humana: “A tragédia da natureza determina a social, e esta a individual, num processo de encadeamento que nada tem de forçadamente lógico: a seca, que esteriliza a terra, e reduz os homens a rebanhos esfaimados, coloca-os também à borda da loucura e

³⁰ Id. Ibid., p. 35.

³¹ Id. Ibid., p. 205.

do crime.”³² Em síntese, o elemento local não deve sobrepujar o elemento humano, o que prejudicaria a ficcionalidade. O meio, na discussão que Lúcia Miguel Pereira efetua sobre a obra de Lindolfo Rocha, deve ser uma espécie de articulador pouco opressivo, atuando, pois, como um acentuador do relevo ficcional.

Escrevendo sobre Simões Lopes Neto, sempre enfática nas críticas quanto à postura de “turista” dos autores evocados, Miguel Pereira postula uma outra condição, mais fora do âmbito literário, porém, ao centrar-se na biografia, para a melhor consecução do regionalismo: “Como expressão de um estilo de vida, o regionalismo só deveria ser inteiramente acessível aos familiares da zona evocada, nos quais cada termo de dialeto, cada hábito, cada paisagem provoca recordações e suscita imagens precisas.”³³ A ênfase no capital biográfico do autor, porém, deve ser relativizada através de outro equilíbrio: pois a emissão regional deve levar em conta a dimensão universal reclamada pela ficção. Assim, se Simões Lopes é o mais dialetal, também o é um dos mais universais. Atinge-se ali um ideal de ambientação vital, o que leva, no nosso entender, a um novo equilíbrio ideal para a arte regionalista: o da autenticidade com a construção literária. Recapitulando, Miguel Pereira já havia falado em equilíbrio entre o descritivo e o humano e entre a matéria regional e o alcance universal. Se a solução narrativa de Simões Lopes para a obtenção daquele equilíbrio foi a figura do narrador vaqueano Blau Nunes, possibilitando uma naturalidade na comunicação entre o estilo e a conformação regional, o desafio de um romancista como Lins do Rego será o de obter aquele equilíbrio sem abrir mão da autoria narrativa, isto é, desvinculando-se de certo preconceito que articula o discurso local a tipos populares. A tensão que Lins do Rego quer manter na sua busca daquele equilíbrio é de que ele se faça sem a idealização. O narrador passa a articular ao mesmo tempo mais tensa e mais naturalmente a relação disjunta entre o bacharel e o sinhozinho, entre o estilista urbano e o senhor rural. Mais tensamente no sentido em que a relação com o ambiente deixa de ser positiva, e mais naturalmente na medida em que se encaixa com mais adequação nas perspectivas de leitura de sua época. A discussão que a conjuntura impõe (e que se faz homóloga das necessidades estruturais da evolução do campo literário brasileiro na abordagem realista regional), e não entraremos aqui em injunções sociológicas e históricas por demais óbvias e melhor realizadas em outros estudos – fez com que fosse necessária a explicitação da disjunção inicialmente pela focalização num estrato econômico superior

³² Id. Ibid., p. 208.

³³ Id. Ibid., p. 215.

ao de Blau Nunes, através da figura do narrador-protagonista Carlos de Melo (e que, de certo modo, implicitamente continua a narrar as duas últimas obras do “Ciclo”): explicita-se na adoção do narrador da classe dominante a crise entre os valores para os quais se orientavam o poder (em direção ao mundo urbano, da modernidade “niveladora”) e o apego regional (que é o de quatro séculos de atividade econômica no país, pelo menos no que diz respeito às atividades estáveis, o que deixa de fora os surtos de exploração predatória ou comercial, menos característicos porque mais fugazes, e não por seus caracteres urbanos, como a mineração do ouro). De fato, os narradores de trinta em geral são ou proprietários decaídos ou vozes que professam o ponto de vista de tal classe³⁴.

Se a análise de Miguel Pereira busca ressaltar equilíbrios que melhorariam nossa prosa regional, sendo crítica quanto à postura ideológica de nossos autores pré-modernistas (e quanto ao regionalismo em sua quase totalidade), vejamos o que nos diz Alfredo Bosi em *O pré-modernismo*³⁵, quando trata dos contos e novelas regionalistas, no tocante à ambientação. Bosi é sempre crítico do uso ornamental das descrições. Seu critério é o da virilidade (Simões Lopes Neto), o da exatidão e do contido sentimento (Afonso Arinos), quando eleger os melhores paisagistas do Pré-Modernismo. Critérios anacrônicos, embora sua discussão não caiba aqui. O que fica nítido na leitura que Bosi nos oferece dos autores daquele período é a atenção respeitosa que o regionalismo pré-modernista possuía em relação à matéria. Assim, a dimensão da ambientação vem sempre marcada por uma distância (de que nem Simões Lopes Neto escapa) que os autores de trinta tentarão desfazer. O aspecto pitoresco (Valdomiro Silveira) faz par com a atenção ao folclore (Hugo de Carvalho Ramos, João Simões Lopes Neto). O último, embora caracterizado por Bosi como autor no qual a descrição tenha um colorido sempre natural, o que o livra da pecha de preciosista, tem, por outro lado, um tratamento respeitoso da oralidade poética e dá a “O Negrinho do Pastoreio” uma solenidade bíblica, também devido à paisagem mítica. De fato, a paisagem regional aparece ali imantada por forças transcendentais que os romancistas de trinta tratarão de tentar apagar, tornando social a ambientação. O fetichismo do documento nos regionalistas pré-modernistas converte-se assim numa espécie de culto de antiquário, a

³⁴ V. MICELI, Sergio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979. Ali se analisa competentemente a articulação entre a geração e a disposição estrutural dos intelectuais brasileiros do período.

³⁵ BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

perspectiva do folclorista substituindo a dimensão mais científica e desencantada proveniente do positivismo e do naturalismo. Se há em Lins do Rego um desencantamento pela solução rural, persiste certa utopia quanto à natureza, numa espécie de respeito trágico pela terra.

Adilson Odair Citelli, em “Um enclave perturbador”, analisando as conexões entre espaço e religião em *Os Sertões* e *Os Jagunços*, escreve tendo em vista aquela questão do respeito pela terra:

“Arinos e Euclides apresentam, com relação a este problema, perspectivas diversas. O entendimento de que o sagrado se constitui num sistema, como aproximadamente está em *Os Jagunços*, ou em fermento para a degradação, segundo *Os Sertões*, fará com que nestes textos o espaço de Canudos ganhe sentidos diferenciados. No primeiro caso pode-se falar num conceito conexo ao de fundação do mundo, a saber, um espaço com sentido próprio, integrado e homogêneo. No segundo impera a visão de que os lugares não possuem propriamente dimensão sagrada, refletindo, apenas, o ritmo do progresso, revelando graus de evolução da espécie humana. Não há, aqui, homogeneidade, mas sim heterogeneidade espacial; quebra-se, em conseqüência, a idéia do centro, do ponto fixo. (...) Ao tratar da questão religiosa pela janela da razão positivista, Euclides da Cunha projeta a imagem de uma Canudos onde imperam a desordem e a descontinuidade, expressões últimas do encontro entre o misticismo fetichista que alimenta os rituais mal definidos e os seres vivendo em atraso. Arinos, por seu turno, admite estar diante de um espaço com estatuto sagrado, portanto, onde existem ordem e continuidade.”³⁶

O interessante nessa perspectiva analítica de Citelli é a forma como supera a dicotomia rural-urbano, problemática pela variedade de diferentes níveis de urbanidade e ruralidade nos espaços sociais, levando o autor a operar pela dicotomia mais explicitamente topológica, com as categorias de espaço interno e externo. Assim, quanto ao nosso objeto, teríamos uma imersão no espaço interno em *Menino de Engenho*, e que se iria aos poucos sendo maculada pela presença do espaço externo. Mundo de dentro e de fora, fora que se evidencia explicitamente em *Usina*.

³⁶ CITELLI, Adilson Odair. Um enclave perturbador; In: *Revista USP (Dossiê Palavra/Imagem)*, n. 16, 1993, p. 130-131.

Ao elegerem dimensões elevadas no tratamento do folclore, dos “causos” e da ambientação regional, os autores pré-modernistas enfatizaram a distância entre escritor e matéria. Bosi, escrevendo sobre Hugo de Carvalho Ramos, situa o respeito contemplativo do autor pela paisagem (o que o crítico faz questão de mimetizar): “(...) um andamento sem pressa, que dá tempo ao leitor para ver também ele uns campos verdes e ondulantes brilhando ao sol, e ouvir também uns silêncios de mata cinzenta e enluarada que não se esquecem.”³⁷ Respeito com a matéria que se manifesta mesmo no tratamento sensual empregado, armado na profusão de adjetivos, “flexionando” os substantivos, como queria Coelho Netto, e de advérbios, movimentando e detalhando as ambientações, recursos que os autores de trinta desprezarão, mesmo que o vínculo sentimental com a terra ainda marque presença. Vínculo, porém, posto em questão. Como nos diz o próprio laconismo da paisagem perseguido por Lins do Rego, tentando fugir de um sensualismo descritivo cuja marca maior não esteve, porém, entre os regionalistas estritos, mas no defenestrado pelo Modernismo Coelho Netto³⁸. Nesse autor, amado no início da década de vinte por Lins do Rego nas críticas postumamente coligidas em *Ligeiros Traços – Escritos da juventude*, e rechaçado nas críticas do final da mesma década, reunidas em *Gordos e Magros*, as paisagens se colorem excessivamente, nos diz Lúcia Miguel Pereira. O adjetivo supera o substantivo em importância. Os detalhes são obrigatórios, o que não significa adesão a uma paisagem local: a paisagem é livresca, própria de um autor de gabinete. Nos anos trinta, a oposição em relação àquela perspectiva é explícita: a atitude de ir ao encontro da realidade (e também à realidade natural) é a marca dos romancistas da geração de Rego. É contra aquela postura de turista que tais autores se rebelam, propondo uma nova forma de realismo, íntimo, ancorado na perscrutação da subjetividade e da história pessoal (da memória, do depoimento). Íntimo, mesmo que decaidamente proprietário.

³⁷ BOSI. Op. Cit. p.66.

³⁸ Assim, comentando um conto do livro *Banzo*, de Coelho Netto, Lúcia Miguel Pereira argumenta quanto à ambientação, construindo sua crítica ao autor que extremou a ligação entre inespecificidade da paisagem e ornamentação gratuita: “Onde fica esse oásis? Na América, na África? Ninguém o poderia afirmar, que lesse, do conto, apenas este trecho, onde tudo é impreciso e grandiloquente; “mata soberba” “oásis luxuriante” “palmeiras esbeltas” “fios ligeiros e cristalinos d’água” “solo tórrido” – tudo isso se enquadra em qualquer paisagem tropical; os adjetivos não conferem ao substantivo nenhuma significação especial, entram na frase como ornatos, e não como elementos esclarecedores.” (PEREIRA, Op.Cit. p. 265).

CAPÍTULO II

IMAGENS DO ESPAÇO DO ENGENHO

A figuração do espaço do engenho de cana-de-açúcar foi recorrente na literatura brasileira entre fins do século XIX e início do século XX, particularmente na de extração nordestina. No romance, se talvez não se possa falar de um subgênero, pode-se dizer que a visualização do espaço onde se constrói um ambiente técnico, natural e social foi um motivo significativo em muitos livros, num tema de grande contundência principalmente a partir da Abolição e da entrada em cena de modos capitalistas modernos de produção. A dificuldade maior que forças econômicas ampla e tradicionalmente amparadas na mão-de-obra escrava enfrentaram justificou a eleição da documentação e estilização literária do engenho como relevante na literatura de extração regionalista, de resto, literatura também sintomática da decadência do Nordeste enquanto pólo econômico. O fenômeno tem particular relevância na produção intelectual e literária das décadas de vinte e trinta, em que se tem, entre outros, além da obra de José Lins do Rego, também *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida e a obra ensaísta de Gilberto Freyre. Obviamente a opção formal de Lins do Rego se insere numa tradição de tratamento daquele espaço. Não estabeleceremos, porém, nenhuma arqueologia exaustiva da figuração do engenho, uma vez que as abordagens literárias regionalistas no Brasil caracterizaram-se por uma não homogeneidade. Apenas pretendemos apontar alguns contínuos e descontínuos na linhagem de autores que visualizaram tal ambiente a partir da Abolição. Para tanto, será necessário traçar uma linhagem de exploração da visualização do engenho, investigando algumas passagens de outros autores em que o espaço aparece como algo mais do que um simples cenário (citaremos também *Cabocla*, que não se passa num engenho). Assim, leremos capítulos de *A Carne* (Julio Ribeiro) e *Minha Formação* (Joaquim Nabuco). A seguir, algumas observações sobre *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida e a leitura de outros romances de engenho, passando pelos livros de Mario Sette e Júlio Bello. Também comentaremos a visita de Mário de Andrade a um engenho “dos de bangüê” em *O Turista Aprendiz* e o tratamento ensaísta dos engenhos de Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* e em *Açúcar*. São fontes diferentes, gêneros diversos, temporalidades distanciadas, mas que, em comum, permitem a investigação de

diferentes abordagens de um mesmo espaço (real e simbólico): o engenho de cana-de-açúcar.

Estabeleceremos, portanto, uma linha de comparação que se restringe à figuração do engenho de açúcar. Serão inevitáveis, nesse sentido comparativo, os contrapontos operados pela obra de Lins do Rego. Buscou-se entender aí as diferentes atribuições de sentido e a consecução de um subgênero que se estrutura sobre a visualização e a interpretação daquele espaço. Não há, obviamente, grande homogeneidade em tal linhagem, uma vez que, em matéria de literatura regionalista, conta mais a situação histórica de uma região que o princípio de causalidade interna estritamente literária. A “literatura de engenho” se efetiva a partir da Abolição, quando o sistema econômico colonial e patriarcal nordestino da cana-de-açúcar conhece seu fastígio. Entre os autores analisados a seguir, Julio Ribeiro é um caso limítrofe (além de escapar ao enquadramento nordestino) quanto à relação entre literatura de engenho e Abolição, pois *A Carne* é de 1888. Anteriormente, o tema fora tratado particularmente na literatura de viajantes estrangeiros. Os mais famosos são Henry Koster, de *Travels in Brazil* (1816), e que Câmara Cascudo traduziu de modo regionalista, grafando *Viagens ao Nordeste do Brasil* (1942), e Louis de Tollenare, de *Notas Dominicais*. Além dos viajantes, o engenho surge também nos livros memorialistas: Nabuco, Graça Aranha, Humberto de Campos, Silvio Romero.

2.1 – Os Engenhos do Abolicionismo: Naturalismo e Saudade do Escravo

Em *A Carne* (1888), o romance naturalista de Júlio Ribeiro³⁹, a erudita protagonista Lenita convalesce num engenho quando passa a sofrer certo esgotamento que demanda cuidados médicos. Após o tratamento, Lenita se abre para uma vivência sensual que justifica o título do livro, terminando o capítulo 4 tomando um conhaque com seu anfitrião. Salta-se, então, no capítulo 5, para a figuração do engenho em sua carga máxima, à época da moagem. A visualização é iniciada pela organização da temporalidade do processo: “Chegara o dia de principiar a moagem. Já de véspera tinham os negros...” e “Mal amanhecera entrou-se a ver no canavial” (p. 26). A

³⁹ RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d. Todas as citações são dessa edição.

organização da visualização faz com que as cores não se misturem: “As roupas brancas de algodão, as saias azuis das pretas, as camisas de baeta vermelho dos pretos punham notas vivas, picantes, naquele oceano de verdura clara...” (p. 26).

Após os parágrafos que organizam o tempo, temos os que organizam os elementos que compõem o processo: “No casarão do engenho, varrido, asseado...”, “A água, ainda presa na calha...” (p. 26). Tudo está em expectativa quanto à moagem, que enfim se inicia com a entrada em cena dos primeiros carros de cana. Toda a visualização é objetiva, a princípio feita de cima, oniscientemente. A linearidade e a continuidade do processo são descritas como linha de montagem, tamanha a racionalização, aos moldes de Zola, do relato, com ênfase no inventário impessoal. A eclosão sensorial ocorrida em Lenita é aqui espelhada na figuração que envolve a descrição do processo: cores, velocidades, tamanhos, resistências, aromas. Estamos no reino de uma adjetivação inevitável e inequívoca.

Lenita, faminta por conhecimento, tudo quer saber sobre o processo produtivo da cana. Tudo pergunta ao coronel Barbosa, seu anfitrião. Habilita-se tanto que se a cogita como futura Senhora de Engenho: “O coronel passava por verdadeiros interrogatórios – quais os meses do plantio da cana; que tempo levava esta na terra até ficar pronta para o corte; quando e quantas vezes devia ser carpida; como se cortava; que era “baixar”, que era “levantar” o podão; quais os sinais de maturidade; como se conhecia a cana “passada”; que era “carimar”, por que tinha menos viço e mais doçura a cana de terra safada; como se plantavam as pontas.” (p. 27-28). A pretensão é positivista e enciclopédica, muitíssimo distante das formulações íntimas de Lins do Rego. Apesar dessa distância, há em *Bangüê* uma situação muito parecida com a fome de conhecimento rural demonstrada por Lenita. No romance de Lins do Rego, porém, há a nítida intenção de distinguir entre uma suposta realidade e a irrealidade da literatura de engenho. Maria Alice, ao chegar ao Santa Rosa comporta-se de modo assemelhado ao de Lenita (ressoando um interesse que, no tocante à protagonista de *Senhora de Engenho*, se construirá pelo impulso modernizador): “O engenho, na outra semana, faria a botada e ela era agora toda para o trabalho que se aproximava, procurando saber de tudo com interesse.

Sempre lhe falavam desta vida nos engenhos, das moagens. Nunca estivera em fazenda. Conhecia pelos romances, mas os romances sempre iam além da realidade.

E me perguntava se eu estava fazendo um livro. Lera num jornal de Recife a notícia. De fato, Mário Santos fizera esta pilhéria anunciando o meu livro. Que nada,

não tinha livro nenhum para publicar, brincadeira de um amigo. Mas por que não faria este livro? Achava que esta vida de engenho merecia mesmo um livro.” (BA, p. 57). A discussão, ao contrário do livro *A Carne*, encaminha-se não para a descrição da ‘botada’, mas para considerações de metalinguagem.

E seguem-se, em *A Carne*, mais dois parágrafos com detalhes administrativos e econômicos, num elogio do cálculo e da técnica. Surge então o tema da escravidão, cuja abolição⁴⁰ iminente vinha colada ao progresso técnico e ao ganho material: “Chegava a conclusões positivas sobre a renda do município em futuro próximo, dada mesma a eliminação do fator servil.” (p. 28). Discussão que não prossegue, uma vez que o meio do capítulo é tomado pela apresentação de equivalência de erudição entre Lenita e o filho ausente do coronel Barbosa, interrompendo-se a explanação técnica e social do engenho por uma discussão de parentesco cultural com fins matrimoniais. O documento cede espaço ao prelúdio dramático do romance. Após o estabelecimento do vínculo de classe entre Lenita e Manduca, vai-se voltando aos poucos para nova visualização do processo produtivo do engenho, centrando-se agora já nos seus resultados: Lenita “detestava o furu-furu”, mas em compensação adorava o “ponto”, o “puxa-puxa”, que era quando “(...) o melaço começava na esfriadeira a engrossar, a cobrir-se de espuma amarela, ela corria-lhe o índice da mão direita pela superfície quente, tirava uma dedada grande, lambia-a com prazer dando estalinhos com a boca, fechando os olhos.” (p. 30). A discussão intelectual anterior é interrompida pelo drama. Após, vai-se a uma volúpia colada ao elogio da percepção sensorial⁴¹. Na cena seguinte, o contraste é usado de forma abusiva. Apresenta-se um escravo com a perna ulcerando pela “pega de ferro” que trazia presa a si. Lenita pede ao coronel o fim do castigo. O coronel representa no livro a permanência da mentalidade escravista, repudiada pelo autor. Apesar disso, o livro não entra na oratória de propaganda, pois sua visada é modernizadora, optando por ressaltar mais a descrição técnica do que a tragédia social. Assim, o capítulo termina com a finalização da colheita e moagem, mostrando a passagem da verdura do canavial

⁴⁰ O Romantismo havia ignorado a questão do negro, o que só muda com a emergência abolicionista. Para os românticos, éramos só brancos e índios europeizados. Foi a Abolição que inseriu o negro no cadinho de nossa identidade nacional, o que provocou também o início da discussão sobre a desigualdade social. Quanto ao índio, basta-nos o comentário de Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala*, querendo se desvencilhar da posição romântica que dizia ter sido por altivez que o índio não se encaixara no trabalho agrícola: “Deixemo-nos de lirismo com relação ao índio.” (p. 436).

⁴¹ Há um poema de Jorge de Lima (*Novos Poemas* – 1929), chamado “Madorna de Iaiá”, em que, um pouco na linha “olfativa” de Julio Ribeiro, conciliam-se o cheiro do engenho e o cheiro da sensualidade: “Mas que cheiro gostoso tem Iaiá!/Que vontade doida de dormir.../Com quem?/Cheiro de mel da casa das caldeiras !” (LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 126).

ao pardo fosco da terra devastada e fazendo uso da mesma operação de contraste quanto ao odor que, suave no “(...) primeiro ferver da garapa no começo da moagem, se acentuava em um cheiro forte.” (p. 31).

Temos, em síntese, no capítulo que Julio Ribeiro dedica ao engenho, um discurso abolicionista, um elogio da administração racionalizada – signos do progresso – em aliança com uma visualização do engenho como espaço de objetividade produtiva apenas maculada pela escravidão. A nota final, porém, aponta uma decadência amarga, com toques de grotesco, por dentro do discurso de objetividade eufórica. Desde o discurso escravista do coronel, passando pelas mudanças plásticas e sensoriais (olfativas) do espaço físico até a luta selvagem dos animais – “suínos, bovinos e muares” (p. 31) – que disputam através da lei do mais forte – “ouviam-se grunhidos agudos, mugidos roucos, orneios feros” (p. 31) – o bagaceiro da cana, sobras da moagem a evocarem uma apropriação selvagem das sobras da modernidade. Bastante interessante é a disposição ordenada entre um início que visualiza positivamente o engenho, culminando no interesse febril de Lenita pelo processo administrativo e produtivo, e um final de capítulo que, de certa forma, dá notas negativas ao processo social envolvido e mesmo à plasticidade do espaço físico e social. Ao centro, como interesse propriamente dramático, um diálogo em que se concilia o elogio da erudição com a insinuação de uma relação social (casamento) e sensual (sexo). Temos, assim, a visualização positiva e objetiva do engenho, seguida da relação social-sexual insinuada dramaticamente e, por fim, uma volta à visualização que abre com a nota social – o abolicionismo do autor – e fecha com tons que expressam negatividade quanto ao engenho.

Por sua vez, em *Minha Formação* (1900), Joaquim Nabuco nos mostra o engenho no célebre capítulo “Massangana”, matriz de muitos dos temas presentes em Lins do Rego que vão sob a influência de Nabuco, desde a evocação da infância até a “saudade do escravo”. O capítulo é significativo no livro na medida em que nele se identifica o surgimento da vocação abolicionista com que Nabuco quis definir sua atuação pública, apesar de toda a ambigüidade com que ali se expõe o tema. Próximo às modulações sociais também assim figuradas por Gilberto Freyre, a descrição do engenho de Nabuco o caracteriza como espaço feudal, fechado, autônomo, em que convivem senhores e escravos à maneira de uma estável família patriarcal, distante do mundo da mobilidade social moderna e do mundo da mercadoria. Os próprios senhores

teriam ali “um resguardo em questões de lucro, próprio das classes que não traficam.”⁴² Faz-se, no texto, um mapeamento inicial do engenho, ocupado ao centro pela casa-grande, tendo às costas a capela e à frente os edifícios de moagem. Estrutura de poder do uso legítimo da força, estrutura do poder religioso e moral e estrutura produtiva formam, assim, um conjunto de nítida disposição geométrica. Em volta do conjunto, tem-se desde a população escrava até os canaviais. Compõem ainda a paisagem o pequeno rio de “água quase dormente” (p. 126) e “grupos de gado sonolento” (p. 126), adjetivos que ressaltam a estabilidade pachorrenta do quadro, que é também a estabilidade social do engenho e a estabilidade familiar de hereditariedade tanto senhorial como servil: “propriedades muito antigas, administradas durante gerações com o mesmo espírito de humanidade, e onde uma longa hereditariedade de relações fixas entre o senhor e os escravos tivessem feito de um e outros uma espécie de tribo patriarcal isolada do mundo. Tal aproximação entre situações tão desiguais perante a lei seria impossível nas novas e ricas fazendas do Sul, onde o escravo, desconhecido do proprietário, era somente um instrumento de colheita.”⁴³ Há um *know-how* da dominação, que se faz numa mixórdia de via íntima e violência física, e que surge como contribuição regional ao projeto nacional.

O engenho, nos dois livros até aqui analisados, é ainda o de um apogeu produtivo, muito semelhante ao apresentado inicialmente em *Menino de Engenho*. A fartura com que o menino Carlinhos se depara antecede inclusive a chegada ao engenho: o ambiente externo já o prepara para o idílio produtivo. A crise produtiva do engenho é um problema que só virá forte em *A Bagaceira*, em *Bangüê* ou nos poemas de Jorge de Lima⁴⁴.

Boa parte do capítulo de Nabuco é ocupada com sua impregnação religiosa, das imagens inapagáveis da infância. O capítulo “Massangana” abre com a cristalização de um apego à infância. A infância⁴⁵ é o espaço que orienta a vida adulta: “O traço todo da

⁴² NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 129.

⁴³ Id. *Ibid.*, p. 129.

⁴⁴ Lima, porém, também idealizou o passado. Em *O Anjo*, Herói idealiza o passado do: “(...) bangüê de seu avô, onde ninguém vadiava nem ninguém sofria fome.” (*apud* Luís Bueno, *Op. Cit.* p. 222).

⁴⁵ A perspectiva de infância, que orienta, por exemplo, “O mundo do menino impossível” de Jorge de Lima ou a “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira, e que se configura como essencial ao entendimento que pretendemos alcançar sobre a obra inicial de Lins do Rego, aparece de modo bastante explícito na “Apresentação” de Luis da Câmara Cascudo ao livro *Vaqueiros e Cantadores*, privilegiando o testemunho sobre a “imaginação”: “Em parte alguma dos meus depoimentos de testemunha a imaginação supriu a existência do detalhe pitoresco. O material foi colhido diretamente na memória duma infância sertaneja, despreocupada e livre. Os livros, opúsculos, manuscritos, confidências, o que mais se passou posteriormente, vieram reforçar, retocando o “instantâneo” que meus olhos meninos haviam

vida é para muitos um desenho de criança esquecido pelo homem, mas ao qual ele terá sempre que se cingir sem o saber... Pela minha parte, acredito não ter nunca transposto o limite das minhas quatro ou cinco primeiras impressões... Os primeiros oito anos da vida foram assim, em certo sentido, os de minha formação, instintiva ou moral, definitiva... Passei esse período inicial, tão remoto, porém, mais presente do que qualquer outro, em um engenho de Pernambuco, minha província natal.”⁴⁶

São três diretrizes estabelecidas a partir da infância em *Minha Formação*: a da natureza (do apego telúrico), a da religião e a dos “fatos morais”, no caso, o engajamento abolicionista. Figura-se a vocação abolicionista como surgindo à maneira do acontecido com Lenita de *A Carne*, erudita que passa a ter contato com o real, engajando seu saber a partir da piedade para com o escravizado. Há um trecho aproximado em *Minha Formação*, com um escravo suplicando a intervenção da criança senhoril, conquistada pela capacidade infantil, desarmada, de compaixão (o que se repete em capítulo de *Menino de Engenho*⁴⁷). Porém, o que se destaca no capítulo é a constatação de Nabuco quanto à “saúde do escravo”:

“A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, sua felicidade sem dia seguinte...É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do Norte. (...) Quanto a mim, absorvi-a no leite preto que me amamentou; ela envolveu-me como uma carícia muda toda a minha infância; aspirei-a da dedicação de velhos servidores que me reputavam o herdeiro presuntivo do pequeno domínio de que faziam parte...Entre mim e eles deve ter-se dado uma troca contínua de simpatia, de que resultou a terna e reconhecida admiração que vim mais tarde a sentir pelo seu papel.”⁴⁸

fixado outrora. É o que fielmente se continha em minha alma.” (CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984, p. 15).

⁴⁶ NABUCO. Op. Cit. p. 126.

⁴⁷ Um capítulo de *Menino de Engenho* traz um empregado no tronco, na justiça particular do engenho. Por ele se revela a compaixão do protagonista, que se erige em herói salvador. Não queremos, porém, estabelecer nenhuma relação direta intertextual, apenas captar um *continuum* ideológico da visada proprietária atenuada pelo engajamento do intelectual.

⁴⁸ NABUCO. Op. Cit. p. 129.

Dois momentos encerram o capítulo, apontando para o fim da estrutura social estável que era o engenho. Primeiro, a morte da madrinha, o que implica não só na saída de Nabuco do Massangana, como no desespero dos escravos com a mudança de senhores, rompendo a perspectiva de vida “familiar” de outrora. Depois, num retorno, doze anos mais tarde, à capela do Massangana, aponta-se para um quadro que Lins do Rego também evocará: o da substituição do engenho pela usina, do escravo pelo trabalhador livre. Ali, contemplando o cercado com os escravos enterrados, impõe-se a Nabuco a busca de solução para a escravidão, dado o enternecimento suave com que os escravos emprestavam à condição de vítimas. Assim, pode-se dizer que, à diferença de *A Carne*, onde a apreensão do engenho é ao mesmo tempo racional e sensorial, dispondo-se em lâminas os diferentes aspectos, cores, cheiros do espaço de produção, em *Minha Formação*, por sua vez, o engenho é vivido como espaço humano de convivência social marcada por um misto de desigualdade e suposta simpatia mútua entre senhores e escravos.

2.2 – Senhoras e Senhores de Engenho.

Parece haver, na indefinição de demarcações no campo intelectual brasileiro da primeira metade do século vinte, mais do que uma disputa por legitimidades entre as ciências históricas e sociais, de um lado, e a literatura, de outro, certa ambigüidade epistemológica caracterizada por um tráfico de referências entre os dois pólos. Assim a obra de Gilberto Freyre, no ensaio com sabor literário. Assim a literatura de Lins do Rego. Porém, a literatura anterior, dos anos vinte, era também tributária daquela pretensão, como podemos flagrar no “Prefácio” de Décio Pacheco Silveira para a edição de 1937 de *Senhora de Engenho*: “Mario Sette, em verdade, retratou-nos melhor o Nordeste no seu romance, - com a fixação perfeita dos seus tipos, dos hábitos e costumes da terra, - do que os tratadistas de história daquela região.”⁴⁹ Pode-se pensar numa certa exigência dos anos 30 (época do prefácio de Pacheco Silveira) em constituir artificialmente uma tradição documental a que se filiar. Em parte confirmada tal exigência pelo que se segue, colocando Mario Sette no *zeitgeist* da literatura de 30: “No

⁴⁹ Apud SETTE, Mario. *Senhora de Engenho*. São Paulo: J. Fagundes, 1937, p. 9.

Brasil, o Norte, principalmente, tem explorado esse gênero de obras, que se enquadram no pensamento de Taine. José Américo de Almeida, Jorge Amado, Amando Fontes, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz...⁵⁰ O livro de Sette é mesmo citado aqui como o iniciador da literatura daqueles autores (e não, por exemplo, *A Bagaceira*...⁵¹). Mas é quando tenta definir se o livro era romântico ou realista que o prefaciador nos dá sinal de um dos diferenciais introduzidos por Lins do Rego (acusação que também seria feita à época em relação a Gilberto Freyre), qual seja, a crueza da exposição. Assim o romance de Sette (em que pese o esquema meio simplório do prefaciador) não seria realista, pois fugiria das exposições mais cruas do comportamento humano. O que nos leva a concluir que a literatura de Lins do Rego partiria dali, assumindo a “denominação de realista”, radicalizando de modo quase expressionista os estados psicológicos e sensuais, protagonizando uma mudança moral. O rompimento não se dá só com os valores do comportamento psicológico ou sexual, mas também com a perspectiva religiosa, que inicia o romance de Sette. Ali, a valorização da vida rural (que se faz na aliança com a modernização) ocorre sob o influxo da vida comunitária e religiosa (o que torna o personagem Nestor uma espécie de herege cosmopolita), naquilo que um sociólogo como Durkheim classificaria de solidariedade mecânica, num ambiente de baixa divisão do trabalho social. A conjuntura de crise que surge na obra de Lins do Rego é a da eclosão de um período de solidariedade orgânica, dada a introdução da divisão do trabalho. Nos termos de Durkheim: “A solidariedade produzida pela divisão do trabalho é totalmente diferente. Enquanto a precedente implica que os indivíduos se pareçam, esta supõe que eles diferem uns dos outros. A primeira só é possível na medida em que a personalidade individual seja absorvida pela personalidade coletiva; a segunda só é possível se cada um tiver uma esfera própria de ação e, conseqüentemente, uma personalidade.”⁵²

A ênfase com que se caracteriza a vida rural em *Senhora de Engenho* a partir das instituições como a religião, a família ou as festas comunitárias, instituições que agem

⁵⁰ Id. Ibid., p. 10.

⁵¹ Também o posiciona como precursor Aderbal Jurema, em “Ciclo Nordeste”, quando escreve: “Realmente, não se deve esquecer que, seis anos antes do aparecimento de *A Bagaceira*, (...) o escritor pernambucano, antecipando-se também ao Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre, trazia já para os seus romances a vida na zona dos canaviais, a linguagem do matuto nordestino, com seus modismos regionais e sua sintaxe sugestiva...”. (In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. v. 4 e 5. São Paulo: Global, 2004, p. 262). Além de *Senhora de Engenho*, Mario Sette também tratou do assunto em *O vigia da casa-grande* (1924), *A filha de Dona Sinhá* (1924), *Sombras de Baraúnas* (1927), entre outros.

⁵² DURKHEIM, Émile. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1978, p. 83.

como unificadoras da consciência coletiva, é um projeto completamente distante do universo textual de José Lins. Aqueles valores são sonoramente ignorados ou negados, o que torna mais culpada a vivência do menino de engenho e mais claustrofóbica e autodestrutiva a do Carlos de Melo adulto. É um mundo, para ficarmos nos termos de Durkheim, em que a solidariedade mecânica já não existe mais (os santos ficam presos num quarto, o avô não tem religião, não há procissões e mesmo momentos de vivência coletiva nas festas dos trabalhadores, como os mostrados em *A Bagaceira*, por exemplo, desaparecem) e em que a solidariedade orgânica, baseada na especialização e no capitalismo, vistos como inviáveis porque inumanos, não pode ter lugar (como se acreditava em *Senhora de Engenho*). Delineia-se ali nos romances de Lins do Rego uma fímbria em que se desarticulam os engenhos e se erigem as usinas. Ideologicamente, a defesa do engenho torna-se complexa, pois, na mesma medida em que é um espaço configurado pela caridade (deixar os trabalhadores terem sua produção, como servos de uma gleba), é também um espaço marcado pela exploração (os castigos físicos, o tronco, o arbítrio). É o despotismo amolecido pela via da intimidade, daí principalmente o culto daqueles elementos mais antropológicos. À usina, no entanto, dirige-se um olhar extremamente negativo, pois expressa o desencantamento do mundo, um enfrentamento da realidade desprovido da fantasia anterior.

Em “Experiência rural e urbana no romance de 30”, Luís Bueno escreve que já no fim da década de vinte surgem romances “que encaminham uma figuração da experiência urbana brasileira a partir de um claro contraponto com a experiência rural.”⁵³, rompendo com os paradigmas narrativos do período que João Luiz Lafetá caracterizou como “heróico”, o de Oswald e Mário de Andrade. Escreve Bueno:

“Mas, se não estamos falando dos modernistas, de que romances então se trata? São livros hoje esquecidos, como *Senhora de engenho*, de Mário Sette, e *Dentro da vida*, de Ranulpho Prata, ambos publicados em 1922, ou ainda *Os exilados*, de José Maria Bello, de 1927. Todos eles têm como protagonistas personagens que vivem na cidade – nestes casos, na mais importante cidade brasileira, a capital da República –, mas que têm suas raízes no universo rural e para ele voltam sua atenção. É como se a experiência urbana, num país como o Brasil, estivesse de saída esgotada, e o país precisasse buscar, numa volta ao

⁵³ BUENO, Luís. Experiência rural e urbana no romance de 30. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: Número 16. jan./jun. 2007, p. 143.

campo, seus verdadeiros valores, ou sua verdadeira vocação. Nos três casos, esses homens voltam ou planejam voltar ao mundo rural para lá agirem e transformarem a realidade, de forma a deixar claro que é na experiência rural que o Brasil, por um lado, deixará de ter uma cultura artificial, de empréstimo, e, por outro, será capaz de superar a injustiça social. Depois da leitura desses livros, ficamos com a imagem de que, se o proprietário rural utilizasse os benefícios da modernização para melhorar a vida de seus empregados em vez de ir para a Europa, para o Rio ou para o Recife viver uma vida dissoluta e artificial, o Brasil resolveria todos os seus problemas econômicos e sociais.”⁵⁴

Bueno mostra que, ao fim da década, essa sensação de salvamento pelo rural vai sendo posta em questão (segundo Bueno, vai se perdendo a ingenuidade). A ingenuidade era a de conciliação do moderno com o arcaico, sem contradições, configurando uma utopia da permanência. Para Bueno, *A Bagaceira* é mais um fecho daquela estrutura de pensamento que uma abertura de uma nova época, “o que, aliás, está em perfeito acordo com a forma ambígua em que está escrito, naquele estilo que mescla a experiência modernista mais concisa e cheia de ‘coloquialismo’ com o fraseado coelhonetiano rebuscado que é, no fundo, sua opção primeira.”⁵⁵ Não concordamos, porém, com a opção de Bueno de situar *A Bagaceira* como fecho (é claro que ela não é exatamente uma abertura do romance de 30, como queria Tristão de Athayde): o livro deve ser visto num entre-lugar, num espaço rigorosamente de transição, em que a consciência disfórica (que não alcança, porém, a dimensão social da questão, preferindo situar os problemas numa concepção do inato, e aí a raça, os dados ‘inatos’ entram como explicação para o insucesso) não logra se combinar com a linguagem oscilante.

Voltemos, no entanto, ao livro de Sette. O capítulo 3 de *Senhora de Engenho* encaminha um longo debate sobre os atrativos viciosos e fúteis da cidade diante dos valores do campo. Estão em comparação a vida no Rio de Janeiro e a de Pernambuco. Lucio é o personagem reformista, porém tradicionalista, que quer voltar para o engenho implantando ali a modernização técnica e administrativa. No engenho, inicialmente, o ambiente é o mais pacato possível, além de idílico, como quando se narra a chegada de Nestor e Hortênsia à propriedade: “Vinham surgindo as casas dos moradores. Um já fechadas “porque o povo do mato dormia com as galinhas”, outras com luzes dentro e

⁵⁴ Id. Ibid., p. 144.

⁵⁵ Id. Ibid., p. 144.

gente à porta. O coronel Cazuza ia reconhecendo os seus auxiliares e saudando-os: “Boa noite, mestre purgador!” ou “Como vai você, Antero Come-Longe?”. “As mulheres e crianças espiavam com curiosidade a moça que vinha do Rio de Janeiro. O carro, agora, ia quase a passo porque o inverno estragara um bocado os caminhos. Um cheiro bom de plantas, de resina, de frutos. Transpuseram a primeira porteira, uma outra, a do cercado, e afinal enfrentaram a casa-grande, com sua ampla varanda, as suas janelas abertas, o seu telhado em aba como querendo logo agasalhar quem chega. De novo o cheiro do mel penetrante e agradável.”⁵⁶ A retomada da visada romântica se faz forte.

A casa-grande é descrita com detalhes luxuosos. Vemos a arquitetura, o mobiliário, a decoração, onde tudo é amplo e confortável. Mas o que importa para o romance é captar a variação do impacto da ambiência do engenho sobre a mulher a ser conquistada para o meio rural, Hortênsia. Se, a princípio a nova moradora não se seduz, dada a velharia do maquinário de bangüê, ela aos poucos vai sendo, ainda que fracamente, conquistada, seja pela natureza seja pela sociabilidade rural. Mas o episódio que pode ser considerado como decisivo para o primeiro momento de encanto real com o mundo rural para Hortênsia é o da visita ao engenho do cunhado Lucio, aquele que acima aparecia como dotado da intenção de voltar e modernizar o engenho. Tudo o que ali é mudança colabora na sedução a Hortênsia. Até mesmo a natureza havia sido modificada: “As árvores que bordavam a estrada não eram somente as antigas, em parte conservadas; conhecia-se que tinha havido o plantio de outras que já davam sombra e enfeitavam a paisagem. (...) Lucio fizera novas plantações de mangueiras-rosas, sapotizeiros, jaqueiras, abacateiros, sem sacrificar as árvores antigas que davam sombras deliciosas.”⁵⁷ O conforto e a produtividade da cidade podem ser vividos com os valores e a ternura do campo, modernizando o engenho. Pronto, no alvo (na moça). É pelo contraste com o engenho dos sogros que Hortênsia também se lança ao desafio da planificação; a tradição, por sua vez, se apresenta como “imponência”, mas deve aliar-se à modernização, que é também ligada às relações de trabalho: “Até as canas pareciam ser plantadas de um modo mais harmonioso, com uns aceiros mais destacados, com umas distâncias quase simétricas. (...) Vestiam melhor [os trabalhadores], ofereciam melhor aspecto, tinham um ar de quem trabalha satisfeito e satisfeito goza o seu domingo.”⁵⁸

⁵⁶ Id. Ibid., p. 80.

⁵⁷ Id. Ibid., p. 105-106.

⁵⁸ Id. Ibid., p. 105.

Para o que nos interessa, Mario Sette cria dois momentos em que se descreve o processo produtivo: no primeiro, em visita ao engenho “antigo” dos sogros, Hortênsia é apresentada de modo linear ao processo de fabricação do açúcar; no segundo, em visita ao engenho “moderno” do cunhado Lucio. A primeira visita serve à descrição detalhada do processo e o que sobressai é a figura humana funcionando como maquinário: “Um negro alto, nu da cintura para cima, de peito cabeludo, ia botando as canas entre os tambores para serem espremidas.”⁵⁹ No segundo momento, a apresentação se faz sobre o próprio maquinário, eliminando a figura humana – os trabalhadores – do quadro, simulando uma espécie de moto-perpétuo: “Um soberbo espetáculo mesmo o do “volante” espumarado, rodando nas águas de tons azulados, catadupando nas “calhas”...”⁶⁰ A conversão definitiva de Hortênsia se dá ao fim do livro, quando a personagem convalesce após o parto: “Sentia-se satisfeita da vida. Olhava para o engenho como se o visse pela primeira vez. Reparava melhor para a casa de moagem onde, aproveitando a parada do serviço, faziam completa remodelação de maquinismos, caldeiras, assentamento. Os bois que subiam as colinas, pareciam-lhe mais bonitos.”⁶¹ Sette faz coincidir o parto e a modernização do engenho, isto é, seu renascimento.

O quadro composto é sempre a busca de uma totalidade. Totalidade objetiva que não existirá em Lins do Rego, que visualiza de modo mais fragmentário e sob a égide do intimismo, descontínuo pela própria subjetividade. Assim, em *Senhora de Engenho*, todo o processo produtivo é descrito, até desembocar no produto final a ser degustado. E assim também a paisagem do engenho, num enquadramento mais à distância, também sob a ótica da totalidade, compondo uma imagem abrangente e estável do engenho:

“Dentro da mancha verde das colinas, a casa-grande, faceira na sua caiação nova, e sempre acolhedora com o seu telhado de abas repousando nos pilares dos terraços que a rodeavam. Defronte o vulto tosco do engenho, sem reboco, de arcadas baixas, com o bueiro à frente. A vista passeava pela “rua”, a antiga senzala dos escravos, toda cheia de portinhas e postigos, com uma extensa e corrida alpendrada. Alvejava, ao lado, a bagaceira, aquele tapete em que Hortênsia gostava de se sentar, às vezes, para dali observar o movimento dos carros de canas, a descida do gado para dormir, a passagem dos trabalhadores de enxadas aos ombros. O sol, caindo, batia de chapa na

⁵⁹ Id. Ibid., p. 93.

⁶⁰ Id. Ibid., p. 108.

⁶¹ Id. Ibid., p. 167.

capelinha. E lá em baixo, discreto, ensombrado pelos mulungús, brilhando nuns pontos, embaciado noutros, o Tapinassú com pouca água...”⁶²

Estamos diante de uma proposta de visibilidade total, pois todos os pontos da propriedade são igualmente visualizados e articulados numa espécie de aconchegante tridimensionalidade. O sucesso da empreitada vem no final do livro, com o famoso “dia da botada” sendo descrito em grande estilo, ressaltando a aliança de modernização e uso da mão-de-obra tradicional (atente-se para o uso de aspas nos vocábulos da técnica pitoresca): “Na “casa das caldeiras” o vapor soprava nos tubos, ensaiando o volante, rodando as bolandeiras, enquanto a fumaça em caracóis subia pelo bueiro pintado de novo. Cuidava-se ainda do apontamento, poliam uns metais, varriam o picadeiro. Todo o cercado tinha bandeirolas e folhagens num grande ar de festa. Nos canaviais a faina do corte já principiara. Em golpes certos e secos as canas eram cortadas, as “bandeiras” apartadas. Atrás, nas “esteiras”, mulheres e crianças iam fazendo feixes de dez em dez para que os carros dali a bocado os levassem para a moenda.”⁶³ A aliança vem simbolizada com o costume que diz que é a “Senhora de engenho” a responsável por iniciar a moagem, confirmando por um ato de produção a aliança sentimental entre os bons valores de cidade e campo, retomando a fórmula advinda do romantismo de apresentar a discussão social pelo entrecho romântico e matrimonial. A discussão é sobre o aperfeiçoamento através da ilustração tecnológica e administrativa, levantando a questão da modernização interna como modo de se evitar a invasão usineira desligada do comando das famílias proprietárias na região, com ênfase num olhar social supostamente moderno, mas ainda vinculado à caridade: “Pelo cercado, vários agricultores, seguidos de Lucio, examinavam alguns dos melhoramentos do engenho. Davam um ligeiro passeio até uma das porteiras, depois de terem visto o novo maquinismo. Uma das casinhas dos moradores há pouco construída se oferecia à admiração das visitas: alegre, limpa, convidativa. Um terracinho na frente com trepadeira florida. Tipo de chalé. Para mais de vinte, iguaizinhas, existiam hoje em Águas-Claras.”⁶⁴

É importante destacar como os arranjos matrimoniais passam a se dar com o casamento do sinhozinho bacharel com, idealmente, mas sempre sob suspeita, moças ligadas à cultura urbana. Em *Senhora de Engenho*, o ideal acontece, ou seja, a

⁶² Id. Ibid., p. 134.

⁶³ Id. Ibid., p. 177-178.

⁶⁴ Id. Ibid., p. 181.

conversão da moça da cidade aos valores da terra. Em *A Bagaceira*, a própria desistência da relação entre Lúcio e Soledade é expressão da predileção por um casamento entre o proprietário e a mulher símbolo de cultura. Em Lins do Rego, Carlos de Melo, já em *Bangüê*, vive a impossibilidade da união com a cultura de Maria Alice, o que só mostra como, nos anos 30, à diferença do ocorrido com a idealização de *Senhora de Engenho*, havia já pessimismo sobre a possibilidade de tal aliança matrimonial entre campo e cidade. Uma das exceções é *Cabocla*, que inverte a relação entre os gêneros sexuais. Em *Cabocla*, de Ribeiro Couto, obra publicada um ano antes de *Menino de Engenho*, o dilema entre campo e cidade é explícito e não necessita do telurismo infantil, do apego à memória de uma infância rural. Estamos em 1930. Ribeiro Couto está em Marselha, como conta no prefácio à segunda edição (1937), e o desgarramento o leva à invenção literária, embora admita, mas não proclame (o que é típico nos autores de 30, como em Lins do Rego), certa inspiração emotiva sobre uma vivência real. Categórica ali, porém, a negação de documentário.

É naquela dialética diagnosticada por Antonio Candido que pautaremos a análise de *Cabocla*. Candido classifica a vida cultural brasileira assim: “(...) toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo...”⁶⁵ O livro de Ribeiro Couto expõe o personagem cosmopolita a uma temporada de cura no interior, num enredo à maneira da exploração do tema do amor e da volta à terra no Eça de Queiroz de *As cidades e as serras* (qualquer semelhança com *Pureza* será mera coincidência?). A cidade estraga os pulmões e o campo é a cura.

A interpretação medicinal do meio rural, tal como a de Ribeiro Couto em *Cabocla*, foi constante na produção literária brasileira (embora em convivência com os aspectos mais perigosos da vida selvagem), o que mudaria nos anos 30 com as produções regionais (*Pureza* é um passo atrás, nesse sentido). Embora haja relatório da saúde precária dos miseráveis, a literatura de Lins do Rego vê ainda algum aspecto curativo no ambiente rural para os poderosos, como é o caso de Maria Alice em *Bangüê*, apesar de ali, em geral, o engenho ser mais um ambiente persecutório. Mas mesmo em *Bangüê* há essa possibilidade terapêutica: Carlos de Melo vai para o Gameleira após perder Maria Alice e entrar em depressão: “E com pouco mais, a casa-grande de Tio Lourenço mostrava-se senhorial, de largos alpendres, por entre palmeiras e eucaliptos.” (BA, p. 101). O protagonista, embora ainda sonhe com Maria Alice,

⁶⁵ CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade*, p. 129.

adquire saúde e paz de espírito. É um engenho mais isolado, por isso terapêutico: “Os jornais nos chegavam ali de oito em oito dias. Ficava-se mais longe do mundo. Os apitos de trem não perturbavam aquela paz de arcádia. Ninguém se atemorizava pelos bois na linha, pelos meninos brincando na estrada de ferro. Vida boa. Vida grande para os donos, os que mandavam nos outros.” (BA, p. 103). Todas as descrições encaminham-se para a definição do engenho como um local de retiro, distante mesmo do mundo dos moradores, da ‘senzala’ que havia próxima à casa senhorial no Santa Rosa. Ao mesmo tempo, há uma espécie de apagamento da visualidade exterior em nome dos movimentos da subjetividade: “Não havia mundo lá fora. Um apito de trem não quebrava o pensamento da gente, fazendo pensar noutra coisa. Tínhamos que nos voltar para o nosso interior, arranjando companhia com a imaginação. Ninguém passava por ali. Só mesmo quem viesse para o engenho.” (BA, p. 107). Já em *Menino de Engenho*, a fazenda é associada à impossibilidade de aproveitamento íntimo da natureza, uma vez que Carlinhos não tem a saúde recomendada, ficando preso na claustrofobia da casa-grande.

Em Ribeiro Couto, porém, é ainda mais válida a associação. A cura fisiológica em *Cabocla* também se torna cura cultural, levando o personagem à identificação com o campo, à maneira do que ocorre com a aclimação da carioca à propriedade rural em *Senhora de Engenho*. As passagens mais explícitas àquele respeito são as cartas que o personagem Jerônimo, no livro de Couto, remete ao pai. Jerônimo se diz entusiasmado: “Imagine que fiquei tão seduzido que cheguei, ali mesmo, a formar o projeto (desses projetos!) de ser fazendeiro e morar o resto da vida na roça. A roça, papai, dá vontade de ser feliz e de viver uma vida parada. A impressão é que ninguém faz coisa nenhuma e que a gente passa as horas dando graças a Deus. (...) Mas tudo isso é só impressão. Bastaram uns dias aqui na fazenda de Córrego Fundo para eu compreender como é dura esta vida de lavoura.”⁶⁶ A segunda carta é uma despedida do amor que deixara na cidade. Jerônimo rompe com a vida urbana:

“Minha boa Pequetita: o sertão me renovou. O Jerônimo que aqui lhe fala não é o mesmo Jerônimo daí. O Jerônimo que de tão longe lhe escreve estas linhas ouviu e compreendeu as meigas vozes da vida rural. Não só a vida da cidadezinha, mas também a vida da fazenda, do campo rude, em que é um prazer sair de manhã pelos canaviais úmidos de orvalho, ou sentar-me, como

⁶⁶ COUTO, Ribeiro. *Cabocla*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 23.

agora à noite, numa sala morta de casarão silencioso, enquanto lá no pasto uma rês perdida muge à lua...(...) Estou fazendo um curso de Brasil. (...) Toda a minha ambição agora é morar numa casa construída por mim, numa fazenda aberta por mim... Está claro que nesse quadro sertanejo é preciso pôr a mulher. Talvez uma bugra pegada no laço?”⁶⁷

E na última carta ao pai, já no fim do livro, é exposta a aliança entre cosmopolitismo e regionalismo que expressa a fórmula conciliatória de Ribeiro Couto. Bem diferente do que ocorre em Lins do Rego, onde o mundo cosmopolita e o mundo regional travam disputas tensas. A aliança proposta em *Cabocla* dá conta de uma realidade produtiva, distante do olhar decaído sobre o campo como o realizado por Lins do Rego. A policultura é a marca gritante do direcionamento modernizador que ocorre em *Cabocla*, sob o olhar cosmopolita de Ribeiro Couto. Um pouco à frente, a declaração final que propõe a vida rural (modernizada, como se viu) como modelo para a Nação, com um cunho bandeirante, sob o ângulo da iniciativa privada, muito distante daquela vinculação tradicional à terra que ocorre em Lins do Rego, que traz em si a vinculação política ao coronelismo de bom coração e, por conseqüência, a aderência ao Estado.

Em *Pureza*, o sexto livro de Lins do Rego, as terras se dividem em boas e ruins. Terra terapêutica e terra ruim. Se isso é relativo, pois se trata de terra boa ou ruim de acordo com a saúde do indivíduo, por outro lado prevalece a oposição em última instância, pois a rigor a terra terapêutica (a cidadezinha de Pureza) é boa para todos, os sãos e os doentes. A terra boa é logo um cobertor que revigora o protagonista-narrador (doente que revive em extremo a condição crítica de saúde do Carlos de Melo dos três primeiros livros do autor). O narrador de *Pureza* vai para a terra do título, em busca de saúde, fugindo da tuberculose que levou sua família (o pai por problemas cardíacos, também sob o impacto da vida urbana do Recife); em mortes que surgem meio caricatas, de mão pesada. A mudança de clima é brusca, pois sua nova paisagem é silenciosa e leva o cheiro dos eucaliptos para dentro de casa, o que dá idéia de refrigério como terapêutica para os males do clima de cais e litoral nordestino do Recife. A natureza ali impera: Pureza tem seu centro na estação de trem, unicamente situada ali em função da água cristalina que banha a região: “O grande silêncio de Pureza se quebrava naqueles quinze minutos da parada dos horários. A máquina tomava água no

⁶⁷ Id. Ibid., p.42-43.

depósito, a água doce do rio que corria por cima das pedras. E fora só por isso que haviam se lembrado daquele lugar para uma estação. Fora a água azul de Pureza que vencera os engenheiros da estrada de ferro.” (PU, p. 12). A natureza, portanto, inicia sua marcação em três instâncias: cura do clima metropolitano e litorâneo do Nordeste; aparece sob a forma de bem-estar e refrigério; vence os “engenheiros” e o mundo das máquinas (engenheiro é a profissão do protagonista). Persiste a visada iniciada em *Menino de Engenho*, plasmando imaginário e real na percepção do terreno: “Com a janela aberta, eu via o céu estrelado, pinicando. E o vento que agitava os eucaliptos parecia um vento de conto de fantasmas. Os meus nervos arrepiados pela insônia me faziam sentir, ver e ouvir em excesso.” (PU, p. 13).

O entorno é terra de engenho, de modo que a tentativa inicial de Lins do Rego de fugir à paisagem, após os livros do “Ciclo”, se faz ainda sitiada pelo mundo dos primeiros romances: “Às tardes eu saía de casa para passear pelos altos. O meu chalé estava cercado pelas terras do engenho Gameleira. E por onde eu passeava era propriedade do Coronel Joca. A estrada de ferro em Pureza adquirira uma nesga de terra que dava somente para construir a casa do motor onde funcionava a bomba. Com dois passos estávamos dentro do Gameleira.” (PU, p. 16). O narrador declara melhoras físicas e mentais, passa a ter planos na vida etc. A mata “espessa”, por onde se entra através de uma vereda “que mal dava para uma pessoa”, revela-se o refúgio algo mágico para o ensimesmamento, o indivíduo torna-se, debaixo dos “arvoredos seculares”, íntimo de sua própria vida. A marca é de afetividade proprietária, espécie de ambientalismo utópico.

Mas surge a contraposição entre a natureza exultante e a degradação social: as duas paisagens não se encaixam. Depois de visitar uma família paupérrima na beira do caminho, o narrador constrói uma seqüência cruzada que nos diz tudo sobre essa questão, naturalizando (outra função da natureza, portanto), de quebra, as contradições sociais: “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 me 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.” (PU, p. 18).

O protagonista (o romance vem em primeira pessoa) é rico, herdeiro, em disponibilidade total com o lugar, pois é um turista em busca de saúde.

Na região solitária a concentração chega ao extremo da percepção, algo pouco comum em Lins do Rego: “O sol lá por fora estava queimando pelos altos. Eu via mesmo como o verde das árvores se sentia com a intensidade da luz, se amortecia, ficava com outro tom.” (PU, p. 20). A percepção é contemplativa, demorada. A melancolia, no entanto, é vivida agora como revigoramento (talvez a sensação de fazer parte do ritmo natural do mundo): “Reparava nas árvores, no verde-claro das folhas das canafístulas, sentia com prazer particular o perfume dos eucaliptos.” (PU, p. 20). À parte a visada do campo enquanto terapia, a literatura de engenho tem como predominante para sua expressividade uma outra cura, a cura da escravidão. A ambigüidade, no entanto é evidente, e literariamente desde o livro de Nabuco. A importância da Abolição para a eclosão da temática do engenho na cultura regional é evidente. A “saudade do escravo” é a saudade dos tempos de glória econômica e política.

Por exemplo, em Gilberto Freyre, no “Prefácio” ao livro de Júlio Bello, *Memórias de um Senhor de Engenho*, quando, através de uma justificativa também proprietária, dá conta do modo como era tratada a mão-de-obra: “Mas não há dúvida que sob o patriarcalismo dos velhos engenhos houve, em geral, melhor assistência ao trabalhador que na maioria das usinas de hoje.”⁶⁸ O diferencial de Júlio Bello – além de sempre se ressaltar nos telúricos uma disponibilidade para o cosmopolitismo do tipo “conhecem o mundo todo, mas preferem seu rincão” – é que ele “não se modernizou no usineiro”, ou seja, o fato dele ter se mantido sob a égide de relações de trabalho pautadas pelo molde escravista. A usina, no entender de Gilberto Freyre, criou um rompimento com a vida comunitária do engenho, matando também “o lirismo nas relações do homem com a paisagem...”⁶⁹ O romancista de *Doidinho* também prefaciou o livro de Júlio Bello (o texto de Rego é de 1938). Inicia seu escrito imprimindo também a especificidade de Júlio Bello – que para Freyre era o fato de se ter mantido senhor de bangüê – no contraste cultural com os outros bacharéis sinhozinhos, leitores de jornal. Lins do Rego, por seu turno, elogia em Bello as características de homem que soube conciliar o agricultor e o literato, valorizando-lhe os dotes de *conteur*. Mas o essencial vem na confissão de filiação feita por Lins do Rego em relação a Nabuco: “Nabuco, num capítulo da *Minha Formação*, tocara com mão de mestre num manancial

⁶⁸ Apud BELLO, Júlio. *Memórias de Um Senhor de Engenho*. 3ª ed. Recife: FUNDARPE, 1985, p. 14.

⁶⁹ Id. *Ibid.*, p. 15.

escondido.”⁷⁰ Tal “manancial escondido” é o recurso da literatura de engenho que José Lins tomou para si, abordado sob o intimismo da criança, a saudade do adolescente, o fracasso do adulto e, por outra via, sob a discussão da forma narrativa necessária a seu motivo.

Falemos agora de um outro livro: *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, apesar da persistência de uma linguagem ao modo de Euclides da Cunha (“titãs alquebrados” para descrever os retirantes...), apresenta como novidade a intensidade com que ataca a questão social. O engenho é introduzido enquanto espaço de negociação social desigual. Depois de desalojado do engenho, um agregado se vai humilhado: “E o caboclo saiu, levando os cacarecos num braçado e quatrocentos anos de servilismo na massa do sangue.”⁷¹ A vivência do engenho, aqui como em Lins do Rego, é construída no contraste entre a exuberância natural e econômica e o ensimesmamento dos herdeiros (Lúcio e Carlos de Melo) a partir de desencaixes modernos vividos no ambiente metropolitano. Ao contrário de romances rurais anteriores, aqui se tem um olhar de dentro que acaba por se tornar estrangeiro devido ao convívio com as pressões da modernidade. A doença da modernidade só se cura por uma abordagem vitalista e telúrica da própria modernidade. Discute-se a modernização que não abale a convivência supostamente familiar (os valores a se preservar) que se estabeleceu com a monocultura e a escravidão. Temos assim crônicas como a descrição de um forró na fazenda, as manifestações do abuso social da sexualidade, a descrição da vida política etc. No livro de José Américo, por outro lado, o engenho demora a aparecer na sua expressão produtiva, cedendo grande espaço da visualidade do romance ao espaço natural. A natureza, um tanto sensual, conversa com as manifestações amorosas dos protagonistas. O engenho surge produtivo no capítulo “Na Bagaceira”. É dado como um lugar de exploração extrema da força motriz bovina. Quanto aos trabalhadores, cantam para aligeirar a faina. A bagaceira é um moto-contínuo: “traçava, inalteravelmente, a mesma circunferência na bosta de boi” e “a moagem ia, por assim dizer, de meia-noite a meia-noite” (p. 61). Ao contrário do que ocorre em Lins do Rego, aqui não há interpenetrações afetivas entre as famílias de proprietários e as de trabalhadores (como prefigurava também Nabuco), pois os trabalhadores da bagaceira “não eram a negralhada das senzalas, mas o recruzamento arbitrário, as escórias da

⁷⁰ Id. *Ibid.*, p. 20.

⁷¹ ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira* (Edição Crítica). 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989, p. 15. Todas as citações se referem a esta edição.

mestiçagem, como uma balbúrdia de pigmentos”. (p. 62). Estamos distantes da valorização da mestiçagem operada na obra de Gilberto Freyre, ao transpor-se do paradigma racial para o cultural, e nesse sentido, sim, o romance pertence a outra cosmovisão. É, portanto, curiosa a análise racial feita por José Américo, ao fazer o elogio da pureza (expressa tanto em Soledade como na natureza do sertão, isto é, fora do ambiente da bagaceira, lido como corrompido pela mistura) diante da decadência do engenho: “o estudante comparou a mentalidade do engenho, resíduos de escravaria, os estigmas da senzala, esses costumes estragados com a pureza do sertão.” (p. 63). O Brasil, portanto, está aqui mais no sertão do que no engenho, corrompido por uma mistura indevida, a se corrigir pela injeção maciça de modernidade nas relações produtivas e trabalhistas. Por isso mesmo, a força telúrica está mais identificada à natureza edênica, aos passeios amorosos na mata, do que à idealização do engenho⁷² como ocorrida no primeiro livro de Rego. O romance tem um longo idílio amoroso que, só depois de muitas páginas, é interrompido pela volta à cena do “problema humano do Marzagão”. (p. 85). Prossegue-se no discurso de culpabilização das vítimas pelo recurso à hereditariedade submissa, demandando uma solução técnica para o problema humano, social. O engenho é criticado por não apresentar prosperidade. Ao contrário, o que se tem é um processo de manutenção de certo poderio, numa mera administração do patrimônio que garantia aos senhores certa “largueza no viver”⁷³. Aos desgarrados da terra, como Lúcio e Carlos de Melo, restam as alternativas quanto à modernização (é o recurso de Lúcio) ou à manutenção em moldes tradicionais da produção (tentativa frustrada de Carlos de Melo). O telurismo passa a ser uma construção literária, sendo que no romance de José Américo a consciência parece ser mais nítida quanto à idealização. Mesmo sabedor do processo, e de nítida formação intelectual e boêmia, o protagonista de *Bangüê* permanece tragicamente induzido ao tradicionalismo rural.

“Seu bucolismo fora uma criação lírica” (p. 116), é o que lemos n’*A Bagaceira*. A atração entre Lúcio e a paisagem se dá como correlato da aproximação amorosa. Quando o idílio cessa, também a paisagem deixa de estabelecer vínculos com o

⁷² Leia-se o trecho de *A Bagaceira*: “O sítio arreava-se de festões incomuns. A florescência incitativa requintava em milagres de aroma e de cor. Levantavam-se asas travessas como convites de amplidão. Tudo se acasalava numa vivacidade amorosa e cantadeira. As sonoridades incessantes eram o ritmo de um grande beijo cantador.” (p. 71). O idílio é ao natural, fora do engenho.

⁷³ O termo é de Décio de Almeida Prado, no prefácio a uma edição de *A Moratória*, de Jorge Andrade, e sugere que “ao fazendeiro cabia principalmente ser econômico e manter um olho meio atento sobre a propriedade, para evitar abusos maiores... (pois) a riqueza era menos produção, dinheiro, luxo, do que um certo desafogo e largueza de viver.” In: ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p. 10.

personagem: “enfasiava-se da mesmice do campo” (p. 116). A saída encontrada pelo autor foi a do desfecho repentino associando-se Lúcio aos atavismos raciais dos sertanejos, isto é, colocando-o como fruto da eugenia, propiciadora de grande vitalidade e iniciativa: “(...) sentiu que lhe refluíam todas as taras atávicas, os impulsos da raça vingadora, o sentimento de família de seus antepassados sertanejos.” (p. 124). É a partir dessa associação genética ao impulso vitalista⁷⁴ que se dá a virada de Lúcio e seu deslocamento com relação à figura paterna. Morto Dagoberto, Lúcio assume o engenho sob o influxo da modernização. O que Lins do Rego esboçou como fracasso por afasia, aqui não ocorre; pelo contrário, a afasia é vencida pela perspectiva ainda utópica. O engenho de José Américo se modifica, abafa a exuberância natural: “O silvo das máquinas abafava o grito das cigarras. [Tem-se] o barulho do progresso mecânico” (p. 148). Os termos com que se descreve o engenho moderno dão conta daquela vitória (incompleta, como se verá no final do romance) da civilização sobre a exuberância selvagem que toma grande parte do livro. Assim, temos “oásis”, “fatura”, “opulência”, “pomar dadivoso”, “modelo de técnica”, “núcleo eficiente”. Ainda estamos no reino do otimismo planejador que dominou a literatura dos anos 20. Além da retificação moral que se tenta exercer sobre os trabalhadores, fica de mais importante a vitória sobre a desordem improdutiva da natureza: “Criava a beleza útil. Só achava encanto na paisagem das grandes culturas. A natureza bruta era infecunda e inestética.” (p. 150). Em Lins do Rego, a beleza exaltada é a supostamente “inútil”, pois é o elogio da narrativa filtrada pelo intimismo e a discussão do lugar do intelectual diante do seu entorno que compõem sua trilogia. Ao mesmo tempo, a hesitação se dá sob a suspeita do fracasso, pois a existência como intelectual traduziria uma espécie de derrota, um rebaixamento social do descendente de senhor de engenho. Em *A Bagaceira*, apesar da vitória material, Lúcio constata amargurado ao final que a modificação cultural não foi possível, daí o caráter de entre-lugar ideológico e literário do romance. O livro termina numa espécie de beco sem saída dada a leitura ainda racial e mesológica que se fez dos problemas sociais. *A Bagaceira* propõe como possível a conciliação entre modernização extrínseca e patriarcalismo intrínseco, conciliação complicada, porém, pela recorrências das secas e pela mestiçagem. O engenho, portanto, apresenta-se como uma estrutura instavelmente moldável aos novos tempos. Se, de início, mesmo exercendo a função de

⁷⁴ Lúcio se descobre sertanejo, oposto ao desgarramento dos brejeiros: “Os brejeiros eram vegetação rasteira do engenho, sem amor nenhum à terra... Os retirantes tinham raízes fincadas no sertão, amavam-no, apesar dos sofrimentos da seca.” (p. 195). Ou seja, é preciso que o protagonista se descubra geneticamente telúrico para que nele se manifeste a iniciativa de atuação modernizadora sobre o engenho.

abrigo para os deserdados da seca, sua caracterização é basicamente negativa, tanto pelo estado de espírito de Lúcio quanto pela onipresença da natureza sensual, o salto que se dá no final do livro para a entrada da estrutura produtiva no processo de modernização restitui ao engenho um papel positivo, com intenções não só capitalistas como civilizadoras.

A leitura que faz Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, sobre *Senhora de Engenho* permite que tracemos alguns pontos de contato com o romance de José Américo: elogio do aprimoramento técnico e administrativo conjugando-se à exaltação da vida patriarcal e agrária, com diferenciais como a ruptura da exclusividade monocultora. Ali também temos o motivo do bacharel em retorno ao engenho. Ocorre que, nos dois livros, o engenho ainda é uma novidade para o leitor que exija aspas ou glossário. Luís Bueno comenta que os livros tinham aspas para os nomes das “(...) diversas partes do engenho, como casa de purgar e mesmo casa-grande, que saltaria para o título do livro clássico de Gilberto Freyre.”⁷⁵ Ora, aquilo que Lins do Rego tão bem expõe nos começos de *Bangüê*, a transformação do engenho em tema literário, tem origem naquela disposição ainda “entre aspas” da visualização. Rego teria tornado natural e íntima a apresentação do engenho. A novidade de nosso romancista seria a constatação de que aquele tempo/lugar (o engenho), apesar de perfeito, não pertence mais ao tempo presente, é paraíso de fato perdido. Como em Joaquim Nabuco e seu *Massangana*, em *Senhora de Engenho* a experiência cosmopolita não apaga a possibilidade de evocação, relacionando a experiência telúrica à pátria e pregando o que poderíamos chamar de conciliação entre as forças da modernidade e as da tradição, uma vez que a utopia da modernidade a se criar pela modernização técnica visa à maximização da produtividade e à amenização das revoltas sociais através de uma aliança entre os “bons” valores da cidade e do campo. Em Lins do Rego, ao contrário, temos já uma postura consciente quanto à divisão social que os romances anteriores não possuíam, exceto José Américo, embora nesse romancista a questão étnica embaralhasse o resultado, uma vez que seu romance é tanto um fecho da literatura de vinte, utópica, contudo complicando os seus resultados efetivos, quanto uma abertura da literatura de trinta.

⁷⁵ BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*, p. 157.

2.3 – O Turismo de Engenho.

Houve, pelo menos até *Urupês*, de Monteiro Lobato, um fascínio sensorial pelo feio, pelo repulsivo e pelo doentio, daí a marca do pitoresco, em que o tipo sertanejo entra como uma espécie de objeto colecionável, denotando a imbricação de literatura e procedimento folclorista, naquela atitude turística ressaltada por Miguel Pereira. É contra este distanciamento que se insurge a literatura de 30, propondo a via íntima de apreensão da realidade. Neste sentido, a literatura de Lins do Rego, ao figurar o memorialismo como ficção, põe, em pé de igualdade (apesar das injunções ideológicas que a contradizem) o narrador e o outro social. O narrador em Lins do Rego, como propõe Luís Bueno, abre mão da posição arrogante e tenta se misturar aos personagens mais pobres, tentando horizontalizar simultaneamente a linguagem e a cosmovisão. Ora, tal tentativa já estava presente no próprio modernismo dos anos vinte. Há, porém, uma nítida diferença entre a operação efetuada por um autor como Lins do Rego, que se pretende íntimo e familiarmente envolvido com a matéria popular sobre a qual opera, e a postura de autores de nítida filiação urbana, como é o caso de Mário de Andrade. Há, em Andrade, explícita postura civilizadora na forma com que lida com a matéria popular, tendo como mote a luta pela valorização do folclore (tanto empírica quanto mais intelectual e da ordem do inventário), pretendendo aí uma espécie de nacionalização do regional. A operação de Lins do Rego vai noutro sentido, pois tanto propõe o local enquanto autonomia, como o pretende elemento fundador da própria idéia nacional. Tanto é assim que Lins do Rego, embora com ressalvas, foi crítico do caráter de fichário folclórico erudito identificado em *Macunaíma*.

Um bom exemplo de tal operação de valorização civilizatória do folclórico nos é oferecido numa visita de Mário de Andrade a um engenho nordestino. Assim, uma prospecção bastante curiosa sobre o engenho – mostrando mesmo seu interesse folclórico e turístico, pois figura como tema tanto quanto congos e emboladas – é a que faz o escritor (*O Turista Aprendiz* – 1976), nos textos que publica em 1929 no *Diário Nacional*. Nos textos de 8 e 9 de janeiro há o relato do turista de engenho. Repete-se a imobilidade do quadro como evidenciamos nos adjetivos pachorrentos usados por Nabuco. Aqui, temos um sol que “se achata”, um perfume “lerdo”, “três, quatro, bois

imóveis”⁷⁶ como primeiras imagens da visualização literária presente na crônica de viagem de Mário. Como turista, porém, Mário olha diferente, vê a “cor bonita” (p. 270) dos trabalhadores: “Um pardo doirado, bronze novo, sob o cabelo de índio às vezes, liso quase espetado.” (p. 270). Se mais à frente Mário fará a crítica social ao sistema retrógrado e opressor da economia do engenho, aqui ainda incide naquilo que ele mesmo criticava em Euclides da Cunha noutro texto, posterior, quando comentava o romance de Rachel de Queiroz. Ao elogiar *O Quinze*, Mário de Andrade explicava sua opinião sobre Euclides da Cunha, dizendo que, embora tenha feito um monumento literário, teria estetizado um problema social: “Fez da seca uma obra-de-arte, e nós adquirimos por causa dele, uma noção tangencial dos nossos deveres para com o Nordeste, uma noção derivada, quase que de função puramente literária. A seca virou bonita e os nossos deveres, a própria consciência dos nossos deveres, ficaram bonitos também.”⁷⁷

São, no entanto, insólitas e estetizantes também as imagens de Mário de Andrade em *O Turista Aprendiz*, inéditas na literatura “de engenho”. Após uma descrição técnica que se apresenta por detalhes, sem compor uma totalidade de apreensão do processo, o autor volta às artes plásticas, agora à escultura: [sobre o mestre “cuzinhadô”] “A musculatura dele quer que eu estude com nomes científicos a anatomia do costado humano. Felizmente que não sei... Vejo mais é o oiro duro daquele corpo...” (p. 270). A imagem se completa justapondo o homem e a fumaça da fervedura. E termina também sensual, ao descrever o intumescimento das espumas das tachas: “Peito de moça... É o açúcar, delicioso, alimentar, apaixonante, moreno e lindo mesmo como um peito de moça daqui.” (p. 271). A ênfase pictórica e sensual de Mário pode ser contraposta à leitura mais social de Lins do Rego em capítulo de *Menino de Engenho*, onde a visualização dos trabalhadores se faz sob tonalidades sombrias:

“Estavam na limpa do partido da várzea. O eito bem pertinho do engenho. Da calçada da casa-grande viam-se no meio do canavial aquelas cabeças de chapéu de palha velho subindo e descendo, no ritmo do manejo da enxada. (...) O sol espelhava nas costas nuas; corria suor em bica dos lombos encharcados. (...) Paravam às dez horas, para o almoço de farinha seca com bacalhau. Comiam na

⁷⁶ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1976, p. 269. As citações se referem a esta edição.

⁷⁷ ANDRADE, Mário de. Raquel de Queiroz. In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 251.

marmitta de flandres, lambendo os beiços como se estivessem em banquetes. E deitavam-se por debaixo dos pés de juá, esticando o corpo no repouso dos quinze minutos. (...) Cachorrinhos com barriga partindo, de magros, acompanhavam seus donos para a servidão. Rondavam pelos cajueiros, perseguindo os preás. Porém não pisavam no terreiro da casa-grande. Os cachorros gordos do engenho não davam trégua aos seus infelizes irmãos da pobreza.” (ME, p. 85-87).

Lembrar que Rego dedica uma grande atenção à descrição dos trabalhadores em seu aspecto físico. Exemplos, de crianças: “Muitos deles, amarelos, inchados, coitadinhos, das lombrigas que lhes comiam as tripas.” (ME, p. 74). De velhos: “A boca já estava murcha, sem dentes, e os braços rijos e as pernas duras.” (ME, p. 87).

Se por um lado é óbvia a intenção de Mário de Andrade de utilizar-se da viagem ao Nordeste como libertação do corpo diante da racionalidade paulistana, aflorando a sensualidade seja sob a brisa de Natal, seja numa sessão de religiosidade popular, seja, como aqui, na volúpia de escultor diante do modelo, por outro lado será com a mesma objetividade racional ali renegada, que o escritor fará uso, tanto para a crítica social ao engenho quanto para a descrição do processo produtivo, muito mais dissecado em seus detalhes técnicos do que o realizado por Julio Ribeiro. Mário parece querer destacar seu achado folclórico, o que mostra a raridade do fenômeno já naquela conjuntura: o engenho “é dos de bangüê, movido a vapor.” (p. 270). Descreve didaticamente para o público de jornal as casas senhoriais, destacando um plano mais alto, o “sobradinho”, no qual ficava panopticamente o senhor de engenho “nos tempos de dantes... fazendo e desfazendo.” (p. 271). Assim, à parte o fascínio histórico e estético do visitante, aflora uma idéia oposta àquela de Gilberto Freyre e de Lins do Rego. Para Mário, o engenho não é o Brasil. Ele descreve a sensação de distância: “Os homens se movendo na entre-sombra malhada de sol, seminus, sempre os chapéus chins; meio que me coloniza a sensação. Não parece mais Brasil... Está com jeito da gente andar turistando pelas Áfricas e Ásias do atraso inglês, francês, italiano, não sei quem mais!... Todos os atrasos da conveniência colonial.” (p. 270). Nesse sentido, a postura de Mário de Andrade é bastante crítica quanto às relações sociais locais. Reclama dos baixos salários e das condições degradantes de trabalho. Mas, em geral, tudo que é crítica se dissolve no olhar estético do turista, como quando comenta sobre os trabalhadores do sal: “Mas que boniteza de salinas!” (p. 289).

Há uma nítida intenção de destacar o pitoresco histórico conjugada à objetividade descritiva demandada pelo suporte jornalístico, demandando um texto mais exato. O processo da moagem é descrito numa linearidade só quebrada pela mordacidade do autor na manipulação da crônica: “Descachaçar é limpar das impurezas. Estas formam a “cachaça”, mistura que o gado adora provavelmente sem razão... Ou por alguma razão... gadal que desconheço.” (p. 271). Estamos aqui a milhas da dramaticidade exasperada com que Julio Ribeiro descreveu o processo. A descrição é técnica e a visualização da produção é industrial, química, distante das fantasias sensuais com a plástica dos trabalhadores: “No assentamento das tachas na ordem da tacha de boca pra de caldo frio estão ligadas em plano inclinado descendente por um plano atijolado e caiado com rebordo que impede a garapa de cair no chão. Ela escorre pra tacha imediatamente inferior.” (p. 272).

Por outro lado, como estamos sob o olhar de um turista, somos expostos a um didatismo de cunho enciclopédico e algo folclorista: “Os engenhos de bangüê tiram o nome duma padiola de carnaúba em que se carrega o bagaço de cana pra bagaceira. A bagaceira é o espaço que fica em torno da casa do engenho. Aí os bois vêm mastigar o bagaço, aproveitando o restico de caldo ficado nele. Depois de seco o bagaço é aproveitado como combustível. O que sobra no fim da moagem, queima-se. Vai servir de adubo pras terras do canavial.” (p. 271). Como podemos perceber, o processo descrito, contrariando o julgamento de Mário quanto ao primarismo industrial, tem alguma eficácia, realizando um múltiplo aproveitamento da matéria-prima, evitando o desperdício e potencializando outras atividades do engenho, como a pecuária precária e a adubação do canavial. É uma descrição bastante técnica e didática, muito distante do modo íntimo com que descreveram o engenho os autores nordestinos. Mário faz questão de precisar o prejuízo (a perda é estimada em 30%) e conclama pela abolição dos bangüês os leitores de seu jornal: “Parece muito... Porém vinte por cento que seja, o brasileiro já está cansado com os 400 anos de bangüê... Pede usinas.” (p. 272). A postura de Mário entra em confronto com a de autores como Jorge de Lima⁷⁸. Se José

⁷⁸ No livro *Poemas Negros* (1947), Jorge de Lima apresenta o poema “Bangüê”: clama-se contra a invasão usineira (identificada ao imperialismo e ao capitalismo do Sudeste) no espaço dos bangüês tradicionais. O poeta se pergunta para onde foi a memória afetiva com a invasão das usinas, expondo em pé de igualdade “o cheiro bom do mel borbulhando nas tachas” e “os bebedores de resto de alambique” (p. 162). É uma visão idealizadora dos engenhos, onde a produção se fazia sob o canto dos trabalhadores... A defesa econômica de uma posição social e de um modo de vida se faz apelando ao sensorial resgatado e a afetividade para com a miséria. Não custa lembrar que tanto Lins do Rego quanto Gilberto Freyre fizeram estudos publicados nos livros de Jorge de Lima. O apelo do poeta é tão íntimo a ponto de criar laços de família com os engenhos, nomeados como amigos ou parentes da infância: “Cadê

Américo apontava os 400 anos de servilismo (delatando uma visão negativa sobre o povo, que, de certa forma, se estende ao final do romance), Mário aponta para a estrutura produtiva em si. Apesar disso, a busca sensorial surge aqui e ali, contrariando uma perspectiva de revolução social.

Se Mário de Andrade criticava em Euclides da Cunha certa concepção ornamental no tratamento da miséria, por outro lado apoiava-lhe a direção realista, isto é, documental, presente n' *Os Sertões*. A proposta de uma literatura mais próxima da terra e que abandonasse o luxo e o requinte artificiais encontra eco na literatura que se inaugura nos anos trinta. Ocorre que, se em Mário ainda predominava o viés algo cientificista do folclorista, o realismo de um Lins do Rego subverte a proposta, formulando-a por dentro da autobiografia, ou seja, pela via da intimidade, do documento íntimo, buscando um registro mais vivo e menos científico, o que vem no bojo da mudança de paradigma da própria ciência, em que os métodos naturais são aos poucos substituídos pelos métodos sociais da economia política e da sociologia como disciplinas adjuvantes na formulação e na explicação do literário. A legitimidade, que deixa de ser científica (como n' *Os Sertões* ou no próprio Mário de Andrade), passa a ser escorada pelo discurso antropológico. No caso de Lins do Rego, sob um ponto de vista que concilia, ou tenta conciliar, a ingenuidade da criança em sua busca dos dados imediatos da natureza (isto é, a criança ainda em estado de natureza) e a vocação proprietária (que precisa sempre de uma justificativa no discurso infantil, mas que se revela ideológica, por exemplo, na “saudade do escravo”). O método de Lins do Rego não é o de quem, como Mário de Andrade, tomava notas, mas o de quem, ao escrever, procurava reviver certas passagens de sua própria história⁷⁹. A memória, enquanto subjetividade, não permite caracterizar a ficção de Lins do Rego como documental. Não se trata de observação de campo, mas de rememoração intimista⁸⁰. Daí falarmos num funcionamento intimista do texto regional que ali se inaugura.

os nomes de você, bangüê?/Maravalha,/Corredor,/Cipó branco,/Fazendinha,/Burrego-d'água,/Menino Deus!/Ah! Usina Leão, você engoliu/os bangüezinhos do país das Alagoas!” (p. 163). (In: LIMA. Op. Cit.).

⁷⁹ Como nos adverte Graciliano Ramos, em *Linhas Tortas*, p. 204: “Em toda a sua vida, de numerosa leitura e longa observação, José Lins nunca tomou uma nota.”

⁸⁰ V. REGO, José Lins do. *Gordos e Magros*, p. 9: “O romance, como a poesia, não devia ser um manancial de ciência. A sua sabedoria vai-se descobrir naquilo que o escritor nunca pensou que fosse mesmo sabedoria. É o caso de Marcel Proust com os homens estranhos de seus cadernos, ilustrando hoje horas de aulas sobre teorias de Freud.”

2.4 – Casa-Grande, Senzala & Açúcar.

Gilberto Freyre e Lins do Rego foram grandes amigos. Freyre voltou em 1923 dos Estados Unidos. A partir dali, os dois passam a se influenciar mutuamente. Para Lins do Rego, o fascínio era pela cultura elevada do amigo. Para Freyre, a formação telúrica do paraibano é que era atrativa. Viajaram pelos engenhos da família do romancista nos anos vinte. José Lins se surpreende com o interesse do amigo por toda aquela velharia aristocrática. Freyre seria, inclusive, o modelo do personagem Mário Santos, que incita Carlos de Melo a escrever sobre a nobreza de seus antepassados, em *Bangüê*. Com tal personagem Carlos irá manter uma relação tensa, ora o querendo agradar, ora querendo negar toda aquela vaidade de herdeiro de engenho. Gilberto Freyre, por seu turno, mais egocêntrico, sempre disse serem “seus” os três primeiros livros de Lins do Rego (até mesmo o argumento do primeiro livro). Outro ponto de contato entre os intelectuais é o da linguagem, da concepção da escrita como exercício de liberdade sensorial, avesso aos racionalismos mais castradores. Essa a modernidade de tal linguagem, escrita ao correr da pena. Por outro lado, o limite dessa abordagem é o empastelamento, a ausência de hierarquias, pois tudo vira uma mixórdia de fragmentos, tudo se equivale e tem a mesma importância, da escravidão à cultura material, da vida política aos banhos de rio, da enchente ao cheiro de uma fruta. A história íntima em Gilberto Freyre e o realismo íntimo de José Lins têm esse limite de investigação/recriação do real. Mas que é compensado pela vivência sensível do mesmo real, pelo seu gozo e espetáculo.

A obra de José Lins do Rego costuma ser associada ao movimento regionalista capitaneado por Gilberto Freyre a partir da metade da década de vinte. São resultados daquele movimento, que pregava um Modernismo que levasse em conta a investigação profunda do tradicional e do regional, a criação do Centro Regionalista do Nordeste e a organização do *Livro do Nordeste*. Além disso, com o Congresso de Regionalistas do Nordeste, institucionalizou-se o que era apenas uma tendência, uma vez que uma parte da intelectualidade nordestina ainda se encontrava vinculada programaticamente ao Modernismo do Sudeste. Toda a pregação regionalista se dirigia à captação antropológica da aristocrática tradição local, desde a culinária à arquitetura, da vegetação ao mobiliário. O que a literatura de Lins do Rego vai trazer é a mesma investigação, mas sob um ponto de vista literário, inquirindo à memória os dados

íntimos vividos naquele universo. O pano de fundo da ideologia freyreana se encontra na proposição do regional – em seus sentidos ecológico e cultural – como mais autenticamente nacional, pois menos maculado pelos estrangeirismos de matriz urbana. Para José Aderaldo Castello, autor que estudou a fundo a obra e a vida de José Lins do Rego (embora de modo algo esquemático e deveras colado à perspectiva de seu objeto), o regionalismo de fonte freyreana foi, sobretudo, um projeto de recuperação da infância regional. A busca de Gilberto Freyre era a de um regionalismo mais profundo e menos pitoresco. No tocante à visualidade, Freyre publicou em *Livro do Nordeste*, o ensaio “Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil”. Ali, clamava por uma pintura que manifestasse a “verdadeira intimidade e o real aproveitamento das sugestões da paisagem...”⁸¹ O que complica ideologicamente o argumento de Freyre, no nosso entender, é certa eugenia cultural com que caracteriza o Nordeste (e em particular a zona açucareira), defendendo a região como a de maior nitidez de caráter cultural em relação ao Brasil. Um Nordeste que exclui a região da seca, o sertão: é o Nordeste em que “há água amolecendo a terra, traçando geografias instáveis e caprichosas, terra gorda e ar oleoso (...) que se estende do Recôncavo baiano ao Maranhão, tendo como centro (e síntese significativa) Pernambuco.”⁸² Nesse sentido, é significativa a exclusão de Franklin Távora enquanto precursor de uma literatura regionalista. Ocorre que a infância de uma classe, a dos proprietários, é naturalizada intelectualmente como a infância de toda uma região, falácia em que também incorre Castello: “E é raro o menino desta parte do Brasil que, mesmo sem ter sido rico, não chegou a ser dono de um carneirinho manso que fosse seu primeiro cavalo. Que fosse para ele não só o que é para os meninos de hoje o velocípede ou a bicicleta, porém mais alguma coisa: quase pessoa, quase gente, quase malungo. Uma quase pessoa digna de aparecer em romances, em poemas, em contos, em teatro, em que se dramatizasse a vida da região, em que se evocassem as aventuras da infância regional.”⁸³ A conjugação de prospecção da infância e irracionalismo está na base da expressão modernista. Assegura-se em *Modernismo (Presença da Literatura Brasileira)*: “Na análise psicológica, no lirismo, aprofundaram-

⁸¹ Apud CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961, p. 45.

⁸² Apud Id. Ibid., p. 58.

⁸³ Id. Ibid., p. 55.

se com um senso do que há no homem de infantil, mas também de complicado, retorcido, utilizando as sugestões da psicanálise, do surrealismo e da antropologia.”⁸⁴

A oposição de tal postura regionalista sob focalização infantil em relação às vanguardas modernistas se baseia na valoração positiva da autenticidade enquanto possibilidade de expressão, desintelectualizando-a. Trata-se também de positivar o termo regionalismo, desgastado como excentricidade em volta do pitoresco, e, no campo político, tachado de contrário à unidade nacional. Afonso Arinos e Euclides da Cunha são eleitos como modelos para o movimento de Freyre. Além disso, como dissemos, a vinculação entre regional e nacional é explícita sob o ponto de vista dos nordestinos, que se querem sede da originalidade nacional, desde que expressa a partir de uma vinculação orgânica com a região, isto é, uma vinculação autêntica. O movimento se assemelha à tentativa de dar forma a um conteúdo disperso, considerando fragmentada a consciência popular em torno da expressão regional, à maneira da formulação de Gramsci sobre a cultura popular⁸⁵. É o que postula Lins do Rego, quando discorre sobre sua relação com Gilberto Freyre em *Gordos e Magros*: “A este regionalismo poderíamos chamar de orgânico, de profundamente humano. Ser da sua região, de seu canto de terra, para ser-se mais uma pessoa, uma criatura viva, mais ligada à realidade. (...) Com um regionalismo desses é que poderemos fortalecer ainda mais a unidade brasileira. Porque cultivando o que cada um tem de mais pessoal, de mais próprio, vamos dando mais vida ao grupo político, formando um povo que não será uma massa uniforme e sem cor.” (GM, p. 131).

De certa forma, trata-se de um problema comum ao pensamento brasileiro durante a década de trinta, uma vez que a formulação de uma identidade nacional (cultural) ainda não encontrava equivalência na organização institucional. Dar forma à sociedade implicou, portanto, na aderência ideológica ao fortalecimento do Estado, visto como única instância capaz de realizar a organização nacional, fazendo coincidir uma identidade em latência com instituições sociais efetivas, aproximando povo e nação. Ou seja, “se os intelectuais aderiram a uma “ideologia de Estado”, o Estado aderiu a uma “ideologia da cultura”, que era também a ideologia de um governo

⁸⁴ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Modernismo (Presença da Literatura Brasileira)*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968, p. 11.

⁸⁵ Para uma discussão mais acurada da formulação do pensador italiano leia-se ORTIZ, Renato. *A Consciência Fragmentada*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

‘intelectual’.”⁸⁶ O sentido do debate é o de proposição dos intelectuais como consciência legítima, pois organizada, da nação. A legitimidade, que não passava pela delegação popular, ainda inexistente, era consagrada ao imperativo de construção nacional. Para tanto, os intelectuais nordestinos tentavam conciliar a perspectiva de tratar o passado enquanto irremediavelmente perdido (é tal o sentido da “desistência” de Carlos de Melo no final de *Bangüê*), mas ao mesmo tempo, tentar construir um modelo de organização que tivesse inspiração sobre uma nova leitura que se efetuava sobre o passado, vinculando-o à perspectiva da intimidade como forma de organização social. Desse modo ambíguo, a Casa-Grande pode servir de molde para o Estado que então se construía. Foi, portanto, uma leitura sincrética que se operou sobre o modelo social pré-republicano, selecionando daquele modelo somente as características vistas como úteis à nova estrutura social, basicamente as da afinidade familiar, tradicional e regional, e não as características vistas como “abusos”. A narrativa da intimidade praticada por Lins do Rego se enquadra naquela seleção de dados heteróclitos do passado.

Muitos acusaram Gilberto Freyre de pouco concluir em seu ensaio⁸⁷. Tal dificuldade fica nítida no momento em que ele tenta levantar os prós e os contras da experiência histórica da monocultura do açúcar. Falando sobre os benefícios, que podemos ler como parte de seu projeto de nação, isto é, da contribuição regional da elite nordestina (e, particularmente, dos intelectuais regionais) no novo concerto brasileiro após a crise do capitalismo e do liberalismo, diz assim: “(...) de vantajoso, o desenvolvimento da iniciativa particular estimulada nos seus instintos de posse e de mando.”⁸⁸ O mais significativo, porém, ocorre quando Freyre vai falar sobre os malefícios, que são, basicamente, apenas os abusos dos benefícios. Ou seja, a monocultura “desbragada”, o “mandonismo” dos proprietários, os “abusos e violências”, o “exagerado” privatismo. Fica clara a proposição do engenho como modelo de organização social, uma vez, porém, que aquele modelo sofresse reformas que restringissem os abusos. E quem mais apto a realizar tais cortes ilustrados senão a

⁸⁶ PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil (Entre o Povo e a Nação)*. São Paulo: Ática, 1990, p. 73.

⁸⁷ V. PEREIRA, Lúcia Miguel. *A Leitora e seus Personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. No calor da hora, a escritora e crítica literária, foi voz discordante (em “Casa-Grande e Senzala”). Ali ela comenta a recepção crítica ao livro, que o recriminava por “não ter tirado ilações de toda a sua cerrada documentação. Ora, a sua conclusão está implícita no plano de trabalho.” (p. 209).

⁸⁸ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950, p. 439. Gilberto Freyre enfatiza que os engenhos foram iniciativas familiares, que não contaram, a princípio, com o apoio estatal. Só sob a perspectiva de lucro é que o Império passou a operar a atividade do açúcar. Ou seja, a anterioridade das famílias é garantia de sua legitimidade.

própria elite regional? Parte-se, portanto, do mesmo princípio que orientava livros como *Senhora de Engenho* e *A Bagaceira*, o da reforma modernizadora. Além de tudo, anti-revolucionária. Nesse sentido, a relação com a herança da escravidão é sempre ambígua. A base da estrutura mental de nossos colonizadores teria sido a “(...) doçura no tratamento dos escravos que, na verdade, foram entre os brasileiros, tanto quanto entre os mouros, mais gente de casa do que bestas de trabalho.”⁸⁹ Por outro lado, Freyre insiste em relacionar a lubricidade brasileira não à raça ou ao clima, mas à escravidão. São relações, ele esclarece, entre vencedores e vencidos, o que implicaria na corrupção das raças mais ‘atrasadas’. Como se percebe, opera-se uma curiosa fusão entre elementos sociais e raciais. Lins do Rego irá delinear muito bem a questão com a incrível persistência senhorial na tendência à “vida de rede” de Carlos de Melo. Volto à *Casa-Grande & Senzala*: “Ociosa, mas alagada de preocupações sexuais, a vida do senhor de engenho tornou-se uma vida de rede.” (p. 699). A orientação psicológica é explicada pela estrutura econômica, na medida em que Freyre aponta que, no século XVII, com o aumento nos lucros com o açúcar e com o maior número de escravos, a situação teria aumentado não tanto em luxo, mas em luxúria: o maior ócio dos senhores os encaminhando ao sadismo e à libertinagem. Freyre é uma espécie de continuidade em relação a Silvio Romero. Ele reedita a temática racial, mas não a estuda em termos raciais, e sim culturais. Agora o mito das 3 raças pode ser positivizado em ritual (isto é, em prática), devido às mudanças sociais e à constituição de um Estado integrador que lhe dá suporte. A obra de Freyre, portanto, atende a uma demanda política, tornando em nacional o mestiço. Como o governo de Getúlio Vargas, Freyre tenta acomodar todos no mesmo projeto de nação (índios, negros e brancos no caso do sociólogo e classes médias, exército, oligarquias, burguesia e proletariado no caso do Estado). O perspectivismo instaurado por Freyre busca dar conta da crítica à modernidade algo evolucionista (industrialista) dos centros do Sudeste, ao instalar o local como superior ao universal, ou melhor, ao tentar erigir o local como também universal (o Nordeste como matriz do Brasil). Trata-se de uma postura política de afirmação da diferença.

O foco de Freyre em *Casa-Grande & Senzala* é a vida por dentro do engenho; é o foco de um romancista-antropólogo e não o de um economista ou o de um pintor (há pouquíssima visualidade em Freyre). Nesse sentido, a discussão da mestiçagem cultural, ressaltando a proeminência do escravo, torna-se o principal assunto quando se discute o

⁸⁹ Id. Ibid., p. 402.

engenho. Apesar disso, a instabilidade conceitual do pernambucano leva-o a, muitas vezes, falar em interpenetração cultural, equilibrando os pólos da mestiçagem. Mas é na influência “corruptora” da cultura escrava (e não da cultura negra, embora ele a trate assim) que estão os principais exemplos, como no caso do suposto amolecimento de nossa linguagem. Os negros teriam sido “corruptores da língua no sentido da lassidão e do langor.”⁹⁰ O argumento pode ser associado à proposição estética também presente no livro, uma vez que há a explícita defesa de uma adequação do escrito ao falado, ou seja, a subversão do português “de estufa” presente na cultura dos padres. Ora, e aí chegamos a Lins do Rego, um dos fatores de maior influência naquele amolecer da fala teria sido o das negras contadoras de histórias (e aí cita José Lins) “(...) que apareciam pelos bangüês da Paraíba: contavam histórias e iam-se embora. Viviam disso. Exatamente a função e o gênero de vida do akpalô.”⁹¹

Nesse sentido, da constituição de uma “história sensível”, é que se pode vislumbrar a “influência” do pensamento freyreano sobre Lins do Rego. O que há de visualização em *Casa-Grande&Senzala* é a da intimidade, sob a forma de inventário saboroso sobre as condições materiais de existência da vida íntima dos senhores, presente em vários momentos do livro (como em passagens sobre a culinária ou a vida de alcova), mas particularmente em seu final, quando, sob tom saudosista e melancólico, compara o luxo inicial de seu objeto à decadência material do século XX. Apesar do elogio do modo documental⁹², Freyre não o propõe como observação direta e objetiva. Sua ênfase, presente, em *Casa-Grande&Senzala*, é sobre a análise da vida familiar e o testemunho pessoal, logo, na ótica da subjetividade, naquilo que estamos denominando aqui de documentação íntima. Documentação íntima⁹³ que, em nossa opinião, melhor se evidencia nos três romances iniciais de Lins do Rego. Ocorre, porém, que tal visualização se faz mesmo sob o impacto da desapareição dos referentes visualizados. Sabe-se que a investigação antropológica moderna se fez sob o signo da perda, mesmo movimento que orienta a visualização dos engenhos.⁹⁴ As ambições

⁹⁰ FREYRE. Op. Cit. p. 562.

⁹¹ Id. Ibid., p. 560.

⁹² Mesmo quando trata da literatura, Gilberto Freyre a vê, no tocante aos romances de 30, como documentação da vida social, havendo neles o mínimo de ficção, de modo a suprir a falta de pesquisas sistematizadas, dando conta da precária institucionalização acadêmica da conjuntura.

⁹³ V. a formulação de João Rubem em “Comentários sobre a nova literatura brasileira”, ao propor que José Lins se caracterizava por certo “carinho pelo homem”, pautando-se pela expressão de ambientes (logo, pela visualização) “com humanidade”. É o que Luís Bueno, Op. Cit. p. 444, define como “integração orgânica entre o cotidiano do engenho e a vida pessoal de Carlos de Melo.”

⁹⁴ Ver, a título de exemplo, o prólogo de Malinowski ao seu *Argonautas do Pacífico Ocidental*, em 1921: “Encontra-se a moderna etnologia em situação tristemente cômica, para não dizer trágica: no exato

científicas da antropologia moderna – objetividade na observação e no método, além de institucionalização – e as conquistas daí decorrentes foram erigidas a partir da perspectiva mesma da perda, ou seja, instrumentos e questões que se fizeram sob tal perspectiva. A própria visualização, de que é tributária a obra de Lins do Rego, portanto, se faz sob a lógica da instabilidade, do transitório e do fugidio.

Em *Açúcar*, a eleição do doce como objeto de investigação, em si, mostra a forma como Gilberto Freyre concebe a visualização do engenho – muito influenciado pela estética do bucolismo paisagístico da arte visual dos viajantes, como em Frans Post⁹⁵ – isto é, o engenho é visto por dentro, na cozinha, no alpendre, na cama, no processamento supostamente familiar das relações sociais entre senhores e escravos. A concepção telúrica, por seu turno, aplicada à literatura e à investigação social, supõe a terra como origem da cultura, implicando em que se conceba uma espécie de anterioridade cultural à própria chegada da cultura européia. A região molda a colonização e não o contrário, no entender de Freyre, onde, por mais que se destaque a iniciativa portuguesa de exploração, o valor que prevalece e que faz com que os portugueses vençam na processo de colonização é a plasticidade cultural que já possuíam antes da empreitada de além-mar. Ou seja, a capacidade de adaptação, certa maleabilidade própria também dos escravos negros (e não dos autóctones). A plasticidade é, essencialmente, da ordem da adaptação a uma situação telúrica. Em *Açúcar*, Freyre ressalta tanto a metáfora intimista na relação entre o homem e a terra que chega a falar em “casamento de amor” entre o açúcar introduzido pelo português e a terra massapé do Nordeste, fértil e receptiva. Depois, menciona outros casamentos, como o da fruta tropical e o açúcar⁹⁶. Outra combinação amorosa é a do “doce fidalgo” com a “rapadura do pobre”. O açúcar serve mesmo como metáfora de uma proposição estética que muito coaduna com a de Lins do Rego, no sentido da interpenetração “democrática” entre erudito e popular (de resto uma combinação típica de uma

momento em que começa a colocar seus laboratórios em ordem, a forjar seus próprios instrumentos e a preparar-se para a tarefa indicada, o objeto de seus estudos desaparece rápida e irremediavelmente.” (In: MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico ocidental*. Coleção Os Pensadores. SP: Abril Cultural, s.d., p. 15).

⁹⁵ FREYRE, Gilberto. *Açúcar – Uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 14: “(...) é desses contatos com o trópico açucareiro, no Brasil, que datam estes dois começos de realizações culturais de lusos em terras brasileiras: a arquitetura das casas-grandes de engenho de açúcar – pintadas com tanta insistência pelo holandês Frans Post como centros de paisagens tropicais já europeizadas e, dada a presença das suas capelas, já cristianizadas; a culinária – particularmente a doçaria – nascida à sombra dessas casas-grandes, desses engenhos e dessas capelas a seu modo imperiais, sem que, entretanto, se desprezasse na composição de quitutes e de doces, valores ameríndios e africanos.”

⁹⁶ FREYRE. Op. Cit. p. 15-16.

sociedade sem classes médias e que, ao se propor como modelo de nação, desconsidera a eclosão daqueles estratos médios a partir dos anos trinta)⁹⁷. Ora, a própria tentativa de se criar um ponto médio entre o erudito e o popular, por outro lado, sinaliza para a convergência entre a proposta estética e a sociológica, de um lado, e o momento ideológico e social, de outro. O ponto de vista da elite se vê obrigado a considerar outras perspectivas, cimentando, porém, uma relação material de desigualdade⁹⁸.

A intenção de Freyre não seria historiográfica, mas a de fazer sociologia histórica ou genética (da família patriarcal). O problema é que erige em modelo aquele tipo de família, não quantificando sua presença histórica, baseando-se em intuições assistemáticas. Em *Nordeste*, por exemplo, Freyre estabelece homologia metafórica entre o rio e seus afluentes e as famílias endogâmicas que se formam ao longo das várzeas. Por outro lado, Gilberto Freyre não se limita às explicações psicológicas dos grupos culturais, pois constrói seu argumento também sobre a análise social do tripé latifúndio-monocultura-escravidão. Contradiz documentos para afirmar a vida boa dos escravos. Um problema de Freyre seria a ampliação da democracia racial para a democracia social, pregando que no Brasil haveria menos barreiras para a mobilidade social. Há também incoerências internas em sua obra mais famosa, ora afirmando uma coisa, ora a negando. A ternura pelo negro é a ternura pelo negro escravo, que conhecia o seu lugar. Desde que não se revoltasse, o negro podia até inspirar afetividade ao branco. Dizer que era boa a vida escrava é contradizer a documentação. Nesse sentido, tanto a postura de Gilberto Freyre quanto a de Lins do Rego teria sido a de intelectuais tradicionais, pressionados pela modernidade à reestruturação do arranjo de poder, agora padecendo da culpa pela contradição social⁹⁹. A evasão do mito das três raças, no entanto, não consegue obscurecer a saudade do escravo.

⁹⁷ Para Freyre, na arte do doce, “invenções aristocráticas ou eruditas e as tradições populares vêm se encontrando para desses encontros resultarem combinações que não são nem expressões de arte erudita, pura, nem expressões de simples arte popular. E sim misturas, interpenetrações.” (Id. *Ibid.*, p. 46).

⁹⁸ Daí, talvez, a associação que se faz em José Lins do Rego entre o intelectual e o fracassado, aquele que não deu conta de sua herança. O fracassado da elite decaída atuaria como homologia e compensação ideológica para o explorado, sendo tão derrotado quanto esse Assim também em *Doidinho*, quando se comparam os castigos físicos infligidos pelo professor aos sofrimentos e ao confinamento dos trabalhadores. Uma concepção cristã de sacrifício solidário orienta a base de tais procedimentos.

⁹⁹ Em determinado trecho de *Menino de Engenho*, o narrador se justifica: “O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a 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, nos matos.” (ME, p. 88).

CAPÍTULO III

OS ENGENHOS DE JOSÉ LINS DO REGO

Luís Bueno explica que *Menino de Engenho* e *Doidinho* não se apresentavam como partes de qualquer ciclo em suas primeiras edições e que só a partir de uma crítica de Luís Jardim (em dezembro de 1933, na revista *Momento*) é que se diz ser *Doidinho* a segunda parte de *Menino de Engenho*. Bueno explica: “*Bangüê*, assim como a segunda edição de *Menino de Engenho*, teve duas capas, uma de Santa Rosa, outra de Cícero Dias. Apenas nas capas de Santa Rosa se informava ao leitor que estava com o primeiro ou o terceiro volume do ‘Ciclo da Cana-de-Açúcar’ nas mãos.”¹⁰⁰ É na Nota à 1ª Edição de *Usina* que Lins do Rego explica o “Ciclo da Cana-de-Açúcar”, designação que abandonaria em 1943 nas reedições das obras. Quis contar as memórias dos meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos: “Seria apenas um pedaço de vida o que eu queria contar. Sucede, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior.” Ou seja, o escritor como instrumento de forças inconscientes, sem um planejamento de ciclo, portanto. Cita os 3 livros iniciais: “Carlos de Melo havia crescido, sofrido e fracassado. Mas, o mundo do Santa Rosa não era só Carlos de Melo.” O foco mudou da memória de uma vida à qual deu voz narrativa – o menino – para a propriedade. E, na propriedade, os “moleques de bagaceira”. Comenta, para apresentar *O Moleque Ricardo*, a semelhança entre patrão e empregado: “Viveram tão juntos um do outro, foram tão íntimos na infância, tão pegados (muitos Carlos beberam do mesmo leite materno dos Ricardos) que não seria de espantar que Ricardo e Carlinhos se assemelhassem. Pelo contrário.” Em *Usina*, é o Santa Rosa que ganha vida, ou melhor, tem sua vida decadente narrada, sob o impacto da industrialização do açúcar. E termina assim: “Carlos de Melo, Ricardo e o Santa Rosa se acabam, têm o mesmo destino, estão tão intimamente ligados que a vida de um tem muito da vida do outro. Uma grande melancolia os envolve de sombras. Carlinhos foge, Ricardo morre pelos seus e o Santa Rosa perde até o nome, se escraviza.” Há, portanto, uma justaposição entre o homem e o lugar, associação que é tensionada até o esgotamento nos livros do autor. Em *Meus Verdes Anos*, livro de memórias e último do autor, é o pacto de verdade autobiográfico que corrobora aquela justaposição, agora na

¹⁰⁰ BUENO. Op. Cit. p. 41.

figura do avô, o único que, de fato, é idealizado como tendo total correspondência com o ambiente: “Olhava eu o meu avô como se fosse ele o engenho. A grandeza da terra, a sua grandeza.”. O avô é a propriedade, do gado aos empregados. A posse concede a identidade, o que nos faz insistir numa visualização pautada pela intimidade em tensão.

Uma das questões fundamentais na obra de José Lins do Rego é saber se o homem consegue domesticar o espaço. O tema aponta para as relações entre sociedade capitalista e domesticação da natureza, implicando numa ideologia estreitamente ligada à construção da sociedade capitalista que teria reduzido a natureza à domesticidade. Os primeiros livros de Lins do Rego vão, assim, num *continuum*, evidenciando uma gradação que conduz ao descolamento entre o homem e ambiente. Presumivelmente aquela terra de onde os protagonistas se irão descolando tinha antes com os antepassados uma relação plena de identidade, como se afirma no livro de memórias. José Paulino, o avô, ou as remanescentes da senzala, ou o velho Feliciano de *Usina* não tinham propriamente uma relação com a terra. Eles “eram” a terra. A relação com o ambiente seria ali de comunhão, o que dá ares míticos ao passado. Ao mesmo tempo, tal comunhão se efetivava por uma relação estável com o tempo histórico, sob a sensação de que nada mudava. Ao contrário, os protagonistas do presente vivem sob o descolamento da estabilidade. Passam, eles, a ter uma relação com o meio, relação marcada pela tensão. A intervenção sobre um cenário da ordem do pitoresco, em que a relação homem-natureza se faz meio ao acaso (como em *Menino de Engenho*), respeitando a ordem “natural” das disposições espaciais, introduz um cenário de dilaceração: o fracasso e o descolamento são inevitáveis, tal como veremos em *Bangüê*.

3.1 – Breve Discussão sobre o Regionalismo em José Lins do Rego.

O advento da burguesia como força estruturante da nação torna mais nítida a relação entre o homem e a paisagem e é nesse sentido de consciência sobre a fome de espaço e a ânsia topográfica (nos termos de Antonio Candido) que se dão os romances de 30: deixa de haver ali qualquer utopia ou ingenuidade quanto àquela relação entre o homem e o ambiente rural. Passa-se a uma relação desencantada que, para se construir literariamente naquela conjuntura, depende de novas articulações entre a prospecção topológica e os dados da subjetividade emancipados com o advento da modernização

urbana, servindo simultaneamente a dois senhores (o realismo nacionalista/regionalista e o universalismo da vida interior). O mesmo movimento que ocorre internamente na obra de Lins do Rego, ocorre também, num outro patamar, nas ressonâncias internas de nossa literatura. Referimo-nos à sedimentação do mapeamento que possibilita a densidade (e o aumento de complexidade) da análise das relações entre homem e paisagem rural¹⁰¹. É como se Lins do Rego reproduzisse o itinerário que leva do encantamento com a paisagem e sua identificação à nação presente no Romantismo (e que é ainda a base de onde se constrói a visualização em *Menino de Engenho*) e chegasse ao tenso desencantamento que culmina nas formas depuradas de tratamento da topologia rural no romance de 30 (tal qual se dá em *Bangüê*).

O fato de a literatura nordestina ter alcançado seu lugar no campo literário da década de trinta não se fez apenas sob a égide do ambiente pitoresco, que era ainda a explicação para nosso atraso na passagem entre os séculos XIX e XX. Trata-se do esforço de assumir sociologicamente as explicações para os impasses da modernização, destronando os determinismos ambientais. Obviamente esta movimentação cultural se fez amparar por um novo tratamento formal das questões de visualização ambiental, o que fica claro na evolução técnica aqui observada em José Lins do Rego. A emergência de um tratamento social dos dilemas regionais e nacionais implicava necessariamente numa renovação da apreensão da paisagem e do estatuto da relação do homem com o ambiente, implicando, por conseguinte, na renovação da técnica narrativa concernente àquelas questões pictóricas. Lins do Rego está, portanto, no centro de um período em que a representação na literatura torna-se problemática, especialmente após a agitação modernista. Muitas de suas visualizações fogem ao receituário da construção mais realista, isto é, aquela que simula uma naturalidade da imagem, a partir da eleição de um ponto de vista que estruture uma perspectiva para a apreensão e construção visual. Muito da retórica do romance social de trinta tem sua base formal em alguns pressupostos operados pelo Modernismo da década anterior (e são, mesmo, uma diluição de alguns deles, como propõe João L. Lafetá¹⁰²). A necessidade cultural de uma

¹⁰¹ O processo foi evidenciado por Flora Süssekind no desenvolvimento histórico a partir da literatura oitocentista, em que uma figuração de Brasil mais de 'miragem' do que de 'paisagem' foi aos poucos sendo superado e depurado até desembocar, no nosso modo de ver, na literatura de 30, onde a ingenuidade da visualização cai por terra. Cf. SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui (O narrador, a viagem)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁰² LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades. 1974. Conforme o autor, a ideologia orientou o afastamento do estético, a 'mudança de ênfase'. Percebemos que o afastamento em relação ao estético ocorreu também em Lins do Rego, pois se há no romancista um livro que se aproxime das conquistas das vanguardas, este livro é *Menino de Engenho*, em que a naturalidade

literatura do depoimento se fez acompanhar de um questionamento sobre a representação realista cuja origem é fruto da modernidade nas formas simbólicas. Em especial, a massificação da fotografia, do jornalismo e a acentuação dos efeitos do cinema sobre a nebulosa de hábitos culturais, sobre a disposição estrutural que impusesse mudanças ao ato de escrever. Ora, a própria concepção do produto cultural “Ciclo da cana-de-açúcar” traz respostas significativas à reorientação cultural da sociedade rumo à imagem. As ilustrações de capa da editora José Olympio são expressões mais do que evidentes daquela reorientação.

A literatura verdadeira e sem “literatura” pretendida pelos autores sociais de trinta depende de soluções formais tanto quanto a literatura fim-de-século ou o Modernismo heróico (o termo é de Lafetá). Seu principal problema é construir uma linguagem “aparentemente” natural. Assim, no tocante às descrições, assiste-se a uma insegurança que faz as soluções oscilarem entre fórmulas mais naturalistas (embora com menos ênfase), em que a linguagem simula transparência, e fórmulas advindas da modernidade, cuja característica principal é uma composição entre mecanismos provenientes das linguagens industriais (a propaganda, o jornal, o cinema), onde a brevidade e a síntese são as palavras-chave, e os questionamentos da representação oriundos do Modernismo das vanguardas estéticas, quando direções estilísticas como a montagem, a repetição e a fragmentação são postuladas. Não se pode, no entanto, dizer que haja rigor construtivo em Lins do Rego. Ele passa longe disso enquanto poética. Mas há, sim, uma apropriação ‘instintiva’ de algumas daquelas conquistas.

Por exemplo: Lins do Rego está identificado à linearidade. De fato, ela está lá. Mas também a disjunção ali está. Tudo depende do foco lançado sobre a obra. Carlinhos é menino, cresce, torna-se bacharel, deixa o engenho. De *Menino de Engenho* a *Doidinho*, então, a linha é sem ruptura. Depois, o engenho se torna usina e é incorporado pelo capitalismo industrial. Mas o que dizer da justaposição de blocos algo heteróclitos em boa parte de *Menino de Engenho*, do lapso que há entre *Doidinho* e

da voz narrativa se faz acompanhar de uma verdadeira montagem algo aleatória dos diversos quadros que compõem a vida do engenho, pautando-se, pois, por um arranjo na descontinuidade. Também é verdade, como propõe Luís Bueno, que se trate de um livro bifronte, reunindo inovação e velharia. Se *Doidinho* é uma espécie de passo atrás (mesmo sendo um livro que continua o anterior) dada a filiação naturalista, *Bangüê*, por seu turno, é mais representativo daquilo que Lafetá define como literatura de trinta – aquela que se obriga a considerar outras ideologias além da burguesa. A própria partilha de pontos de vista sobre o espaço do engenho, com a ascensão de Marreira e com a entrada em cena das usinas, tenta dar conta daquela abertura à discussão ideológica característica da década. Parece escapar a Lafetá, no entanto, uma questão essencial para o entendimento da literatura de 30: a discussão da subjetividade que aí já divide a cena com a discussão social.

Bangüê, quando os anos urbanos do protagonista somem e voltam apenas pelas cartas do amigo Mário Santos? Ou da disposição temporal de *O Moleque Ricardo*, que abre com a expectativa da volta de Ricardo do Recife e logo volta para suas origens no engenho, indo depois para sua vida no Recife, período em que há a retomada daquele lapso acima mencionado, com passagens da vida urbana de Carlos de Melo? E o que dizer de *Usina*, continuação de *O Moleque Ricardo*, mas também de *Bangüê*? São soluções de temporalidade ainda hesitantes, buscando complicar um pouco a linearidade, embora sem a destronar. São problematizações da linearidade que, se não foram assumidas como programa, enxertaram tensões na forma literária dos autores que pregavam a ausência de discussões formais. Há princípios formais que se distanciam das soluções meramente ancoradas na continuidade. Mesmo na estruturação psicológica – em especial em *Usina* e em *Fogo Morto* (particularmente na primeira parte, com centro no seleiro José Amaro) – há a recorrência a mecanismos de disjunção. Assim, por exemplo, o diálogo entre trechos de marcação espacial, reiterados, rearranjados, e ações ou reflexões dos personagens. Em *Fogo Morto*, por exemplo, a síntese repetitiva de muitas visualizações é uma espécie de *estilização* da paisagem. Há uma clara exposição dos materiais – a pitombeira, os morcegos, as cajazeiras, o canavial etc. – sempre controlados, organizados, manipulados pelo narrador. A mobilização direta dos objetos (os nomes, as espécies), por sua vez, prescinde da adjetivação, o que traria instabilidade subjetiva ao enunciado. Os nomes se impõem em sua crueza de coisas.

A questão visual é tensa em Lins do Rego. Tensa é a relação entre o telurismo, enquanto marca de sua angústia (e de seus personagens), e sua evolução rumo a uma visualização mais lacônica. Seu único romance que abre com um longo trabalho de visualização espacial é *Água-Mãe*. E, salvo engano, a questão visual não é também destacada na obra dos principais autores do romance nordestino de 30. Romance social e literatura de depoimento (perscrutando simultaneamente a subjetividade) parecem ser os motes de muitos daqueles autores. É até considerável, portanto, que se estude um romance como *A Bagaceira* como estando fora da literatura daquele suposto movimento – classificação que combina estratégia editorial, moda e uma real emergência tanto de autores quanto de questões sociais regionais na nebulosa de discursos ideológicos da década de trinta –, como o faz Luís Bueno. De fato, sob o aspecto visual, o romance de José Américo de Almeida ainda se remete aos livros do início do século. Mas livros como *O Quinze*, *São Bernardo* e os de Lins do Rego fazem magra a presença da imagética regional, particularmente no tocante à paisagem natural. No entanto, são todas

elas obras ancoradas diretamente na realidade local. O privilégio da caracterização regional se dá pelo aspecto social (cultura, economia, política) e certas peculiaridades lingüísticas. A realidade natural cede espaço à realidade social como caracterizadora do regional. Assim, a visualização dos espaços e ambientes sofre uma modificação significativa naquelas literaturas. Entendendo visualização regionalista como um processo que imbrica observação e construção textual, supomos então que em algum momento, fugidio, porém, as duas instâncias se sobreponham. O entendimento da visualização passa por duas discussões: a do estatuto do documento na narrativa de ficção e a da função visual dentro da estrutura do texto. Trata-se de um aspecto pouco estudado, mas essencial para que se compreenda melhor a própria centralidade das preocupações sociais e narrativas dos textos em questão¹⁰³. E é por conta de tantos motivos relevantes que uma investigação sobre o aspecto da visualização espacial do engenho na obra de José Lins do Rego é aqui assumida. O romancista tem um caráter único ao ter insistido numa temática que o obrigou a manter concentrada por muitos livros uma visualização especificamente regional. O estudo de tal aspecto nos permitirá desvendar não só questões de técnica literária na evolução do autor paraibano quanto entender um pouco melhor as formulações regionais do período.

O regionalismo em Lins do Rego surge programático e o autor demora a, após as formulações estéticas e a intervenção cultural do grupo de Gilberto Freyre durante a década de vinte, escrever e lançar os livros que maturam aquela programação estrita em manifestação ficcional que não recusa o documento, antes o tenta colocar a serviço das intenções estéticas. Persiste ali, porém, a intenção de um regionalismo didático. A homenagem às histórias de Trancoso¹⁰⁴ evidencia aquela intencionalidade. Se servem de fundo à intenção lúdica que orienta sua pedagogia no livro infantil *Histórias da Velha Totônia*, publicado também, como *Usina*, em 1936, as histórias lendárias são também essenciais para o tipo de interpretação do espaço do engenho que se pode apreender na obra adulta do autor. Analisemos brevemente o livro infantil. Há ali várias referências à

¹⁰³ Um bom acompanhamento do desprezo pelas investigações da visualização espacial que caracterizou a crítica literária do século XX, particularmente nas tendências de estudos imanentes ou formalistas, está dado no artigo de Luis Alberto Brandão. V. BRANDÃO, Luis Alberto. “Breve história do espaço na teoria da literatura” In: Cerrados: Revista do Programa da Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília. N. 19, ano 14, 2005, p. 115-134.

¹⁰⁴ V. LINHARES, Maria Helena de Oliveira. *José Lins do Rego – Alguns aspectos do romancista*, p. 48: “As histórias de Trancoso são os “Contos e Histórias de Proveito e Exemplo” de Gonçalo Fernandes Trancoso, cujas edições mais antigas foram publicadas em 1575, 1585 e 1589. Muito cedo devem ter sido exportadas para o Brasil e lá criaram raízes e tomaram novas feições.”

flora e à fauna local, com árvores e animais típicos. A passagem mais “regional” é a do passeio do macaco com o rei:

“E andaram terras e terras. O rei e Felisberto conversando.

- De quem é aquele engenho ali? – perguntava o rei.

- Aquele de bueiro grande, rei meu senhor? Ah, é o engenho do doutor Botelho! E foram andando. Mais adiante o rei viu um roçado com mais de mil negros trabalhando. Era negro que não acabava mais.

- De quem é este roçado tão grande, Felisberto?

- Saiba Vossa Real Majestade que é do meu senhor, o doutor Botelho. Hoje até nem tem negro, não. Só queria que Vossa Majestade visse isto aqui em dia de trabalho.” (HV, p. 17).

Os contos misturam várias tradições lendárias, fundindo-as, reestruturando-as. Fundem-se também as referências europeias (o rei venceu os mouros, os turcos; a princesa é loira etc.) com referências locais: “Corriam lágrimas dos seus olhos como água de uma biqueira de casa-grande.” (HV, p. 33). E o rei europeu tem negros: “Maria dormia no meio das galinhas, suja como ela nunca tinha visto uma negra de seu pai.” (HV, p. 34). O mais significativo, porém, são as metamorfoses. Numa delas entra a cor local: “E Guimarães, quando deu fé, viu que o pai estava quase que pegando a ela e ao seu belo príncipe. Aí Guimarães, que era uma moça encantada, fez a sua reza. E de repente, todos se encantaram. Guimarães era um rio, o príncipe João um negro velho, o cavalo um pé bonito de gameleira.” (HV, p. 56). Como se percebe no trecho, há forte carga regional na própria linguagem, mais até que nas referências materiais. Expressões regionais intervêm o tempo todo, dando conta da oralidade inerente às narrativas.

Por outro lado, a primeira manifestação do engenho na obra romanesca de Lins do Rego vem introjetada à esponja do lendário, o que é fundamental para os limites da apreensão realista do espaço central da obra toda do autor. O engenho “é” uma história de Trancoso. E é também um espaço da inevitabilidade do real, que se impõe inicialmente em *Menino de Engenho*, no primeiro momento em que se o menciona, quando da constatação da herança inexorável da linhagem que procede da mãe (a herança paterna é a loucura, a propensão à inadaptação, também essencial pelo destronamento do paternalismo que opera, mas distante de nossos objetivos aqui, uma vez que a própria voz narrativa traz já a consciência do inadaptado). Depois de constatar uma disjunção entre a imagem da memória, espaço da intimidade, e a imagem dos

retratos, espaço da exterioridade, o que adianta a tensão que aqui tentamos ressaltar, o narrador do primeiro romance prossegue sob tensão, agora plasmando os dois espaços, o lendário de Trancoso e o inexorável chamado da realidade-engenho: “Filha de senhor de engenho, parecia mais, pelo que me contavam dos seus modos, uma dama nascida para a reclusão.” (ME, p. 6). É preciso dizer que essa é a visão, talvez, ontológica do engenho em Lins do Rego. O espaço do engenho é, portanto, um espaço que reclama a vivência heróica, sob influxo trágico, num percurso moderno de um anti-herói. É também a tensão e a tentativa de aglutinação do ficcional e do real. Sua modernidade está em tentar colar a escrita à vida. É tanto um espaço da memória, afetivo, mas também trágico, na medida em que atualiza o par inextricável de compaixão e pasmo que orientara a tragédia grega, quanto é um espaço que atualiza o real e os conteúdos sociais em suas contradições mais evidentes, desde as evidências da transição que leva à modernidade até as persistências do arcaico no mesmo processo. O engenho é, pois, história de Trancoso, figuração histórica de teor ficcional, admoestação do real. O agir literário, sua intrusão naquela tensão é o que possibilita uma provável síntese dos dois espaços que nomeiam o engenho, o real e o lendário.

A primeira menção às histórias de Trancoso já traz aquela sobreposição entre realidade e persistência histórica de uma estruturação simbólica que evidencia o regionalismo afetiva e intimamente tratado. Em *Menino de Engenho*, inicialmente, surgem as histórias lendárias quando da leitura de jornais (fato significativo para o contraste entre a objetividade da notícia e a fluidez da lenda) relatando o crime que abre a temporalidade narrativa. Ali, realidade e lenda se entrelaçam, a tragédia é vivida também como ilusão: “À tarde o criado leu para a gente da cozinha os jornais com os retratos grandes de minha mãe e de meu pai. Ouvi aquilo como se fosse uma história de Trancoso. Pareciam-me tão longe, já, os fatos da manhã, que aquela narrativa me interessava como se não fossem os meus pais os protagonistas. Mas logo que vi na página de um dos jornais a minha mãe estendida, com os cabelos soltos e a boca aberta, caí num choro convulso.” (ME, p. 4). Funciona como se a realidade desterritorializasse a lenda, já sendo maculada mesmo no livro mais idílico, o de estréia: e é uma série de desilusões sobre o engenho, espaço que a realidade sempre leva à dessacralização, como no desencanto no fim de *Doidinho*, quando Carlos foge do colégio, na desistência em *Bangüê*, na inundação que pontua o final de *Usina* e mesmo na construção histórica do engenho falimentar de Lula de Holanda em *Fogo Morto*. A decadência do engenho,

como observado na análise de Antonio Candido¹⁰⁵, implica, no outro lado da moeda, na idealização do tradicional. É por aí que se pode ler o projeto ideológico de nosso romancista. É quando se aliena do espaço que o sujeito constrói alternativas, mesmo que simbólicas, para o retorno à estabilidade.

O projeto regionalista de Freyre e Rego opera a naturalização de uma relação com a paisagem que se revela ideológica já em suas origens. Na medida em que tanto brancos quanto negros são “invasores” de uma paisagem com a qual não têm relações significativas (pois o indígena é varrido do horizonte simbólico no regionalismo daqueles autores), o imperativo da conformação telúrica torna-se nitidamente um projeto ideológico de construção de coesão social. A monocultura de cana-de-açúcar é a melhor expressão da inadequação de origem entre homem e paisagem. Falando sobre a realidade da Martinica, muito semelhante à de nosso Nordeste, Diva Barbaro Damato, na análise que faz da obra de Edouard Glissant, escreve: “No sistema de Plantação, a ligação do homem com seu espaço é esterilizante. Para o proprietário, a terra é apenas lucro rápido: a cana avassaladora destrói a paisagem. Para o escravo, ela significa o trabalho esgotante. Em nenhum momento, existe a preocupação de preservar, poupar, de instaurar algo duradouro. A terra não é vista como tal: é dinheiro ou sofrimento. Hortas, jardins ou pomares, que significam uma relação de amor com a terra, são relegados nesse sistema a plano secundário ou mesmo proibidos.”¹⁰⁶ Podemos alcançar a dimensão de tal contrato com a terra que a literatura regionalista de Lins do Rego quis construir se percebermos que ele atende à demanda de estabilizar o instável que se impõe à relação do proprietário e do trabalhador do engenho a partir da Abolição e da entrada do capitalismo moderno nas relações de produção.

¹⁰⁵ CANDIDO, Antonio. Um romancista da decadência. In: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 57-62. Embora centrando sua atenção em *Fogo Morto*, Antonio Candido formula algumas generalizações sobre a obra de Lins do Rego no ensaio “Um romancista da decadência”. Dois elementos podem ser destacados da análise de Candido. Primeiro, o fato de situar em termos temporais (e não espaciais) a questão central dos personagens. O que se pode apreender daí é que as questões espaciais (o pertencimento ou não telúrico) têm sua outra face nos termos temporais (passado e futuro). Uma análise que considere a tensão entre adesão ao rural ou ao mundo da modernidade urbana deve levar em conta os sentidos temporais que tal tensão carrega. Em segundo lugar, quando Candido faz referências topológicas, ele o faz ressaltando não a paisagem ou a construção de cenários, mas tratando as questões espaciais em termos integrais, referindo-se a atmosferas e a ambientes. Consideramos, porém, essencial que sejam analisados também os aspectos da visualização narrativa onde ocorrem as ações, uma vez que duas discussões espaciais são essenciais para o entendimento das obras de Lins do Rego: a discussão entre mundo interior e espaço do engenho e a discussão entre o espaço do engenho e o mundo urbano modernizado.

¹⁰⁶ DAMATO, Diva Barbaro. *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo, Annablume / FFLCH, 1995, p. 150.

É sintomático, portanto, que a relação que se figura nos romances no tocante à relação entre os coronéis e suas “matas” (reservas de áreas nativas) seja a expressão de uma espécie de ambientalismo utópico. Mas Lins do Rego é ideologicamente sagaz (é o discurso do dominador) e constrói a relação mesmo sob o âmbito dos despossuídos: assim, apresenta-nos Ricardo no retorno ao engenho em *Usina* e sua “posse” afetiva do Rio Paraíba, no lugar onde tomava seus banhos, sob os galhos do marizeiro etc. A relação com a mata aparece em *Menino de Engenho*, quando o narrador, depois de encontrar moradores-trabalhadores nas mais variadas situações, volta à síntese da crônica: “Eram assim as viagens do meu avô, quando ele saía a correr todas as suas grotas, revendo os pés-de-pau de seu engenho. Ninguém lhe tocava num capão de mato, que era mesmo que arrancar um pedaço de seu corpo. Podiam roubar as mandiocas que plantava pelas chãs, mas não lhe bulissem nas matas. Ele mesmo, quando queria fazer qualquer obra, mandava comprar madeira nos outros engenhos. Os seus paus-d’arco, as suas perobas, os seus corações-de-negro cresciam indiferentes ao machado e às serras.” (ME, p. 38). E segue um exemplo de ação ambiental: o avô admoestando alguém por cortar madeira. Ora, o procedimento é refinado em *Pureza*, livro apenas levemente descolado da comarca canavieira, quando ganha ares de reflexão romântica alemã. O narrador declara melhoras físicas e mentais ao ir viver em Pureza, passa a ter planos na vida etc. A mata “espessa”, por onde se entra através de uma vereda “que mal dava para uma pessoa”, revela-se o refúgio algo mágico para o ensimesmamento, o indivíduo tornando-se, debaixo dos “arvoredos seculares”, íntimo de sua própria vida. E volta a relação de afetividade proprietária, ambientalismo utópico (além de atenuante para os desmandos dos senhores) prévio ao ambientalismo simultaneamente científico e político que temos hoje: “O Coronel Joca tinha cuidados para aquela mata, como se fosse para uma filha. Contara-me o chefe da estação que o Coronel dissera muito desaforo ao engenheiro da companhia que propusera a compra da mata.” (PU, p. 16). Volta, portanto, a contraposição engenho x mundo das máquinas (como a usina, nos outros livros). O próprio status do narrador de *Pureza* é avaliado diante daquele universo de ambientalismo utópico, sob a égide da contemplação e da subjetivação de que se gaba: “Aquele gente não poderia nunca compreender um homem como eu, entrando dentro da mata, parando para olhar um pé de sapucaia, um pau-d’arco, sem ser com interesse qualquer. Eles não compreenderiam. A árvore para eles não servia nunca para enfeitar, para gozo dos olhos. Quando muito seria uma sombra. Havia um pé de juá, bem verde, na porta daquela casa por onde eu passava. Rodeando a árvore, havia um chiqueiro de

porcos e pela tardinha as galinhas se agasalhavam pelos seus galhos. Eles não deviam compreender como os ingleses da estrada haviam cercado o chalé de eucaliptos, só para enfeite.” (PU, p. 17). Há aí dois dados associados: o cultivo culto da contemplação desinteressada, que é tanto diagnóstico de status diferenciado quanto proposição ideológica de uma valorização ainda utópica, pois somente estética, tanto das espécies nativas, da mata do Gameleira, quanto das espécies de ajardinamento inglês, os eucaliptos; a dimensão em que se propõe uma espécie de lirismo paisagístico na construção visual da ambientação do livro, dado que se trata de uma visualização “desinteressada”.

Conjugam-se, portanto, no regionalismo de Lins do Rego, um posicionamento no campo literário e um posicionamento ideológico. Ambos se resolvem formalmente por uma apresentação do engenho que compreende uma fusão bastante particular entre fantasia e observação. Há, portanto, uma crise da narrativa entre aqueles valores da velharia (a persistência naturalista, o apelo ideológico do passado – como a “saudade do escravo”, o valor sentimental da infância) e da novidade (a naturalidade narrativa conquistada, a dessacralização da modernidade, o potencial estético da rememoração da própria infância), que são, como se vê, quase que termos invertidos que a obra de Lins do Rego articula de modo tenso. Sua literatura é explícita quanto à iniciativa de apresentar a crise daquela transição. Assim, se ainda está preso ao paradigma da mimetização realista e à exaltação dos aspectos morais que a natureza do engenho favorece, tende a acentuar uma incompatibilidade crescente, e que culmina em *Bangüê*, entre o homem e os valores telúricos. Há, apesar da força centrípeta do engenho regional, uma tentativa hesitante em se romper com o ambiente, hesitação que pinta o conflito interior com tintas próprias da visada doméstica – muito restrita à casa-grande – que orienta os seus romances. Assim, introduz a poética que trata da dissociação entre o homem e o ambiente, numa tradição textual ainda sob a égide da poética do pitoresco. É a expressão de uma crise e de uma transição. Crise da utopia de modernização ilustrada da precariedade regional e transição para um momento de soluções sociais para problemas estéticos (que Lins do Rego não alcança), o que dá conta também da crise de um momento de soluções estéticas para problemas sociais (de que ele participa, na sua crítica ao Modernismo do Sudeste, cuja visão de Brasil seria a do “turista”).

Ora, é exatamente o traçado que temos de *Menino de Engenho* a *Bangüê*. Sim, pois se o primeiro está pautado pela sentimentalidade da infância em contato com a visualidade natural e produtiva do engenho, articulando meio a esmo os diferentes

espaços e ambientes, em *Bangüê* a violência nas mudanças de focalização é mais intensa e vem dizer justamente da tensão extremada entre homem e ambiente. Estamos no reino do absoluto, onde não cabe um meio-termo: ou o protagonista-narrador assume o engenho ou assume um presente em aberto na vida urbana. As protelações são justamente o mecanismo com que se evidencia a inevitabilidade de uma decisão absoluta. Como se sabe, ao final Carlos de Melo abre mão definitivamente do engenho – aparentemente empurrado pelas circunstâncias, o que desvia a atenção do leitor para o fato de que a hesitação do personagem é a indicação de que o caminho para a desistência já se encontra aberto na sua própria personalidade, nem bacharel nem sinhozinho, mas intelectual que escreve o livro que estamos lendo. A sugestão de incompatibilidade entre homem e forças sociais e ambientais, além de questões já suscitadas pela crítica quanto à desintegração conjuntural do regional (no novo concerto nacional) e a do desencaixe do bacharel telúrico, é indicação da expressão ainda pouco consciente de uma formulação, a do subdesenvolvimento, que se fará com mais clareza nas formulações da intelectualidade brasileira a partir da década de quarenta. Como apreensão inicial de uma formulação da consciência nacional, a crise é ainda vivida sob o ângulo do inconcluso, do hesitante, o que acentua os dados mais expressionistas da representação da realidade.

3.2 – Menino de Engenho.

Para entender o preâmbulo do fracasso quanto à relação entre homem e engenho que se evidenciará em *Bangüê*, iniciaremos citando José M. G. Almeida:

“No contexto mais amplo da literatura nordestina, *Menino de Engenho* deixa perceber – mais do que qualquer outra criação ficcional do período – a transição entre o espírito que havia alimentado o movimento regionalista dos anos 20, com sua visão poético-folclórica do Nordeste, e a atitude que passa então a prevalecer, caracterizada por uma intenção consciente, por parte dos escritores, de questionamento e denúncia da realidade social imperante na região. (...) Os dois elementos que constam do título – o menino e o engenho – vêm a constituir os dois pólos dialéticos entre os quais se move o romance. Em alguns momentos (que se tornam mais freqüentes à proporção que a obra se encaminha para o final)

predomina o primeiro: a narrativa tende então para o subjetivo, o confessional; em outros é a vida do engenho em si que ocupa o centro do interesse, tornando-se o menino apenas o ponto de referência a partir do qual são observados os fatos.”¹⁰⁷

O romance inicial de Lins do Rego seria, conforme o crítico, uma combinação do intimismo – com o narrador em primeira pessoa – e do painel, em que a unificação se dá pelo engenho. Estão, no entanto, separados no próprio encadeamento físico do romance: “Desta forma, o espaço – físico e social – atua como importante fator de integração entre os vários episódios narrados. Conquanto apresentado sempre a partir do ponto de vista único do narrador-personagem, o engenho vai adquirindo, no correr do romance, realidade própria, como uma entidade coletiva, que transcende e assimila cada um dos personagens, tomados individualmente.”¹⁰⁸ Se em termos de estrutura o crítico parece acertar, tentaremos mostrar abaixo como, ao não lograr captar o sentido daquela estrutura, isto é, o significado do engenho tal qual visualizado no romance, não se alcança no texto de Almeida a imbricação tensa que permeia a própria estrutura do livro de Lins do Rego. Para tanto, se faz necessário um acompanhamento mais linear, na trilha da temporalidade própria do livro (que, como já se adiantou, é irregular), buscando-se, no entanto, superar a mera paráfrase.

No romance, o engenho entra na vida do narrador como consequência da tragédia, do destino, da força arbitrária que o leva para a vida campestre, para um destino que não seria o seu, pairando o mundo urbano sempre como fantasma, portanto: “Três dias depois da tragédia, levaram-me para o engenho do meu avô materno. Eu ia ficar ali morando com ele. Um mundo novo se abria para mim.” (ME, p. 7). E surge a cana, na conversa do tio Juca ainda no trem e, logo a seguir, numa estação: “E a conversa mudava para o inverno, que corria bem, para os partidos de cana.”. O engenho se anuncia idílico e próspero ainda nas imediações, nos arredores primiciais. Tudo é verdejante e úmido. Vão a cavalo para o engenho, após o trem, e tudo é grandioso para o menino pequeno:

“- O engenho fica ali perto.

Eu ia reparando em tudo, achando tudo novo e bonito. A estação ficava perto de um açude coberto de uma camada espessa de verdura. Os matos estavam todos

¹⁰⁷ ALMEIDA. Op. Cit. p. 216-218.

¹⁰⁸ Id. Ibid., p. 226.

verdes, e o caminho cheio de lama e de poças d'água. Pela estrada estreita por onde nós íamos, de vez em quando atravessava um boi. O meu tio me dizia que tudo aquilo era do meu avô. E com pouco mais avistava-se uma casa branca e um bueiro grande.

- É ali o engenho, mas nós temos que andar um bocado.

A minha mãe sempre me falava do engenho como de um recanto do céu. E uma negra que ela trouxera para criada, contava tantas histórias de lá, das moagens, dos banhos de rio, das frutas e dos brinquedos, que me acostumei a imaginar o engenho como qualquer coisa de um conto de fadas, de um reino fabuloso.” (ME, p. 8-9).

O narrador vai compondo por acréscimo e amplificando sintaticamente a grandiosidade do plano semântico. O que, mais tarde, se irá corrigindo rumo ao real, de *Doidinho* a *Bangüê*, embora no terceiro livro o engenho também venha muitas vezes sob a luz da “literatura de engenho”, tão fabulosa quanto as histórias da empregada. Além disso, o engenho é um brinquedo, depois passa a ser um recreio de férias e só no último livro se impõe como realidade.

Então, há uma história do engenho “antes” do engenho: a criada, a mãe, a tragédia do primeiro capítulo que o narrador identifica às lendas de Trancoso etc. e há, também, uma sobreposição entre o engenho enquanto realidade e o engenho enquanto fantasia, sobreposição que guiará a visualização. O capítulo segue: brincadeiras com os moleques, início de intimidade social e dados sintéticos do pomar, também grandioso. “E fomos à horta para tirar goiabas e jambos. O que chamavam de horta era um grande pomar. Muito de minha infância eu iria viver por ali, por debaixo daquelas laranjeiras e jaqueiras gordonas.” (ME, p. 10). Mais à frente, no dia seguinte, tomando leite “ao pé da vaca”, outra paisagem: “Uma névoa como fumaça cobria os matos que ficavam nos altos.” (ME, p. 10). Paisagem sem especificidade, algo impressionista ainda.

Vem a seguir o banho de rio com o tio Juca, para “ficar matuto”, ser “batizado” regionalmente no “*Poço das Pedras*”:

“Descemos uma ladeira para o Paraíba, que corria num pequeno fio d'água pelo areal branco e extenso. (...) Pouco mais adiante, debaixo de um marizeiro, de copa arrastando no chão, lá estava uma destas piscinas que o curso e a correnteza do rio cavavam nas suas margens. E foi aí, com meu Tio Juca, que bebeu, antes de seu banho, um copo cheio de remédio para o sangue,

dormido no sereno, que entrei em relação íntima com o engenho de meu avô. A água fria de poço, naquela hora, deixou-me o corpo tremendo. Meu tio então começou a me sacudir para o fundo, me ensinando a nadar. Daquele banho ainda hoje guardo uma lembrança à flor da pele. De fato que para mim, que me criara nos banhos de chuvisco, aquela piscina cercada de mata verde, sombreada por uma vegetação ramalhuda, só poderia ser uma coisa de outro mundo.” (ME, p. 11).

Há, então, no capítulo 4, uma série de descrições: 1) chegando ao engenho, 2) a família no engenho, 3) criados e moleques, 4) a horta, frutas, 5) o curral, 6) o rio Paraíba, suas piscinas, 7) a refeição na casa-grande, pitoresca. E, a seguir, outra visão: “Não era, porém, somente a gente da família que ali se via. Outros homens, de aspecto humilde, ficavam na outra extremidade, comendo calados.” (ME, p. 11), dando conta da interação social entre patrões e empregados. Como se percebe, quase todo o engenho ‘cabe’ no capítulo: a descrição do processo produtivo vem no capítulo seguinte, como uma seqüência topográfica.

Ali, identifica-se como menino urbano, o que ressalta o modo como olhava para o engenho: “E era com olhos de deslumbrado que olhava então aqueles sítios, aquelas mangueiras e os meninos que via brincando por ali. As divergências de meu pai com meu avô nunca permitiram à minha mãe fazer uma temporada no engenho. Minha imaginação vivia assim a criar esse mundo maravilhoso que eu não conhecia. (...) Daí a impressão extraordinária que me iam causando os mais insignificantes aspectos de tudo o que estava vendo.” (ME, p. 12). O que o menino achava extraordinário, o narrador acha “insignificantes aspectos”. Propõe-se também ali que a visão real do engenho é precedida pela visão mágica que criava imaginariamente um mundo desconhecido. O real passa a ser informado pelo imaginado, lendário. Após a ressalva, que se deve estender ao aspecto seguinte, o produtivo, o menino é levado à produção:

“Ficava a fábrica bem perto da casa-grande. Um enorme edifício de telhado baixo, com quatro biqueiras e um bueiro branco, a boca cortada em diagonal. Não sei por que os meninos gostam tanto das máquinas. Minha atenção inteira foi para o mecanismo do engenho. Não reparei mais em nada. Voltei-me inteiro para a máquina, para as duas bolas giratórias do regulador. Depois comecei a ver os picadeiros atulhados de feixes de cana, o pessoal da casa de caldeiras. Tio Juca começou a me mostrar como se fazia o açúcar. O mestre Cândido com uma cuia

de água de cal deitando nas tachas e as tachas fervendo, o cocho com o caldo frio e uma fumaça cheirosa entrando pela boca da gente.

- É aqui onde se cozinha o açúcar. Vamos agora para a casa de purgar.

Dois homens levavam caçambas com mel batido para as formas estendidas em andaimes com furos. Ali mandava o purgador, um preto, com as mãos metidas na lama suja que cobria a boca das fôrmas. Meu tio explicava como aquele barro preto fazia o açúcar branco. E os tanques de mel-de-furo, com sapos ressequidos por cima de uma borra amarela, me deixaram uma impressão de nojo. Andamos pela boca da fornalha, pela bagaceira coberta de um bagaço ainda úmido. Mas o que mais me interessava ali era o maquinismo, o movimento ronco da roda grande, e a agitação febril das duas bolas do regulador. Quando vieram me chamar para o almoço, ainda me encontraram encantado diante da roda preguiçosa, que mal se arrastava, e as duas bolas alvoroçadas, que não queriam parar.” (ME, p. 12-13).

O elogio da percepção infantil aparece na crítica de José Lins do Rego ao “Mundo do menino impossível”, poema de Jorge de Lima. Lins diz haver ali coisas “(...) que vêm mais das forças virgens da intuição que de um duro labor de reflexão; mas que nos fazem pensar, que nos levam ao mais profundo de nós mesmos por outros caminhos que os da lógica, por intermédio daquilo que Conventy Patmore dizia que era mais inteligente que o entendimento.”¹⁰⁹ O engenho atinge aqui o status de síntese ideológica entre os universos da casa-grande e o da senzala. O menino é de engenho, e o engenho é tanto o modo de produção (isto é, propriedade), como também é aquilo que no engenho não é coisa, mas ainda é passível de posse, isto é, o outro, tanto faz se o trabalhador ou a velha contadora de histórias.

O sentido em descrições que são de mero mapeamento e cujos espaços não são significativos enquanto motivos actanciais deve ser o de indiciar a voz narrativa enquanto voz proprietária, espécie, portanto, de exibicionismo ideológico. Em que pese ao interesse preponderante sobre o aspecto tecnológico do processo, o processo todo é descrito nos moldes naturalistas, mesmo com o narrador em primeira pessoa: detalhes, visão de espectador (e não de participante, como advertia Lukács), além de um ordenamento linear que vai das canas, passa pela purgação, o mel-de-furo e o produto final, o “açúcar branco”. Assim, se o personagem se liga aos maquinismos ao molde de brinquedo, o narrador tem procedimento homólogo, mas com fim racional: a linearidade

¹⁰⁹ REGO. *Gordos e Magros*, p. 27.

que vai da matéria-prima ao produto final, detalhando os maquinismos e a mão-de-obra que opera a transformação nas várias etapas. Se não tem a sensualidade que se sente impregnada na descrição do processo produtivo em *A Carne*, compartilha com aquele livro a valorização do detalhamento. Por outro lado, a sedução exercida sobre o até então “urbano” Carlinhos – o maquinismo – é também a porta de entrada para a sedução da igualmente urbana Hortênsia, a futura *Senhora de Engenho* do romance de Sette, também encantada pela tecnologia agindo sobre a matéria natural.

A morte da prima do protagonista em *Menino de Engenho* é pretexto duplo: para o confinamento do protagonista e para os primeiros contatos com “as letras”. O embate é entre intelectualismo e vida natural, entre sua vivência e a dos primos (idênticos aos moleques da bagaceira): “Ficava eu 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 para 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.” (ME, p. 17). A visualização é a do desejo, a do espaço das brincadeiras, do engenho enquanto mundo lendário. Se não pode ter o mundo externo, passa-se a vivenciar a crônica histórica sob molde íntimo, desviando a atenção para as histórias das negras sobre outros engenhos, fofocas de familiares etc.

Os primos lá fora, na liberdade junto às arribações, o que mostra a insistência na polarização entre mundo externo e mundo interiorizado que marca a visualização do engenho na trilogia inicial de Lins do Rego, oscilando entre afastamento e aproximação. O processo de polarização na estruturação visual corrobora a tensão entre disjunção e fusão da consciência sobre o sentido do engenho, que se faz em homologia a outra polarização, a entre realidade e fantasia. Assim, também a intervenção literária de Lins do Rego, a oscilar entre disjunção e fusão de documento e invenção, respondendo tanto ao Romantismo quanto ao posicionamento mais naturalista e de catalogação folclorista do início do século XX. E aí intervém de novo a descrição de espectador, a crônica de saudades esvaziada de ação ou temporalidade: “Chamavam de arribações as rolas sertanejas que desciam, batidas pela seca, para o litoral. Vinham em bando como uma nuvem, muito no alto, a espreitar um poço de água para a sede de seus dias de travessia. E quando o avistavam, faziam a aterrissagem em magote, escurecendo a areia branca do rio. Nós ficávamos de espreita, de cacete na mão, para o massacre. E a sede das pobres rolas era tal que elas nem davam pelos nossos intuitos. Matávamos a cacetadas, como se elas não tivessem asas para voar. A seca comera-lhes o instinto natural de defesa.” (ME,

p. 17-18). Pensamos que, como há em *Menino de Engenho*, pouca centralidade de ação, pois prevalece o painel íntimo, acaba havendo mais variedade de descrição pitoresca. De resto, a seqüência de obras não se verá obrigada a reiterar certos detalhamentos que há aqui, podendo optar por formações discursivas mais sintéticas quanto à paisagem e ao espaço produtivo, uma vez que o engenho já estaria ‘apresentado’ ao leitor.

Temos a seguir a visita ao sítio de um parente. Pretexto para descrição do entorno do engenho, em especial os trabalhadores e sua relação com o mundo de fora, a cidadela do Pilar. “Pela estrada encontrávamos de quando em vez gente a cavalo que vinha da feira de São Miguel. Traziam as cargas vazias, os caçuás emborcados e o quilo de carne dependurado na cangalha. Também mulheres a pé, de chinelas batendo no calcanhar e flor na cabeça. Os moleques informavam que eram as raparigas do Pilar que iam fazer a feira em São Miguel. Mas eu reparava que elas não traziam quilos de carne: vinham com as mãos limpas, abanando. Essa gente toda conversava: os de cavalo com os que iam a pé.” (ME, p. 20). Tudo é visualização, mais detalhada que em *Fogo Morto*, onde a estrada só é associada às cajazeiras: “Pela estrada, toda sombreada de cajazeiras, recendia um cheiro ácido de cajá maduro. Nós íamos colhendo cabrinhas amarelas e arrebenta-bois vermelhos que não comíamos porque matavam gente. Depois a cerca de arame se abria num terreiro que dava para uma casa de telha, com parede de barro escuro.” (ME, p. 21). Como se percebe, há uma necessidade de mapeamento, mesmo que não utilitário, um mapeamento que não se vê quase depois em *Usina* ou *Fogo Morto*. Um dado também diferenciado em *Menino de Engenho* é a presença das cores, substituídas por mais imaterialidade e aspectos diferentes do sensorial nos dois livros citados. Veja-se o detalhamento: “Os primos já estavam no sítio sacudindo pedras nas fruteiras. Atrás da casa ficava uma meia dúzia de laranjeiras e goiabeiras e um pé enorme de jenipapo. Num jirau, umas panelas velhas com craveiros brotando e bogaris pelas biqueiras florindo. E uns leirões de coentro cercados de faxina, porque as galinhas e os porcos se criavam soltos, entrando por dentro de casa, como gente. Na cozinha, uma trempe de ferro com fogo aceso e um pote com água barrenta do rio, que bebiam.” (ME, p. 21).

O principal quadro de ambientação se encontra no capítulo 13, o da cheia do Paraíba, de certa forma paradigma da descrição em todo o livro. Talvez seja paradigma justamente pela hibridização que opera entre a monografia e o tipo aqui identificado de visualização íntima. Dentro de nosso interesse pelas formas de manipulação visual, as paisagens em movimento e em mudança são as que mais facilmente se tornam

narrativas, isto é, expressam-se como temporais e não meramente espaciais. Funciona como se as descrições pudessem ser tão temporais como a ação narrada. Franco Moretti enuncia com precisão o dilema do autor literário diante da descrição de lugares, que se torna uma tarefa de interrupção do ficcional, na medida em que age sob a perspectiva da imobilização temporal. Falando sobre a presença da cidade na literatura, ele escreve: “Para transmitir informações sobre a cidade, o texto precisa interromper a história, suspender temporariamente a ação e descrever lugares e espaços.”¹¹⁰ Há um embate, assim, que se expressa na descrição, entre a ficcionalidade e a vinculação ao real. Embora Moretti esteja discutindo a imagem da cidade (na escrita de Balzac sobre Paris), fugidia por natureza, mutável numa velocidade que supostamente não existe no ambiente rural, como o de nosso objeto (no mundo rural a mudança seria cíclica, sob a ordem da natureza, portanto, menos inconstante, embora em Lins do Rego a estruturação do espaço visual se sujeite também às pressões da modernização que fazem *tabula rasa* da visualidade do referente), vale reproduzir o longo trecho em que o crítico expõe o estatuto da descrição:

“Bairros, ruas, casas: lugares a descrever. A descrição literária, contudo, nunca é uma réplica de alguma coisa, mas sim um modo de construir e transmitir um significado e determinar uma classificação de alto e baixo, belo e feio, velho e novo e assim por diante. A classificação (...) é útil enquanto o tempo não a altera; ao ordenar os elementos dados, postula a sua imobilidade. Não surpreende que a crítica literária tenha sempre atribuído um status específico à análise da descrição, seja apelidando-a de “interpretação simbólica”, seja de “instituição de paradigmas”. Segundo ambas as versões, a descrição interrompe o fluxo da trama e revela os significados fundamentais do texto. Melhor ainda, a descrição revela esses significados exatamente ao interromper aquela sucessão de acontecimentos que pode vir a confundi-los ou ocultá-los.” (p. 135).

Moretti acentua que o centro da atenção de Balzac é a trama, o desenvolvimento da narrativa. Segue assim as pegadas de Lukács em “Balzac: Les illusions perdues”, texto de 1935 onde o crítico marxista evidenciava a vinculação da descrição ao andamento da trama no romancista francês: “As vastas e minuciosas descrições que Balzac faz de uma cidade ou da decoração de uma casa ou de um restaurante, e que às

¹¹⁰ MORETTI. Op. Cit. p. 135.

vezes assumem proporções de verdadeiras dissertações, nunca são meras descrições. Com elas, Balzac cria o ambiente indispensável ao desenvolvimento da ‘catástrofe’.”¹¹¹ Em texto de um ano depois, o clássico ensaio “Narrar ou Descrever?”, escrito sob o impacto do realismo socialista e objetivando sua reforma, Lukács discutia o estatuto da descrição inicialmente em dois autores, Zola e Tolstói, ambos construindo a imagem de uma corrida de cavalos. Partindo daqueles paradigmas, podemos dizer que em Lins do Rego o naturalismo na apreensão do visual é ainda a marca de seus dois primeiros livros, quando o narrador-protagonista está posto na trama mais como espectador de quadros do que como participante dentro do ambiente, onde se enfatiza o drama. Tanto que, nas referências ao engenho, demora-se mais na plasticidade sensível da visualidade. Em *Bangüê* a questão se torna mais complexa, na medida em que, embora Carlos de Melo seja chamado à ação, há ainda certo inventário, embora ali já se inicie a construção topológica intrinsecamente veiculada ao drama. Dentro da fórmula de Lukács: “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas.”¹¹² A descrição por si só é paralisante, como vimos com Franco Moretti.

No primeiro livro de Lins do Rego, a marcação temporal pode ser, digamos, medida visualmente pelo avanço das águas, no episódio da enchente. A movimentação espacial dá margem, portanto, à dinamização rítmica da narrativa. O mesmo se dá nas canônicas visualizações do vaqueiro e da boiada em movimento, marca da literatura de espectro regional no Brasil (*O Sertanejo, Os Sertões* etc.). Assim, na explicitação de uma paisagem que praticamente não conhece a seca, como são os engenhos de Lins do Rego, a culminação de tal fartura hídrica, que distingue simbolicamente o espaço de ambientação em relação à literatura de “sertão” da caatinga, só pode se expressar pela enchente, o rio tornando o lugar um mar. O capítulo abre todo visual. É nítido o aspecto algo monográfico, de enumeração das funções e paisagens diferenciadas do rio:

“Há oito dias que relampejava nas cabeceiras. Meu avô ficava de noite por muito tempo a espreitar o abrir rápido do relâmpago para os lados de cima. E quando se cansava de tanto esperar, botava os moleques para isto. Lá um dia, para as cordas das nascentes do Paraíba, via-se quase rente do horizonte, um abrir longínquo e espaçado de relâmpago: era inverno na certa no alto sertão. As experiências confirmavam que com duas semanas de inverno o Paraíba apontaria na várzea com a sua primeira cabeça-d’água. O rio no verão ficava seco de se

¹¹¹ LUKÁCS. Op. Cit. p. 107.

¹¹² Id. Ibid., p. 62.

atravessar a pé enxuto. Apenas, aqui e ali, pelo seu leito, formavam-se grandes poços, que venciam a estiagem. Nestes pequenos açudes se pescava, lavavam-se os cavalos, tomava-se banho. Nas vazantes plantavam batata-doce e cavavam pequenas cacimbas para o abastecimento de gente que vinha das caatingas, andando léguas, de pote na cabeça. O seu leito de areia branca cobria-se de salsas e junco verde-escuro, enquanto pelas margens os marizeiros davam uma sombra camarada nos meios-dias. Nas grandes secas o povo pobre vivia da água salobra e das vazantes do Paraíba. O gado vinha entreter a sua fome no capim ralo que crescia por ali. Com a notícia dos relâmpagos nas cabeceiras, entraram a arrancar as batatas e os jerimuns das vazantes. O povo gostava de ver o rio cheio, correndo água de barreira a barreira. Porque era uma alegria por toda parte quando se falava da cheia que descia. E anunciavam a chegada como se se tratasse de visita de gente viva: - a cheia já passou na Guarita, vem em Itabaiana...” (ME, p. 24).

Qualquer descrição, embora predominantemente espacial, tem íntima conexão com todos os aspectos da narrativa de um romance. Ela constrói e transmite informação e indícios sobre personagens, objetos, espaço e tempo, produzindo o “efeito de real” barthesiano. Atente-se, portanto, para a função indicial e informativa da descrição. Ora, nesse sentido, a descrição é marcada estruturalmente pela possibilidade de expandir-se e digredir, o que a leva a funcionar também como dilação, retardando e construindo a entrada em cena de eventos que mobilizem o drama. A melhor forma de se fazer isso é pela movimentação da paisagem. Note-se que a descrição pode atuar como: desvio (após uma cena agitada, entra como repouso), suspense (entra a descrição no meio de um momento crítico, aguçando a curiosidade), abertura (antecipando o andamento), alargamento (ampliando o conhecimento sobre uma situação). O que não significa que a descrição se oponha estruturalmente à narração. O que a pode levar àquela oposição estrutural é sua pretensão à superação da condição de *ancilla narrationis*, exorbitando sua funcionalidade narrativa em nome de um prazer do texto que fetichiza o descrito. O rio, no livro de Lins do Rego, se presta justamente à temporalização: é uma paisagem que flui. Na cheia, porém, o processo vai ao seu ápice. Assim, após tanta monografia descritiva, entram em cena as marcações que vão dando conta da proximidade do rio, com sucessivos anúncios da proximidade se encurtando, expressando aquela temporalidade que carrega o visual. E chega, enfim, após reiteraões aproximativas:

“De fato, com pouco mais, um fio d’água apontava, numa ligeireza coleante e espantosa de cobra. Era a cabeça da cheia correndo. E quando passava por perto da gente, arrastando basculhos e garranchos, já a vista alcançava o leito do rio todo tomado d’água.” (ME, p. 25). [O espetáculo é coletivo, o que potencializa a movimentação da cena:] “Num instante não se via mais nem um banco de areia descoberto. Tudo estava inundado. E as águas subiam pelas barreiras. Começavam então a descer grandes tábuas de espumas, árvores inteiras arrancadas pela raiz.

- Lá vem um boi morto! Olha uma cangalha!

E uma linha de madeira lavrada.

- Aquilo é cumeeira de casa que a cheia botou abaixo.” (ME, p. 27).

Chama a atenção também a sonorização empregada na busca de tal paisagem viva: o rio vinha num “gemido como um urro de boi. (...) O rumor que as águas faziam nem deixava mais se ouvir o que gritavam do outro lado do rio. As ribanceiras que a correnteza ruía por baixo arriavam com estrondo abafado de terra caída.” (ME, p. 26). A paisagem-rio presta-se assim, por sua própria natureza, à temporalização do espacial. A imagem do rio é, portanto, imagem em movimento. Se o rio leva a safra embora, deixa riqueza em limo, e o senhor de engenho sabe seu valor. E são obrigados a abandonar o engenho: “Mas o rio, que vazara para mais de metro, à noitinha começou a encher outra vez. Nós íamos sair de casa em carro de boi para a caatinga. Era preciso fazer uma volta de légua para chegar à estrada nova e alcançar uma bueira que atravessa a lagoa.” (ME, p. 28). Percebe-se toda uma atenção aos caminhos, ao mapeamento topográfico correto, o uso de advérbios etc. São tão refugiados como os pobres: “Pelo terreiro da casa viam-se os teréns dos refugiados, chegados ali primeiro do que nós. Eram umas duas famílias, com seus meninos, os seus porcos, as suas panelas, as suas galinhas. Nós, os da casa-grande, estávamos ali reunidos no mesmo medo, com aquela pobre gente do eito. E com eles bebemos o mesmo café com açúcar bruto e comemos a mesma batata-doce do velho Amâncio. E almoçamos com eles a boa carne-de-ceará com farofa.” (ME, p. 29). Apesar disso, a visualização é proprietária, pois não importa tanto o drama humano dos flagelados, mas sim os estragos do aparato produtivo, os prejuízos: “Saímos então para ver de perto o que o rio tinha feito. Na parede da estrebaria e nos paus do cercado ficara a marca das águas. A boca da fornalha parecia um açude; com mais um palmo a casa de purgar teria ido embora. O cercado era um atoleiro por onde os bois iam deixando as marcas dos cascos. Por toda parte um cheiro aborrecido de lama. Os galhos dos

marizeiros, todos pendidos para um lado, como se tivessem sido torcidos por uma ventania. E garranchos e ramarias secas por cima deles. O engenho todo estava triste.” (ME, p. 31-32). A cheia aqui é um dado comum ao ciclo produtivo, traz até lucro. Já em *Usina* ela é semantizada: a cheia no quinto romance é o encerramento de um ciclo, a pá de cal. É significativo, porém, que ela seja a forma como se termina o ciclo.

É usual a correlação entre o senhor de engenho e o senhor feudal. Ele simboliza o olhar ideal sobre as terras do engenho, um modelo de olhar-proprietário: “Eram assim as viagens do meu avô, quando ele saía a correr todas as suas grotas, revendo os pés-de-pau de seu engenho. Ninguém lhe tocava num capão de mato, que era mesmo que arrancar um pedaço de seu corpo. Podiam roubar as mandiocas que plantava pelas chãs, mas não lhe bulissem nas matas. Ele mesmo, quando queria fazer qualquer obra, mandava comprar madeira nos outros engenhos. Os seus paus-d’arco, as suas perobas, os seus corações-de-negro cresciam indiferentes ao machado e às serras.” (ME, p. 38). E segue um exemplo de ação: o avô admoestando alguém por cortar madeira (postura reiterada em *Pureza*). Sempre assim: tem-se a situação geral e isola-se um exemplo em forma de ação para movimentar o quadro. Luís Bueno analisou com precisão o modo narrativo de *Menino de Engenho*, na operação criativa entre a continuidade e a descontinuidade. Para ele, trata-se do seguinte procedimento:

“(…) uma alternância do imperfeito e do perfeito, que dá ao que se conta, ao mesmo tempo, tom de coisa rotineira – com o uso do imperfeito – e única, ressaltando seu caráter de evento pontual e irrepetível – com o uso do perfeito. É um método adequado para construir uma imagem viva do passado, presentificando-o apenas pela narrativa, embora se destaque seu fim: o imperfeito, com sua idéia de continuidade, narra os eventos passados como coisa cotidiana – e de que mais é feito o presente, se não do cotidiano? –, enquanto o perfeito, ao mesmo tempo em que destaca um evento dentro do rolar do tempo, dá a ele dimensão exclusiva no passado.”¹¹³

A análise de Bueno aponta, portanto, no nosso entender, para uma articulação formal (em termos de temporalidade) entre continuidade e descontinuidade, na medida em que o imperfeito aponta para a permanência e o perfeito para o descontínuo. Trata-se, assim, de uma continuidade que se vê, de tempo em tempo, intercalada pelo

¹¹³ BUENO. Op. Cit., p. 148.

excepcional. Pode-se dizer que tal opção formal coaduna perfeitamente com a dialética entre homogeneidade (vinculação entre a matéria veiculada e a região) e heterogeneidade (a modernidade dissolvendo o regional).

Noutro capítulo de *Menino de Engenho*, mencionam-se os “dias de festa” (perceber que não há a festa pública, só a da intimidade; mesmo em *Fogo Morto*, quando os Hollanda vão à igreja, o que prevalece é a almofadinha, a extensão da casa-grande no espaço público, pouco valorizado; assim também as casas de prostituição de *Usina*, extensões da cama da casa-grande, pois as prostitutas se tornam amantes exclusivas), quando os santos saíam do oratório, o quarto dos santos ficava aberto etc. Se o avô não é religioso, tem a seu favor o fato de ser justo e provedor, o “santo que plantava cana”: “Ele, que morria pelas suas matas, mandara uma vez que os carpinas botassem abaixo a madeira que o Padre Severino quisesse para as obras da igreja.” (ME, p. 39). O fato de ser um provedor “arbitrário” é apagado pelo fato de ser justo: dar de acordo com o merecimento, no caso, julgado por ele. Assim também o modo como lidava com os empregados/moradores/servos da gleba.

No capítulo sobre as ex-escravas e a questão social, persiste-se na descrição monográfica: “Uns vinte quartos com o mesmo alpendre na frente. As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a rua, como elas chamavam a senzala.” (ME, p. 54). O narrador conheceu quatro remanescentes. Estamos num clima de reportagem íntima, em que a visualidade não se descola da focalização proprietária, que a orienta. O avô continuava a lhes dar de “(...) comer e vestir. E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão. (...) a mesma passividade de bons animais domésticos.” (ME, p. 55). Estamos também sob o âmbito de Gilberto Freyre: interação de iguais entre as crianças, que levam bronca das escravas, brincam com os moleques, mamam nas mães-de-leite. Depois descreve como arqueólogo-mirim a remanescente da senzala:

“Nós mexíamos pela senzala, nos baús velhos das negras, nas locas que elas faziam pelas paredes de taipa, para os seus cofres, e onde elas guardavam os seus rosários, os seus ouros falsificados, os seus bentos milagrosos. Nas paredes de barro havia sempre santos dependurados, e num canto a cama de tábuas duras, onde há mais de um século faziam o seu coito e pariam os seus filhos. (...) Os moleques dormiam nas redes fedorentas; o quarto todo cheirava horrivelmente a mictório. Via-se o chão úmido das urinas da noite. Mas era ali onde estávamos satisfeitos, como se ocupássemos aposentos de luxo.” (ME, p. 55-56).

Depois fala do fascínio pela intimidade com a natureza que tinham os moleques, fazendo tudo melhor que os sinhozinhos: “Só não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa.” (ME, p. 56) (se não ‘parecia’, certamente para o narrador ‘parece’ grande coisa), ainda mais que implicava em disciplina e os sinhozinhos queriam a liberdade na natureza, com os moleques que também eram os professores sexuais, corruptores: “A nossa doce inocência perdia-se assim nessas conversas bestas, no contato libidinoso com os moleques da bagaceira.” (ME, p. 56). Libidinagem que prossegue pelo resto da vida, com as negras sempre grávidas, repondo os bastardos do engenho. Finaliza a reportagem: “A senzala do Santa Rosa não desaparecera com a abolição. Ela continuava pegada à casa-grande, com as suas negras parindo, as boas amas-de-leite e os bons cabras do eito.” (ME, p. 59). O que melhor demonstra aquele viés da intimidade proprietária (que se manifesta pelo rebaixamento) é que as descrições de caracteres pessoais são, preferencialmente, paráfrases dos discursos dos outros personagens, naquele movimento típico dos anos trinta de tentar deixar falar outras ideologias que não a burguesa. Sempre que se vai compor a visualização, seja de um personagem, seja de um entorno, o foco recai na narrativa. Os personagens são apresentados mais pelas histórias que narram do que pelo que fazem, embora Lins do Rego também lance mão da visualização de algumas ações. Mas o que se destaca, e que é sua originalidade, é a captação, não tanto da linguagem, como do discurso dos outros personagens. É a forma “familiar”, íntima, de compor a visualização do que seja o engenho e seus habitantes. São as histórias que Antonio Silvino conta ao avô e que o menino julga artificiais, em “fala bamba” (ME, p. 20). É a velha Totonha das histórias de Trancoso como modelo de narrador. São as credices populares, as “histórias que corriam como os fatos mais reais deste mundo.” (ME, p. 47). As lembranças giram em torno do que foi contado: “E o que de Deus nos contavam era tudo muito no ar, muito do céu, muito do começo do mundo.” (ME, p. 49). Ocorre, porém, que o escritor da Paraíba substitui a observação pelo depoimento¹¹⁴. Assim é seu documental, ainda preso ao real, mas particularizado em torno de um sentimento íntimo do real. O proprietário que é Carlos de Melo assume como suas as histórias populares de seus empregados.

¹¹⁴ Luís Bueno, *op. cit.*, (p. 156) fala que, naquela passagem da observação para o depoimento, JLR obtém um tom mais pessoal, flexível e aberto à divagação narrativa.

Além disso, quando há descrição, ela é feita sempre de modo analítico e buscando ver na paisagem o drama íntimo. Assim, no episódio da visita ao engenho decadente do Santa Fé, Lins do Rego meio que antecipa uma descrição que se tornará rotineira na parte final de *Bangüê*, quando o próprio Santa Rosa entra em decadência inevitável. Estamos muito distantes daquilo que Flora Süssekind leu como hipertrofia da visualização no romancista¹¹⁵. A visualização não tem pretensões de totalidade, mesmo porque descreve até o que não está mais ali (os bois que se foram, os moradores que fugiram), compondo a visualidade com elementos da ordem da desapareição, que é narrada de modo familiar, próximo. Tampouco nos parece facilmente aceitável a afirmação de Luís Costa Lima, de que “a visualização e o tipo caminham lado a lado, sem se integrarem.”¹¹⁶

O livro traz longas descrições mais dinâmicas, em que o movimento cria a variação do visualizado, sempre na intenção da ‘cor local’:

“Ainda tudo estava escuro com a madrugada. A névoa dos altos chegava até os cajueiros. Tudo parecia branco daquele lado, como grandes paióis de algodão. Pelo curral começavam a tirar o leite; ouvia-se o bate-boca dos moleques na manjedoura. Mas o carro já deixara o cercado do engenho, ganhava a estrada de São Miguel. Vinham cargueiros com sacos brancos de farinha e caçuás cheios de louças de barro para a feira do Pilar. O chicote deles estalava naquele silêncio bom da madrugada. Passava-se por casas de moradores ainda com as portas fechadas; os homens, nus da cintura para cima, já estavam olhando o tempo, enquanto os meninos e a mulher se encolhiam no pobre quente das camas de vara. Os bogaris das biqueiras cheiravam no ar frio. Galinhas empoleiradas em pés-de-

¹¹⁵ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. A estudiosa aponta também em Lins do Rego o objetivo da transparência: “Sua eficácia frente ao leitor estaria ligada diretamente ao ‘efeito ótico’ que se consegue produzir, à impressão de realidade que faz com que se leia um texto como se nada estivesse sendo narrado, como se os fatos se desenrolassem sem a intervenção de um narrador e não houvesse ficção alguma.” (p. 96). Ora, tal proposta nos parece muito mais apropriada para um romance como *Os Corumbas* do que à trilogia inicial de Lins do Rego, narrados na primeira pessoa, com todos os percalços subjetivos explicitados no campo mesmo da narrativa, além das discussões de formas narrativas que aquele projeto impõe (como a literatura de matriz popular e ancestral – Velha Totonha – ou a literatura engajada proposta por Maria Alice em *Bangüê*).

¹¹⁶ LIMA, Luís Costa. José Lins do Rego. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. v. 5, 5ª ed. São Paulo: Global, 1999, p. 348. Analisando *Menino de Engenho*, o crítico conclui que não há interação entre os tipos e a visualização: “(...) a natureza não se integra com o homem. Ela é simples pano de fundo que orna ou contrasta com a realidade humana. Isso equivale a dizer que a visualização e o tipo caminham lado a lado, sem se integrarem. Poder-se-ia dizer que a articulação está justamente no contraste entre o esplendor da natureza (...) e a miséria do homem. No entanto, esta articulação por contraste não é trabalhada pelo autor.” (p. 346). A integração que há no romance, no meu entender, não é a do tipo e da visualização, como exigência realista de Luís Costa Lima, mas a da voz narrativa e a visualização, o que mostra o caráter reflexivo do texto “instintivo” de José Lins do Rego.

pau, com preguiça de deixar o seu sobrado de galhos. Mais adiante o sol espelhava pelos partidos, esquentando a folha da cana ainda pingando de orvalho. As casas dos moradores abertas, de porta e janela, com a família inteira no terreiro tomando o seu banho de sol, de graça.” (ME, p. 63).

Mais à frente: “E eram mesmo abençoados por Deus, porque não morriam de fome e tinham o sol, a lua, o rio, a chuva e as estrelas para brinquedos que não se quebravam.” (ME, p. 64). O Oiteiro como engenho luxuoso, ideal que *Bangiüê* tratará de desfazer: “Era a melhor casa de morada da ribeira do Paraíba. Tinha água encanada até na horta. E banheiro de torneira para os criados. O engenho bem tratado, com um sobradinho de varanda para se olhar o serviço. (...) Em cima do sobrado um corta-vento puxava água para os tanques de serventia. Para mim, aquele ruído do moinho, o batuque compassado dos canos, parecia uma música.” (ME, p. 65).

A segunda metade do livro vai encaminhando o protagonista-narrador ao ensimesmamento. Ao contrário, porém, do que vimos acima afirmado por Almeida (de que o “menino” predominava na segunda parte do livro), é aqui que a visualização do engenho começa a se potencializar esteticamente, na medida em que se faz algo romanticamente (sem, porém, a utopia redentora da relação entre ser e paisagem presente no Romantismo, o *locus amoenus*) intermediada pela subjetividade em questionamentos metafísicos. Por exemplo, quando o menino ganha, enfim, o seu carneiro, como o dos primos. Com ele sai a passeio, em idílio melancólico: “Esses passeios, sozinho, pela estrada, montado no meu Jasmim penteado, arrastavam-me aos pensamentos de melancólico. Deixava a dócil cavalgadura a rédeas soltas, e fugia para dentro do meu íntimo. Pensava em coisas ruins – no meu avô morto, e no que seria do engenho sem ele.” (ME, p. 73). O olhar é o interiorizado, construindo a vivência subjetiva como característica psicológica do personagem, em que a paisagem exterior não é expressiva, embora não se possa fugir à sua menção: “O carneirinho, com o passo miúdo, andava os meus caminhos, e eu nem os olhava, embebido que estava nos meus pensamentos.” (ME, p. 74). Vai até as casas dos moradores: “As mulheres sem casaco, quase com os peitos de fora, faziam renda sentadas pelos batentes. Os filhos corriam para ver o meu carneiro e pediam uma montada. Ficava brincando com eles, misturado com os pequenos servos do meu avô, com eles subindo nas pitombeiras e comendo jenipapo maduro, melado de terra, que encontrávamos pelo chão. (...) Cresciam, e eram os homens que ficavam de sol a sol, no eito puxado do meu avô.” (ME, p. 74-75). Na

volta, outra deixa para a descrição: “O sol já quase escondido, nas minhas caminhadas de volta. Por debaixo das cajazeiras, o escuro frio da noite próxima. O carneiro corria. E o medo daquele silêncio de fim de dia, daquelas sombras pesadas, fazia-me correr depressa com o meu corcel. Trabalhadores, de enxada no ombro, vinham do serviço para casa. Conversavam às gaitadas, como se as doze horas do eito não lhes viessem pesando nas costas.” (ME, p. 75).

Num dos capítulos compara-se o Santa Fé, imóvel, de fogo morto, e o Santa Rosa, maior que o olhar (oposição que voltará em *Bangüê* e em *Fogo Morto*):

“As terras do Santa Rosa andavam léguas e léguas de norte a sul. O velho José Paulino tinha este gosto: o de perder a vista nos seus domínios. Gostava de descansar os olhos em horizontes que fossem seus. Tudo o que tinha era para comprar terras e mais terras. Herdara o Santa Rosa pequeno, e fizera dele um reino, rompendo os seus limites pela compra de propriedades anexas. Acompanhava o Paraíba com as várzeas extensas e entrava de caatinga adentro. Ia encontrar as divisas de Pernambuco nos tabuleiros de Pedra de Fogo. Tinha mais de três léguas, de estrema a estrema. E não contente de seu engenho possuía mais oito, comprados com os lucros da cana e do algodão. (...) Tinha para mais de quatro mil almas debaixo de sua proteção. Senhor feudal ele foi, mas os seus párias não traziam a servidão como um ultraje. O Santa Fé, porém, resistira a essa sua fome de latifúndios. Sempre que via aqueles condados na geografia, espremidos entre grandes países, me lembrava do Santa Fé. (...) Uma desolação de fim de vida, de ruína, que dá à paisagem rural uma melancolia de cemitério abandonado. Na bagaceira, crescendo, o mata-pasto de cobrir gente, o melão entrando pelas fornalhas, os moradores fugindo para outros engenhos, tudo deixado para um canto, e até os bois de carro vendidos para dar de comer aos seus donos.” (ME, p. 75-76).

As crises de “puxado”, porém, introduzem um diferencial estilístico, introduzindo a visualização do imaterial. Além do tratamento horrível, à base de vomitórios, o que se ressalta é a obstrução da vida ao ar livre, o que, paradoxalmente o faz voltar-se para a visualização do imaterial, das réstias de luz (o externo penetrando no interno), da expectativa quanto ao alvorecer:

“O engenho estava moendo. Do meu quarto ouvia o barulho da moenda quebrando cana, a gritaria dos cambiteiros, a cantiga dos carros que vinham dos

partidos. A fumaça cheirosa do mel entrava-me de janela adentro. O engenho todo na alegria rural da moagem. E o diabo daquele puxado tomando-me a respiração, deixando-me sem ar e com gosto amargo na boca. Olhava para as réstias que as telhas de vidro espalhavam pelo quarto. Elas iam fugindo devagarinho, até subirem pelas paredes, redondas ou ovais, e, enfim, desapareciam, quando não havia mais sol no telheiro. Às vezes vinham de cima, como uma flecha, e se enfincavam num canto. Eu tinha visto esse jato de luz nas estampas do santuário. Diziam que era o Espírito Santo entrando em Nossa Senhora. (...) Quando o sol se abria, chegavam as réstias no meu quarto. Havia mesmo uma em cima de minha cama, bem redonda, junto dos meus travesseiros. Botava as mãos para lhe sentir a quentura, e via as nuvens passando por ela às carreiras ou devagar. Devagarinho lá iam deixando o meu leito de doente; faziam apenas uma visita ao enfermo, e já estavam com a metade pela barra da cama, e caíam no chão, onde se iam arrastar o dia inteiro. Eu entretinha o meu puxado com esse cinema, em que o sol e as nuvens faziam-se de artistas.” (ME, p. 80-82).

Também em *Bangüê* teremos essa visualidade interiorizada, psicológica, particularmente na cena da armadilha para moscas, como se verá abaixo. A tensão que atravessa os livros de Lins do Rego pode ser expressa na oposição entre a focalização centrífuga, de cunho realista e documental, de base sociológica e etnológica e a focalização centrípeta, de cunho neo-romântico e idealista, que tende à discussão intimista e aos movimentos interiores. A matéria regional se deixa penetrar aos poucos pela insistência psicológica, pelas literaturas da consciência interiorizada típicas do romance europeu do início do século XX (Woolf, Svevo, Proust). O projeto, porém, é fraturado pela premência do regionalismo, como veremos a seguir.

Oziris Borges Filho, em “Espaço, percepção e literatura”¹¹⁷, esclarece que a percepção do espaço não se faz apenas pela visão (mas principalmente por ela), mas por toda a escala de gradientes sensoriais. A idéia de gradientes implica numa gradação entre os sentidos e o espaço. Essa gradação se faz por proximidade e seria a seguinte (do mais próximo para o mais distante): paladar, tato, olfato, audição, visão. Para o topoanalista cabe considerar a maneira em que os sentidos estão atuando na relação do personagem com o espaço. Obviamente, em Lins do Rego, ao menos nas primeiras obras, o que predomina é a visão. Assim, mesmo numa obra como *Bangüê*, onde é forte a perscrutação da subjetividade, a visão é ainda o sentido dominador. Diferentemente do

¹¹⁷ BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. In: BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Oziris (orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Ed. Claraluz, 2009.

que ocorre, por exemplo, num Proust, onde a concepção arquitetônica da obra literária implica em que se considerem também, e com especial relevo, os demais sentidos, aqueles considerados mais íntimos e complexos¹¹⁸. Assim, percebe-se um menor refinamento quanto às possibilidades perceptivas (sempre entrelaçadas à gnose do mundo e à autognose) na obra de Lins do Rego em relação ao colega francês. O que mostra a fratura do projeto subjetivo dos livros do autor paraibano, isto é, da transposição de um projeto literário originário das experiências centrais do capitalismo para a matéria brasileira (ou ainda, a exigência nacionalista comandando a relação com o intimismo). O mesmo se poderia dizer ao compararmos outras experiências de intensificação subjetiva, como as de Joyce ou Svevo. Assim, em Joyce o fluxo de consciência permeia a própria experiência da linguagem e em Svevo a investigação da consciência ultrapassa em muito os dados simples da experiência cotidiana. Em Lins do Rego, por sua vez, a própria primazia do visual em relação aos outros modos sensoriais mostra-nos o quanto sua tentativa de literatura intimista não consegue abdicar do problema regional, da construção nítida de um espaço dado como culturalmente necessário ao concerto nacional, em suma, de nossa condição histórica particular. Em *Fogo Morto*, por sua vez, o autor consegue o que não pudera manejar nas primeiras obras: há no livro de 1943 uma forte presença olfativa e, principalmente, auditiva, o que em muito enriquece a construção viva de um ambiente.

Ainda estamos no reino do regional enquanto espetáculo (a imbricação de regionalismo e intimismo será melhor e mais tensamente equacionada em *Bangüê*, como se verá adiante), resistente às perscrutações interiorizadas que tomaram força na

¹¹⁸ Como exemplo, selecionamos um excerto de Proust em que fica expressa sua concepção quanto à percepção do espaço através da literatura: “Já menos interior a meu corpo que essa vida dos personagens, vinha a seguir, meio projetada diante de mim, a paisagem onde se desenrolava a ação e que exercia sobre o meu pensamento uma influência bem maior que a outra, aquela que eu tinha sob os olhos quando os erguia do livro. Foi assim que, durante dois verões, no calor do jardim de Combray, senti, por causa do livro que lia na ocasião, a nostalgia de uma região montanhosa e fluvial, onde veria muitas serrarias e onde, no fundo da água cristalina, apodreciam pedaços de madeira debaixo de tufo de agrião; não longe dali, cachos de flores violáceas e avermelhadas subiam ao longo dos muros baixos. (...) E não era apenas porque uma imagem com que sonhamos permanece sempre marcada, se embeleza e enriquece com o reflexo de cores estranhas que por acaso a rodeiam no nosso devaneio; pois essas paisagens dos livros que eu lia eram apenas paisagens, para mim, mais vivamente representadas na minha imaginação que aquelas que Combray punha diante de meus olhos, mas eram inteiramente análogas. Pela escolha que fizera o autor, pela fé com que meu pensamento ia ao encontro de sua palavra como de uma revelação, elas me pareciam ser – impressão que de modo nenhum me dava a região onde me achava, e, principalmente, nosso jardim, produto sem prestígio da fantasia exata do jardineiro, que minha avó desprezava – uma parte verdadeira da própria Natureza, digna de ser estudada e aprofundada.” (PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p. 87).

segunda metade da década de trinta, no Brasil. Assim, além da enchente, também o incêndio providencia o espetáculo visual exteriorizado:

“E com pouco mais chegavam os cabras em disparada, para os lados do partido. O fogo ganhava o canavial com uma violência danada. As folhas da cana estalavam como taboca queimando. Parecia tiroteio de verdade. (...) Era o único jeito de atalhar o incêndio para salvar o resto do partido, meter a enxada e a foice no riacho que cortava o canavial, abrindo aceiros de lado a lado. (...) O vento soprava, sacudindo faíscas a distância. Mil línguas de fogo devoravam as canas maduras, com uma fome canina. E o vento insuflando este apetite diabólico, com um sopro que não parava. Mas os cabras do eito estavam ali para conter aquela fúria. E o meu tio Juca no meio deles. As enxadas tinham no massapê, as foices cantavam nas touceiras de cana, abrindo os aceiros para esbarrar a carreira das chamas. E davam no fogo com galhos de mato verde, gritando como se estivessem numa batalha corpo-a-corpo. Ficávamos de longe, vendo e ouvindo as manobras e o rumor do combate. Os meus olhos choravam com a fumaça, e o cheiro do mel de cana queimada recendia no ar. Descia gente das caatingas para um adjutório. E com o escurecer, o fogo era mais vermelho. Agora as chamas subiam mais e mais para o alto, porque o vento abrandava. Os cabras pisavam por cima das brasas, chamuscavam os cabelos, nessa luta braço a braço com um inimigo que não se rendia.” (ME, p. 84).

O processo que combina fantasia e realismo no tratamento do sentido visual do engenho tem expressão no capítulo 34, de entrecho romântico. Depois da paixão pela professora amorosa, vem a prima do Recife, de família com educação francesa e hábitos de higiene e etiqueta inexistentes ali. “O Santa Rosa com as meninas do Tio João parecia outro. A sala de visitas aberta o dia inteiro, as negras conversando baixo na cozinha, a Tia Maria de vestido de passeio, os moleques pequenos, vestidos, sem as bimbinhas de fora.” (ME, p. 93). Fica de cicerone para a prima Maria Clara: “Queria ver tudo – o rio, os cajueiros, o cercado.” (ME, p. 93). A prima, símbolo da civilização, contrapõe-se também ao caráter estático do engenho, ligando a viagem (e o mundo externo) ao processo civilizatório: “Ela me contava as histórias de suas viagens de mar, pintava-me o vapor, os camarotes, o tombadilho e o mar batendo no olho de vidro das vigias.” (ME, p. 94). “Sentávamos por debaixo dos gameleiros, nestas conversas compridas. Eu também contava as minhas coisas de engenho: o fogo no partido, a cheia cobrindo tudo d’água. Exagerava-me para parecer impressionante à minha prima

viajada. Ali mesmo onde estava sentada, o rio passara com mais de nado. A canoa se amarrara no gameleiro.” (ME, p. 94). Outra característica do modelo de narrador é a do exagero do pitoresco e do extraordinário acontecendo no plano da vida comum. A descrição se torna *locus amoenus*: “Procurávamos a sombra dos cajueiros para os nossos colóquios. Havia folhas secas pelo chão, como um grande tapete cinzento, que rangiam nos pés. E o cheiro gostoso da flor do caju chegava até longe.” (ME, p. 94). O idílio quer fazer o casamento entre o mundo de fora e o mundo do engenho. Assim, mais à frente, o mesmo conúbio, quando o narrador sonha com a amada: “Ia com ela no navio não sei por onde. E o mar batia com raiva no meu barco. Chovia que a água começava a encher o casco. Só se via mar e céu. Eu tinha medo de afundar. Maria Clara dizia que não havia perigo. E nós chegávamos nos cajueiros e ficávamos nas folhas secas, dormindo.” (ME, p. 95). O mundo em movimento (viagem, navio) é o mundo em perigo (embora seja, enquanto ambiente de modernidade, o objeto de desejo). Mas para que o mundo imóvel do engenho faça sentido são necessárias duas coisas: que se desligue do espectro produtivo em que a contradição social aflora (daí o privilégio da fruta nativa e da vida paradisíaca) e que se faça a vivência pela mediação do amor (que deve ser com moça civilizada em francês e em cinema). A visita vai embora. “Depois de amanhã não veria mais a minha companheira. Fizemos os idílios derradeiros, correndo os nossos recantos preferidos, com um casal de namorados de livro.” (96). Ou seja, de novo conjugando imaginário e realidade. O que, mais tarde, se irá corrigindo rumo ao real, de *Doidinho* a *Bangüê*, embora no terceiro livro o engenho também venha muitas vezes sob a luz da “literatura de engenho”, tão fabulosa quanto as histórias da Velha Totonha. Além disso, o engenho é um brinquedo, depois passa a ser um recreio de férias e só no terceiro livro se impõe como realidade (porém, povoada de fantasmas persecutórios).

O fato de ser um menino doente o leva a temer também a loucura do pai, que paira fantasmática. Vai se dando o apartamento do menino em relação ao engenho: “A sombra negra do pecado se juntava aos meus desesperos de menino contrariado, para mais me isolar da alegria imensa que gritava por toda parte.” (ME, p. 102). A alegria citada vem na seqüência, na forma do engenho em produção: “O engenho na festa das doze horas de moagem. (...) Os carros de boi gemendo nos eixos de pau-d’arco, os cambiteiros tangendo os burros com o chicote tinindo, e o ‘ô!’ dos carreiros para os Labareda e os Medalha, mansinhos. Os moleques trepados nas mesas dos carros,

aprendendo a carrear com os mestres carreiros. Tudo nessa labuta melódica do engenho moendo.” (ME, p. 102-103).

Noutro episódio, o casamento da tia Maria, volta-se a contrapor o mundo do pecado ao do contrato imaculado com o passado: “Os pintores já tinham terminado a limpeza da casa-grande. Tudo estava cheirando ao óleo novo das portas; os marceneiros envernizavam a mobília preta da sala; recendia o ouro-banana das molduras remoçadas.” (ME, p. 104). Tudo é a casa-grande, inchada de visitantes e de vida, conversas, arrumações, uma série de “e” dando a idéia de painel. Frases curtas e em seqüência ‘colorida’. Um breve exemplo: “E ainda chegariam convidados no dia do casamento. O meu avô ficava em palestra com os mais velhos. Os perus-de-roda e os capões gordos morriam aos magotes na cozinha. Vinha um caixão de gelo e outro de frutas estrangeiras, da Paraíba. A música da polícia estaria ali no trem das dez. Pelo alpendre da casa-grande só se via gente falando.” (ME, p. 106) e etc. e etc. por mais três páginas. Estamos no âmbito da descrição sem hierarquia como criticava Lukács em Zola. Termina com “No outro dia amanheceu chovendo, e o Santa Rosa a coisa mais triste do mundo. Tudo vazio para mim, tudo oco, sem os cuidados, os beijos e as cavilações da minha Tia Maria.” (ME, p. 108). O episódio é significativo, pois a saída da tia protetora é a deixa para que mandem o menino para o colégio interno, operando a transição de um mundo fechado para outro, primeiro passo para a abertura rumo à instabilidade da modernidade. Há o tempo todo a tríade descrição natural, descrição social, descrição psicológica, potencializando esteticamente a visualização:

“Não ia para ali com medo. Pelo contrário: vivia a desejar o dia de minha partida. Os primos tinham ido embora, e chovia todos os dias. E os dias de chuva me deixavam preso com os meus pensamentos. O pé-d’água vinha zunindo nos cajueiros. Descia da mata numa carreira rumorosa, e roncava ao longe como trem na linha. (...) Os moleques corriam para o terreiro coberto de ramas de ‘mulatinho’ secando. A chuva chegava com pingos de furar o chão e chovia dia e noite sem parar. As primeiras chuvas do ano faziam uma festa no engenho. O tempo se armava com nuvens pesadas, fazia um calor medonho. – Vamos ter muita água! O meu avô ficava pelo alpendre a olhar o céu, batendo com a vara de jucá pelas calçadas. Era a sua grande alegria: a bâtega d’água amolecendo o barro duro dos partidos, a enverdecer a folha amarela das canas novas. (...) Ficava a olhar os riachos descendo pelos altos e a estrada que parecia um rio de lado a lado. A casa-grande, escura como se fosse a boca da noite. Acendiam os

candeeiros mais cedo. E a cozinha melada de lama, da gente de pés no chão que entrava por lá. (...) À tardinha os cabras do eito chegavam, pingando da cabeça aos pés. Vinham com as canelas meladas de lama e as mãos enregeladas de frio. O chapéu de palha pesado de água, gotejando. Mas indiferentes ao tempo. Parecia que estavam debaixo de bons capotes de lã. (...) Dentro da casa deles, a chuva de vento amolecia o chão de barro, fazendo riachos da sala à cozinha. Mas os sacos de farinha-do-reino eram os edredões das suas camas de marmeleiro, onde se encolhiam para sonhar e fazer os filhos, bem satisfeitos. (...) Estes dias de chuva, agora que a minha tia se fora, me faziam mais triste, mais íntimo comigo mesmo. Acordava de manhã com a chuva correndo na goteira e nem um sinal de pássaro no gameleiro. Estirava-me na cama, pensando na vida. Todos me diziam que eu era um atrasado. Com doze anos sem saber nada.” (ME, p. 109-111).

Como se percebe, o modelo de painel impõe que não haja ritmo de romance, um clímax ou coisa parecida, uma vez que estamos a quatro páginas do fim. Apenas a iminência do colégio. “Recorriam ao colégio como a uma casa de correção. (...) Em junho estaria no meu sanatório.” (ME, p. 118), isto é, assumindo-se como ‘doidinho’. Há a relação tensa entre o mundo em estado de natureza do engenho e as pressões da civilização, numa obra que, embora muito lida como apenas regionalista, em nossa concepção é a primeira parte de um ciclo de formação de um intelectual dividido entre duas demandas, a telúrica e a cosmopolita (e entram aqui os valores do intimismo). Em boa parte do livro, a experiência com a educação formal vai criando um contraponto para com a vida selvagem do engenho. É uma instância que se vai anunciando aos poucos, para que em *Doidinho* ganhe predominância quase absoluta. *Bangüê* será o momento de confronto entre as duas perspectivas, a do menino de engenho e a do adulto que cresceu em contato com a cultura letrada e os valores urbanos. O que ocasiona o confronto é a dessacralização operada pelo desejo: “Perdera a inocência, perdera a grande felicidade de olhar o mundo como um brinquedo maior que os outros. Olhava o mundo através dos meus desejos e da minha carne. Tinha sentidos que desejavam as botas do Polegar para as suas viagens.” (ME, 118), o que se efetivará em parte no livro de viagem *Bota de Sete Léguas*, embora também os livros de viagem se remetam todo o tempo à paisagem originária do engenho. De fato, pode-se simbolizar a tensão entre telurismo e mundanidade na obra de Lins do Rego pela oposição entre os livros “de engenho” e os de “viagem”. A viagem do primeiro livro, na série de desencaixes que a obra como um todo trabalhará, é a que leva ao colégio. O colégio o faria tornar-se

‘outro’. A despedida, nesse sentido, é quase um agradecimento: “Um sol de nove horas enxugava a terra ensopada da chuva da noite. A enxada limpava o mato bonzinho de cortar. Os pés do povo deixavam o seu tamanho no barro mole da estrada. Lá vinha um moleque com uma carga de milho, com a folha verde arrastando no chão. Ia para a canjica e as pamonhas da negra Generosa.” (ME, p. 120). Quase tudo é visualização final: “E o trem saiu, correndo por entre os canaviais e os roçados de algodão do meu avô. Chegava gente na porta para ver o horário em disparada. O povo da Lagoa Preta no alpendre, olhando. O homem do correio sacudia a correspondência na porta. E o trem entrava pelos cortes e saía nos aterros da várzea, separando a água das lagoas improvisadas no inverno. Longe via o bueiro comprido do Oiteiro e o corta-vento trepado no sobrado. O gado pastava pela beira da linha.” (ME, p. 121). A idéia é passar movimento através da variedade para o leitor. Em parte só se consegue uma enumeração excessiva de que o autor se tentará depurar posteriormente.

Se, por um lado, os livros de Lins do Rego introduzem um diferencial em relação aos romances “de engenho” que lhes antecedem, tornando consciente a “ruptura entre o homem que narra sua infância e o menino que a protagoniza”¹¹⁹, por outro, fica nítido que, na trilogia, o narrador vem colado à voz ideológica do autor. Dito de outro modo, não é tanto o menino, o adolescente ou o fazendeiro do ar que estão em questão na trilogia, mas sim aquele que narra, isto é, o Carlos de Melo após *Bangüê*, o intelectual e ficcionista nordestino dos anos trinta que obtém legitimidade para estilizar o real a partir de uma suposta vinculação íntima com a matéria narrada. É investigando o narrado, porém, que chegamos ao narrador. Daí a necessidade de articulação entre aquele que narra como quem conta na intimidade e aquele que visualiza possessivamente a realidade. A leitura de *Menino de Engenho* operada por José M. G. de Almeida, portanto, ao ressaltar a objetividade do painel visualizado, peca por não alcançar a dimensão de fantasia que enfeixa a postura documental do autor paraibano. Insistir no engenho como documentação é uma espécie de veto ficcional que a obra, em seus desdobramentos mais implícitos, contradiz. A crítica que o faz vai assim colada aos pressupostos ideológicos do autor (que quer um espelho entre autor e narrador, numa

¹¹⁹ BUENO. Op. Cit. p. 147. O argumento de Bueno é que a justificação para a injustiça social se faz remetendo-se ao passado, onde era considerada justa, e não ao presente do narrador. Logo, idealizando. Como no trecho de *Menino de Engenho* em que o narrador diz que nunca, quando menino, teve pena dos trabalhadores ou de seus filhos. Logo, no presente da enunciação, por sua vez, tem consciência da idealização. Assim, isenta-se o menino, ignorante. E cria-se um vínculo de sinceridade com o leitor, pois não se precisa esconder nada dele. Para Bueno, Lins do Rego esvazia o presente para não criticar o passado, que só pode ser vivido sob a forma de narrativa e não mais como utopia pura e simples.

onipotência da memória), não alcançando aquilo que lhe escapa e que o próprio texto se encarrega de afirmar, na medida em que, como se tentou demonstrar, a documentação íntima vem informada pelo discurso proprietário: a percepção sobre o real se faz acompanhar, para além de um esforço de sinceridade e de pacto com a realidade, por modulações do imaginário, cujo exemplo maior é o das histórias da Velha Totonha. O aspecto de construção visual, portanto, não pode ser descartado em virtude da pregação memorialista. Tomar o regionalismo como conhecimento sócio-histórico, dessa forma, diz tanto da postura dos autores quanto da própria crítica, ansiosa pela virilidade utilitária do literário. É descartar, também, a percepção de que as tomadas de posição literárias (mesmo as que propagam a ausência de “literatura”, como o foi a literatura de 30), não deixam de ser, em última instância, “literárias”, isto é, circunscritas ao campo simbólico da literatura. Poderíamos, portanto, tentar ler os posicionamentos “sinceros” dos autores de 30 como construções engajadas no posicionamento efetivo no campo dos possíveis literários. Logo, enquanto poéticas também “construídas”¹²⁰.

3.3 – Doidinho.

Menino de Engenho prepara a experiência mais detida e prolongada que é *Doidinho*. Mas o segundo livro é um romance de confinamento, um pouco à moda do naturalismo e do realismo da passagem para o século XX, fazendo sobressair o aspecto mais ‘universal’ da condição humana. Apesar disso, tem seu valor ao deixar imiscuir-se sob a trama tradicional o elemento estranho do regionalismo enquanto resíduo da conformação psicológica do protagonista-narrador em *Menino de Engenho*. Não é um elemento, no entanto, que defina o romance, mais afeito às questões de socialização, angústia da adolescência enquanto transição, adaptação e inadaptação. A dificuldade que Lins do Rego enfrenta em *Menino de Engenho*, e que não se resolve em *Doidinho*, pois é de diferente orientação, restitui um dos dilemas enfrentados pelos literatos regionalistas do pré-modernismo, superando-os, porém, noutros aspectos. Estruturalmente, as obras daqueles autores também se ancoravam na variedade para dar conta do regional: um ‘causo’ aqui, um tipo ali, uma paisagem sobre a qual se demorar acolá. Conciliar as exigências burguesas do romance, em especial a da exploração da

¹²⁰ Cf. BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

subjetividade, à matéria regional, era talvez a principal dificuldade dos autores do início do século e continuou sendo a dificuldade em Lins do Rego no seu primeiro livro. Ali, de certa forma, estamos diante de um conjunto de partes heteróclitas, conjugadas pela fazenda e pelo olhar do narrador que evoca e foi o protagonista. De certa forma não há consecução dramática, que fica de fundo, não vindo quase nunca à tona; tudo é o presente absoluto do narrador. Assim, se os regionalistas pré-modernistas se comprazem naquela posição que Lúcia Miguel Pereira chamou de “turismo”, colecionando lendas e cultivando uma atenção doentia à transcrição lingüística, o que condicionava à exploração ficcional de curto fôlego a estrutura de suas obras, em Lins do Rego o que temos é uma restrição espacial (além das marcações etárias que o narrador introduz a título de encadeamento) que simula estabelecer continuidade entre os elementos, embora haja dois ou três assuntos que percorram o livro até seu fim. Claro que já há muitas mudanças com relação aos autores anteriores, sendo talvez a principal o registro lingüístico, agora obtido já numa espécie de termo médio, seguindo as pegadas do *sermo humilis* de que nos falava Auerbach¹²¹, na superação do discurso anterior, que se pautava pela elevação, tanto nas intervenções dos narradores, tipicamente nos processos de visualização de paisagem, quanto no respeito documental da fala dos personagens. E se *Doidinho*, como escrevíamos, se desviou do problema, é nítido o enfrentamento oferecido por *Bangüê*, o que nos leva a considerar a obra como pertencente a um outro patamar das relações entre ficção e documentação regionalista na literatura brasileira. *Bangüê* é, de fato, o primeiro ‘romance’ regionalista de Lins do Rego. *Bangüê* se aproveita certamente de que o mundo do engenho já esteja ‘supostamente’ dado: o trato com a matéria regional agora vai já bastante entrelaçado às pesquisas da subjetividade e das relações sociais, atingindo-se uma espécie de equilíbrio entre a matéria e sua apresentação enquanto narrativa.

Seria importante discutir um pouco mais a concepção anterior. É patente ali a consciência de um descompasso que a linguagem literária não logra resolver. A matéria nacional de tipo regional é considerada inapta para a forma européia do romance. A

¹²¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 62. Auerbach, estudando estilisticamente o Novo Testamento, assim define o ‘sermo humilis’: “(...) produz um novo estilo elevado, que não despreza absolutamente o cotidiano, e que incorpora em si o realismo sensorial, até o feio, o indigno, o fisicamente baixo; ou, se se preferir exprimir isto de maneira contrária, surge um novo ‘sermo humilis’, um estilo baixo do tipo que seria aplicável somente à sátira e à comédia, mas que ora se estende muito além do seu território original, atingindo o mais elevado e o mais profundo, até o sublime e o eterno.”

concepção ainda depreciativa do tipo sertanejo não vê ali matéria para as potências especulativas do gênero. Ora, a mesma discussão pode ser feita quanto às concepções críticas quanto ao romance rural, como o fez Fernando Gil em texto citado acima. Lembramo-nos também da espécie de recepção que os romances de trinta obtiveram inicialmente num outro contexto. Falamos da polêmica que a combinação de uma matéria arcaica aos ditames do romance enquanto exercício estético especulativo causou em Portugal, mais particularmente quanto a *São Bernardo*. De certa forma, ainda estamos sob a égide da inferioridade do brasileiro. Obviamente, essa contradição do regionalismo se impõe aos escritores. Eles a tentam resolver, no tocante às descrições, deixando que elas se façam sob o ponto de vista do personagem, o que as rebaixa: destituem a distância, implicando naquela descrição que Osman Lins intitulou de reflexa¹²². Por outro lado, repõe-se a complexidade pela constituição social dos protagonistas, onde o dado da cultura letrada se impõe. É o regionalismo letrado, portanto, uma forma de solucionar a contradição do tratamento ficcional do regionalismo. As professoras Madalena (*São Bernardo*) e Conceição (*O Quinze*), a estudante Caçulinha (*Os Corumbas*), o bacharel Carlos de Melo, a culta Maria Alice (*Bangüê*), o fazendeiro-escritor Paulo Honório (*São Bernardo*): todas são tentativas mais ou menos desajeitadas de fazer complexa a matéria regional, tornando-a adaptada ao público leitor urbano.

Doidinho, obviamente, não é um romance de engenho. Mas é justamente por ser o contraponto fundamental ao engenho que o romance aqui nos interessa. Assim, vamos captar ali o primeiro momento em que o engenho passa a ser, na temporalidade do romance, uma evocação, uma saudade e, no caso em particular, uma espera. Espera das férias, espera do avô para o salvamento diante das punições “injustas” do mundo escolar. E, finalmente, a fuga para o engenho com que se fecha o volume. É em *Doidinho*, também, que Carlos de Melo adquire consciência de classe, situado entre

¹²² LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. Lins estabeleceu a distinção entre três modos de ambientação: a “franca”, a “reflexa” e a “oblíqua” (ou dissimulada). A primeira é a do narrador: simples descritivismo, podendo haver exibicionismo técnico-ornamental (o leitor pode até saltar as passagens). Já a ‘reflexa’ é a que se faz sob o ponto de vista do personagem, o que já é um ganho narrativo, uma vez que tais ambientações ajudam a que se evitem as pausas descritivas, os vazios narrativos. Lins diz que tanto a ‘franca’ como a ‘reflexa’ são facilmente identificáveis, pois formam blocos ou manchas na seqüência do texto, de caráter compacto e contínuo. São ‘cenas’ descritivas que conferem privilégio da atenção ao narrador, na medida em que suspende a continuidade da ação para estabelecer a moldura espacial. A terceira modalidade evidenciada por Osman Lins, a da ambientação ‘dissimulada’ ou oblíqua, é aquela em que os lugares vão surgindo ‘a partir’ dos atos dos personagens. É quando o personagem é ativo que melhor se cria identidade entre ‘espaço’ e ‘ação’. A utilidade estrutural da descrição se consegue ali, portanto, dissimulando-a na própria temporalidade narrativa.

outros meninos de engenho, tornando mais impessoal, e, portanto, mais reflexiva, sua relação com a propriedade¹²³. Modifica-se, portanto, o modo de visualização do engenho.

Os passeios semanais para banho no rio Paraíba são um modo de ligação mais física com o engenho, comunicação direta com o Santa Rosa, rompendo a distância. Em geral, porém, a presença do engenho é mais uma pressão telúrica que se contrapõe ao mundo desencantado da burocracia escolar. Uma saudade que o rio poderia amenizar: “Às vezes brincando dizia: - Vou mandar uma carta para casa. E soltava um pedaço de papel à-toa, na correnteza. Dizia brincando. Mas a vontade era que ele fosse mesmo até lá, que descesse como uma mensagem aos meus, aos marizeiros, aos banheiros de palha, às mulheres batendo roupa, aos meus lugares amigos.” (DO, p. 30). Vê-se que não há nunca a intenção cenográfica de mera descrição da paisagem em José Lins. A paisagem deve ser abordada de modo ecológico, com a presença da vida e do sentimento do narrador em interação holística. Assim, o engenho do primeiro livro revive por algumas páginas nos capítulos em que o protagonista volta para as férias. E é justamente nas férias que a tensão entre o engenho visualizado e o engenho ideal ganha relevo, na medida em que a ilustração começa a fazer a crítica da evocação:

“Saímos para ver o Santa Rosa, naquela tarde de junho cheia de tanajuras. Com os pés na lama, correndo por baixo das goiabeiras da horta, recuperava em um instante a meninice, que o velho Maciel tapara a boca no colégio. Abandonei o povo de casa pelo reconhecimento do meu reino abandonado. Fomos à beira do rio, com as águas vermelhas da última cheia. O choro dos sapos nas profundezas era o mesmo dos outros tempos. Cantavam, no diapasão de sempre, as mesmas cantigas de enterro. Não era a música para um liberto aquele cantochão dos sapos do Santa Rosa! Meti-me na canoa em que passavam os trabalhadores vindos dos serviços. Vinham de marmitas vazias e calças arregaçadas, com lama até os joelhos.” (DO, p. 104).

As primeiras páginas do livro nada indicam da questão telúrica, os alunos todos aparecem como abstrações desterritorializadas. É na primeira referência mais violenta,

¹²³ Em *Doidinho* temos simultaneamente uma operação de desencaixe que se opera sobre a mentalidade do engenho – “Era como se eu me sentisse um estranho para mim mesmo” (DO, p. 7) ou “a liberdade licenciosa do engenho sofria ali amputações dolorosas” (DO, p. 8) – e um reencaixe daquela mesma mentalidade, modificada agora pelo saber e pela civilização, mas que se baseia estritamente na elitização, isto é, Carlinhos ali é um igual, tomando assim, consciência de classe. Ver págs. 14-15: “Tinha a impressão de que já vivia com aquela gente há um mês. (...) Era somente um Carlos de Melo como os outros...”

porém, que a localização intervém, quando o diretor acusa: “(...) quer fazer do meu colégio bagaceira de engenho. Está muito enganado.” (DO, p. 17). *Doidinho*, que mostra um processo de reificação de Carlos de Melo, pois no internato as relações são medidas e mediadas pela monetarização, pela comparação monetária entre os alunos, é, simultaneamente, o momento em que o protagonista adquire consciência de classe, ou seja, é quando ele situa a si e ao engenho no mundo, comparando grandezas. De novo temos a marcação trágica – pois ele é o “doidinho”, o desequilibrado –, só que, agora, contraposta à racionalização disciplinadora do momento positivista, em que “Carlinhos” passa a ser “Carlos de Melo”. É em *Doidinho* que o engenho começa a ser negado, pois a educação age de modo desterritorializante: “O mundo crescia para mim. Tinha cinco partes. Era mais alguma coisa que o Santa Rosa e o colégio do professor Maciel.” (DO, p. 33). Ou, sob perspectiva mais dessacralizada ainda: “Agora no colégio eu já sabia de muita coisa. E quanto mais sabia, mais ia vendo que o velho Zé Paulino não era tão grande como eu pensava. Era bem pequeno o seu poder, comparado com o dos governadores e o dos presidentes.” (DO, p. 58). A educação age dando a dimensão mais justa das coisas. E não só a educação, mas toda a vida intelectual, como o jornalismo e os prenúncios de sociedade civil: “(...) um jornal da Paraíba atacando meu avô. Protegera ele no júri a um criminoso. E a folha falava disso com palavras ásperas: ‘protetor de bandidos’. Era mais um limite que eu descobria para o poder do senhor de engenho do Santa Rosa. Nunca ouvira uma voz se levantar contra ele. Tinha-o como intangível em suas resoluções e em suas ordens. E aquele jornal com descomposturas!” (DO, p. 59). O engenho também vai sendo discriminado pela introdução da discussão sobre as usinas. Um colega volta das férias e conta da visita a uma usina. Diz-lhe o colega: “Açúcar de usina é limpo, contava Vergara. Os trabalhadores não botam os pés nele, como nos engenhos. (...) A verdade é que as usinas já estavam ali para humilhar os bangüês do meu avô.” (DO, p. 69). No colégio, surge também a figura sedutora (e assustadora) do Recife como pólo de heresia e contestação, tão ao gosto da existência adolescente, em que o ateísmo e a modernidade (com referências a Tobias Barreto) eclodem. Em suma, são várias instâncias a desestabilizar a vivência natural da realidade rural no menino de engenho.

A própria cultura letrada vem procurar o protagonista quando em férias no engenho, mostrando a intervenção intelectual como inevitável mesmo no espaço que a repudia: “Estávamos quase todos no alpendre da casa-grande, quando chegou o moleque do correio com os jornais. O meu avô passou a vista nas cartas e leu alto: ‘Ilustríssimo e

Excelentíssimo Sr. Carlos de Melo'. Uma carta para mim. Achava impossível isto: menino recebendo carta. E ali estava uma. (...) Os moleques se interessavam também. Achavam uma cousa do outro mundo o nome de uma pessoa em cima de um sobrescrito. Então me exagerava para que Silvino ouvisse: - José João é um meu amigo do colégio. Estuda francês. Vai para o ano para o Diocesano.” (DO, p. 124). Apesar de tudo, ainda não há incompatibilidade absoluta entre o mundo escolar do letramento e o mundo da natureza do engenho, o que só eclodirá em *Bangüê*. Em *Doidinho*, a convivência entre localismo e cosmopolitismo ainda se faz tateante: “De manhã ainda li a carta do amigo, olhando para o sobrescrito vaidoso como se me mirasse num espelho. Aquele Carlos de Melo com um Ilustríssimo e um Excelentíssimo fazia-me de grande e respeitável. Achava bonito o nome do Tio Juca por extenso, em letras de tipografia, no endereço de ‘La Hacienda’. Havia gente fora do Santa Rosa que sabia o seu nome todo, e outros escrevendo-o na máquina de fazer jornal. Tinha uma admiração supersticiosa pela letra de forma.” (DO, p. 125-126).

O processo de conscientização sobre o mundo é eficaz. Na volta ao engenho, durante as férias, a magnitude da percepção sofre abatimentos, embora ainda não se despedace: “Voltei para a casa-grande com a satisfação de haver entrado na posse dos meus domínios. A mesa de jantar do Santa Rosa era dantes uma cousa grande para mim, estirada no meio da sala para que houvesse lugar para todos. Via-a nos dias de festa ainda maior. E no entanto agora não me parecia tão grande ali na sala de jantar iluminada com a lâmpada de luz branca de álcool. As cousas do mundo estavam reduzindo as minhas admirações de menino.” (DO, p. 105).

A discussão telúrica ganha corpo com as referências ao livro de formação juvenil *Coração*, com seus sofridos heróis telúricos italianos, isto é, é necessária a mediação da cultura letrada para o esclarecimento do sentimento de apego regional¹²⁴. Se Nabuco¹²⁵ seria um modelo geral para a questão da recuperação da matéria infantil, a

¹²⁴ A respeito do *Cuore* também escreveu Manuel Bandeira: “Não posso deixar de evocar aqui as horas de intensa emoção, as primeiras provocadas por um livro lido por mim, e foi esse livro o *Cuore* de De Amicis na tradução de João Ribeiro. Era eu semi-interno no colégio de Virgínio Marques Carneiro Leão, à Rua da Matriz. Depois de certa hora os alunos externos voltavam para suas casas e eu ficava sozinho na grande sala dos fundos do edifício. O *Coração* era o livro de leitura adotado na minha classe. Para mim, porém, não era um livro de estudo. Era a porta de um mundo, não de evasão, como o da *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*, mas de um sentimento misturado, com a intuição terrificante das tristezas e maldades da vida.” (BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 12.)

¹²⁵ O que está em pauta é uma visão simultaneamente senhorial e sentimental, que é o lugar de onde fala o intelectual aristocrata decadente, que não encontra no mundo cosmopolita a disponibilidade afetuosa da cultura escrava onde se deu sua formação, como naquele famoso trecho de “Massangana” em que Nabuco

influência declarada para *Doidinho* é um misto de De Amicis e Raul Pompéia. Em *Gordos e Magros*, José Lins assim escreveu sobre Pompéia:

“Que é o livro de Raul Pompéia, *O Ateneu*? Ele nos afirma que é uma crônica de saudades. Uma crônica de sua vida de infância. Pompéia fazia entrar o menino na literatura brasileira. Era um tema que Dickens havia tomado na Inglaterra, que eterniza Coperfield, e que Daudet, com o seu Jack, nos comovera. Só com o toque de gênio se venceria no gênero. Falar da infância sem transformá-la num tempo morto, em um aleijão, mas, pelo contrário, tirar dela o perfume de sua virgindade, ir à infância como quem vai à fonte da vida, ao nascer do dia, ao clarão da aurora, seria trabalho que só mesmo uma natureza ricamente poética poderia realizar, sem deformações cruéis.” (GM, p. 64).

Ora, José Lins do Rego também tomou tal desafio para si, demonstrando grande consciência sobre uma linhagem de escrita sobre a infância (assim como demonstra, em *Bangüê*, consciência sobre uma linhagem de escrita sobre o engenho, embora, em parte, a repudie). Tal preocupação já se evidenciava nos textos que escreveu sobre Jorge de Lima. Assim, “(...) a vida da infância de cada brasileiro, aquilo que não se tomava a sério, porque não representava nada, de repente nos aparece como qualquer coisa de fundamental...” (GM, p. 71), trazendo uma discussão sobre a própria formação nacional.

Além disso, o novo realismo dos anos 30 não pode mais ser o realismo que parte da França, vai a Portugal e chega ao Brasil nos fins do século XIX. Aquele era um realismo ainda orientado pela perspectiva racionalista. O realismo de José Lins, apesar de mencionar ainda os “pedaços de vida”¹²⁶, é um realismo que se faz na primeira pessoa e, principalmente, através da intuição e do instinto, onde, à maneira bergsoniana, são o dado imediato e a percepção direta vivida como sensação que passam a atrair o artista (os “pedaços de almas”)¹²⁷. Não é para o público do engenho que Lins do Rego escreve, mas para o leitor urbano, intelectualizado, leitores que vivenciam o

fala da disponibilidade dos trabalhadores para com ele, em virtude apenas dele, uma criança, ser um futuro senhor.

¹²⁶ V. José Maurício Gomes de Almeida, Op. Cit. p. 221, quando compara o trecho do prefácio de *Usina* ao termo *tranche de vie* de Zola.

¹²⁷ Para BUENO. Op. Cit. p. 156, Lins do Rego teria substituído a observação, típica do realismo do século XIX, pelo depoimento, o que garantiria o tom pessoal, flexível e aberto à divagação típico da forma como o escritor estruturava suas narrativas. Entendemos que a memória, através do depoimento, é mais significativa na construção de verossimilhança por sua própria condição de documento subjetivo, que lhe impõe tensões e hesitações, atingindo uma instabilidade que fica mais próxima do ficcional do que ficara o documento naturalista, menos amparado na narração do que na descrição, apesar de tudo que sabemos haver de subjetivo no documental, embora tais injunções não eliminem sua pretensão de objetividade.

individualismo da percepção como modulação de sua cultura. A permanência da criança no adulto, por exemplo, é um tema de transição da infância rural para a inevitabilidade urbana, isto é, um tema que capta uma transição e uma crise (além de estar em dia com as pretensões da psicanálise, por exemplo). Tanto Gilberto Freyre como Olívio Montenegro, ao nos falarem da criança herdeira do engenho, colocam-na em posição de igualdade melancólica com os adultos. Com relação a esse tema, é perceptível a dificuldade que Montenegro tem em julgar a obra do amigo José Lins: “A história de *Doidinho* é uma história que me parece com muito de verdade por trás de sua ficção de romance. E pensando em *Doidinho*, não esqueço o autor.”¹²⁸. Montenegro discorre longamente sobre a infância dos meninos de engenho, onde a criança é difícil,

“(...) dessas que nunca estão no querer como em terra firme, e parecem sempre flutuando entre a terra e o mundo da lua ao sabor da mais volátil das vontades. Uma vontade feita mais de impulso do que de hábitos. A disciplina para naturezas assim dever ser uma cadeia e não um método; uma deformação mais do que uma disciplina. Muitas das distrações de *Doidinho* é possível que tenham sido as do autor. Distrações medonhas de espírito, maiores distrações ainda de vontade. Dessas que devem deixar uma apreensão cruel aos pais, a sua dúvida mais humilhante, a dúvida de terem um menino anormal, que parece na vida andando de costas, como em brinquedo de sonâmbulo.”¹²⁹

Toda a obra de Lins do Rego confessaria tal sensualismo involuntário e onipresente, na configuração de uma criança que anda de costas para a vida “(...) mas à vida que não é a sua vida, que é a vida que querem os seus pais e os seus mestres, a vida não raramente comprimida em fórmulas, dissimulada em convenções que a deturpam e a nulificam; vencem como vencem em geral as crianças o escuro que as amedronta – fechando os olhos.”¹³⁰ Portanto, o *doidinho* Carlos de Melo seria uma criança que anda de costas para a vida e responde às demandas da existência fechando os olhos, isto é, buscando a distração e a excitação da vida sensorial. São crianças impacientes, sem humor. A visada ideológica, nesse sentido, é a mesma que orienta o livro-modelo, o *Cuore*, que é a da criança que permanece no adulto, eximindo-o da tomada de

¹²⁸ MONTENEGRO, Olívio. *O Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938, p. 131.

¹²⁹ Id. *Ibid.*, p. 132.

¹³⁰ Id. *Ibid.*, p. 133.

consciência¹³¹. Assim, ao escrever sobre o pintor Pedro Américo, José Lins diz que “o homem Pedro Américo já está no menino de oito anos...” (PA, p. 14), o que é uma constante no pensamento de Lins do Rego. Mas volta à mesma constatação de Freyre e Montenegro, pois, na Corte, Pedro Américo seria o exemplo dos “meninos com tristeza de velho.” (PA, p. 19), isto é, “Menino perdido, menino de engenho.” (ME, p. 122).

3.4 – Bangüê.

A marca principal de *Bangüê* é a oscilação. A metáfora que polariza o texto é a da “fluidez” x “estagnação”, o movimento x inércia. Nesse sentido, talvez seja o livro que melhor caracterize a obra de Lins do Rego como um todo, expressão por excelência da dialética entre localismo e cosmopolitismo. A grandeza de *Bangüê*, portanto, está na forma com que põe em atrito ruralismo e cosmopolitismo. Ocorre que essa dialética é também a expressão de duas posturas literárias, tal qual vinha se evidenciando já em *Menino de Engenho*. É no terceiro livro que as literaturas de documentação social e de pesquisa interior entram em maior conflito. Lins do Rego tenta uma conciliação que não fracture a obra. Nesse sentido, a visualização do engenho acompanha a mesma polarização, agora em seu ápice.

O terceiro romance de Lins do Rego narra uma espécie de retorno, mas de “último retorno”. O livro é estruturado em três partes, sendo a última (“Bangüê”) a maior delas. Antes temos Carlos de Melo na afasia da primeira parte, ainda apegado ao desencaixe cosmopolita, traçando comparações entre a vida urbana e a vida rural, hesitando em viver qualquer uma delas. Assim, a visualização é claustrofóbica e centrada na rede, no alpendre, na vida da casa-grande, numa maneira algo doentia de se abordar a história sensível tal como proposta por Gilberto Freyre. Na segunda parte do livro, com a chegada de Maria Alice, muda o espaço da ação, que sai para a natureza, o exterior. Curiosamente, a presença da cultura urbana refinada de Maria Alice vai deslocar Carlos de Melo para o papel de sujeito rural, levando-o a embaralhar posse material (o engenho) e posse sexual (Maria Alice). Na terceira parte torna-se difícil para

¹³¹ Remeto o leitor à análise de *Cuore* operada por Franco Moretti, Op. Cit. p. 196, onde, no ensaio “Jardim-de-Infância”, escreve: “(...) embora De Amicis diga o tempo todo que no menino (na fixidez do menino seria mais exato) já se pode ‘ler o homem’, isso significa, evidentemente, que, entre o menino e o homem, não haverá mudança nem crescimento”.

o narrador relatar o que seja a realidade. Na visão de Fernando C. Gil¹³², se nas partes iniciais havia oscilação entre a focalização interna (projeções, consciência) e a externa, na última e terceira parte haveria predominância visual, havendo focalização apenas no campo do olhar. A realidade externa teria se tornado persecutória.

As referências iniciais ao engenho, já na primeira página, são quatro, e trazem percepções diferentes – embora todas elas não visuais. Há também a entrada em cena do engenho, personificado na voz do avô, e que é expressão do âmbito da “vontade” tanto pelo que diz quanto pelo fato de ser a primeira ação – uma fala – no meio de um livro de características reflexivas. O texto inicia fortemente acelerado anunciando um passado acabado e o enfrentamento do presente. São as seguintes as quatro referências, marcadas também pelo modo como o narrador nomeia o Santa Rosa: abre o livro com a frase “Afastara-me uns dez anos do Santa Rosa”. (BA, p. 5) O afastamento fez com que vivesse o engenho como “um campo de recreio nas férias do colégio e de academia.” (BA, p. 5). Aqui está uma justificativa que dará conta do fracasso ao final do livro: o engenho tornou-se tanto matéria literária quanto local recreativo, oposto a qualquer perspectiva de empreendimento produtivo. Conta sobre seus estudos, a sensação de nada ter feito ou aprendido. O tom é de balanço desiludido. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, diz que “O mundo cresceu tanto para mim que o Santa Rosa se reduziu a um quase nada.” (BA, p. 5). A reflexão remoída – o que é marcante na inflexão que Lins do Rego estabelece para seu narrador – é então interrompida pelo agir do avô, que fala, que introduz uma marcação súbita, sendo aí como que a voz do engenho, interrogando e duvidando do sucessor. A fala vem ríspida, numa espécie de ordem que introduz o presente e a crise na seqüência de frases sobre o Santa Rosa. À fala do avô sucede-se a constatação do presente inexorável, constatando e acatando como que a asserção do avô: “E o Santa Rosa estava ali. Seria o mesmo dos meus dias de menino?” (BA, p. 5). E então, também subitamente, ficamos sabendo que está no engenho de volta, arrumando “os livros que trouxera de fora”, ícones justos e altissonantes de tudo o que há “de fora”. E surge aí, na arrumação de livros, salvaguardando com os volumes a possibilidade de um outro mundo, a ordem do avô internalizada: “Precisava olhar o Santa Rosa, entrar na intimidade do meu velho mundo.” (BA, p. 5). Ouve o avô-Santa Rosa tossindo. A solução do narrador diante da decadência e do silêncio agora reinantes no engenho é a sentimental. Basta conferir os

¹³² GIL, Fernando Cerisara. O Impossível percurso de Torna-Viagem. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Sette Letras. n. 16, 2007, p. 87-92.

vocábulos das últimas cinco linhas com que se fecha o terceiro parágrafo: “chorando”, “enfadado”, “melancolia”, “saudades”, “coragem”, “paraíso de antigamente”, “triste”, “paraísos desfeitos”. Estamos diante de um traçado linear rumo ao sentimental.

A seqüência seguinte já enuncia a dupla tensão na relação com o engenho: a do cálculo-ação (a continuidade do real) e a do imaginário-histórico (a virtualidade literária):

“Sim, eu queria continuar a minha gente, ser também um senhor rural. Era bonito, era grande a sucessão de meu avô. Fazia cálculos, sentia orgulho em empunhar o cacete de patriarca do velho José Paulino. Seria um continuador. Tudo era da literatura que se fazia naquele tempo. Um senhor de engenho era um motivo literário de primeira ordem. Viam-se esses homens toscos como verdadeiros aristocratas, comendo com facas de prata e andando de carruagem. A tradição dessa vida me enchia de orgulho de ter saído de tal gente. Ia longe nos meus sonhos, pensava em montar no humilde Santa Rosa o luxo dos meus antepassados. Daria festas, encheria a casa-grande de tudo que fosse conforto, faria um mundo do meu engenho. Escrevera até em jornais indagando pelos restos desta nobreza. (...) Tudo literatura. não sei por que nascera assim com esse gosto pela fantasia. Quando ia ao engenho, pelas férias, a realidade do Santa Rosa, a mesa grande, os bancos duros, a telha-vã, os banhos de cuia, as precisões feitas no mato, baixavam o meu fogo, abrandavam as minhas prerrogativas senhoriais. Tudo em mim era falso, todos os meus sonhos se fixavam em absurdos. Pensava em barões, em carruagens, quando o velho José Paulino era um simples, um homem sem luxo.” (BA, p. 6).

Não se trata mais do viés ilustrado e produtivo que orientava empreendimentos como em *Senhora de Engenho* ou *A Bagaceira*: aqui o objetivo é o gozo, o fausto, o resultado e não a produção modernizada, o que ajuda a dar um outro sentido à “decadência” aludida por Antonio Candido na análise de *Fogo Morto*. Todo o resto do livro se desenvolverá em torno a tais questões, complicando-as pela reiteração modificada, pela percepção que se vai corrigindo. Especialmente a tensão se articulará pela polarização entre rede-jornais e oito-mando, sendo o primeiro espaço o privilegiado na primeira parte do livro, o da inação, ou, sob o ponto de vista do artista, uma ‘outra’ ação, nem ócio nem negócio, embora a crítica superegóica se faça no sentido do negócio, da produção material de açúcar e do mando. Depois de um mês: “Nenhuma

vez saía para rever os meus campos. Só fazia esperar os jornais; e a rede ringia nas correntes.” (BA, p. 8).

Tieko Miyazaki, usando os recursos proppianos e greimasianos, discute o início disfórico de *Bangüê*, quando as competências prováveis para que Carlos de Melo assumia de um modo diferente do avô o engenho Santa Rosa revelam-se um embuste: Carlos de Melo não é nem um bacharel razoável, nem um senhor de engenho digno. A solução narrativa é o deslocamento da função do engenho, referenciado com centralidade já na primeira frase da obra: “Afastara-me uns dez anos do Santa Rosa.” (BA, p. 5). Escreve Miyazaki: “(...) ao engenho não cabe a função de sujeito, mas sempre de objeto em que se investem valores para sujeitos humanos. O trabalho humano vem para o primeiro plano para a construção da narrativa, não permitindo que o engenho se transforme, no nível discursivo, em personagem antropomorfizada que aglutine os fazeres humanos tornando-os anônimos.”¹³³ O engenho se revela já no início um lugar em questão, objeto futuro de uma luta sucessória, o que se revela na própria expectativa do avô José Paulino quanto a Carlos (“Vamos ver para que dá o senhor...”). A questão espacial tem assim enunciada sua função pela própria confrontação de temporalidades com que se abre o romance. Nas palavras de Miyazaki: “(...) o tempo é a medida a partir da qual se aquilata positiva ou negativamente o percurso já realizado. Esse dado torna mais significativo, por oposição, o fato de que o retorno de Carlos ao engenho é mediatizado por categorias espaciais. O contato do sujeito com o engenho se faz como reconhecimento do espaço. Reconhecimento do espaço como continente antigo, cujo conteúdo, porém, ainda que também antigo, é avaliado disforicamente em decorrência de seu desaparecimento...”¹³⁴ A temporalidade marca a diferença entre o esvaziamento do espaço original e a impossibilidade de seu preenchimento por um novo conteúdo, deixando-nos num presente expectante. Mais tarde esse vazio do presente tomará tensão ao se colocarem em confronto dois espaços: o do quarto, o da rede onde Carlos se refugia diante do não reconhecimento do engenho enquanto território estamental (construção operada na relação que se estabelece entre sujeito e espaço na infância), e o do engenho, enquanto exterioridade à espera de conteúdo.

Bangüê abre com “O Velho José Paulino”, onde o mundo interior avulta. Carlos de Melo, bacharel em disponibilidade luxuosa, ruma sobre a decadência do avô (o avô

¹³³ MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. *Um tema em três tempos. João Ubaldo Ribeiro, Guimarães Rosa, José Lins do Rego*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996, p. 208.

¹³⁴ Id. *Ibid.*, p. 210.

é comparado à literatura e perde) e sobre o tédio, a falta de entusiasmo. Discute-se da melancolia à literatura de “engenho”. É um começo em que a rede social e familiar da casa-grande vai sendo devassada sob o olhar de sensibilidade realçada do narrador. A dialética entre localismo e cosmopolitismo volta sob a forma escrita, isto é, através das cartas do amigo Mário Santos, cobrando literatura do bacharel Carlos de Melo leitor de Oscar Wilde. Voltamos a Miyazaki: “A disjunção espacial Carlos-Santa Rosa permite (...) que se instale nesse interstício uma nova força – a literatura.” (idem, p. 212). Ora, toda a literatura de José Lins do Rego, como decorrência do Modernismo, nega justamente as leituras de juventude, consideradas decadentes e excessivamente “literárias”. O esforço de toda a literatura de trinta é justamente o do despojamento do excesso de “literatura”, do par ornamento e oratória. Assim, a própria eleição do regionalismo como literatura mais apegada à vida do que à tradição literária implica numa consecução lógica do Modernismo, uma vez que no regionalismo o documento tende a ser mais próximo do que se considera origem, mais próximo à raiz da vida. *Bangüê* é justamente o exemplo de como José Lins do Rego propunha o novo romance regionalista: plantado não propriamente sobre a terra, embora o engenho seja sempre uma presença tantalizante, mas plantado sobre a vida interior, o que nos leva à oscilação. O próprio narrador constata a tensão: “Interessante: para os meus efeitos literários eu me enchia de orgulho com os meus parentes rurais, entretanto, não sei por que, cada vez mais me sentia afastado deles.” (BA, p. 12).

O avô decadente e o engenho expectante clamam pelo posicionamento do protagonista: “O engenho em ponto de moer. Tudo pedindo o chefe pronto em todos os lugares. Os carros de boi passavam gemendo sob o peso da cana madura para os picadeiros. E cambiteiros estalando o chicote no silêncio da estrada. No outro dia seria a botada. Safra grande para tirar. Os partidos estavam de cana acamando pela várzea, a flor-de-cuba rachava de grossa.” (BA, p. 9). A afasia é contraposta a várias seqüências mostrando José Paulino no passado, presente em todas as instâncias do processo produtivo, especialista em todas as atividades, fiscalizador, animando e cobrando os trabalhadores etc. A tríplice condição divina: onipotência, onisciência, onipresença: “Na sua fábrica era ele a peça principal da engrenagem, a roda volante.” (BA, p. 10). A produção do avô é a da intermitência: “E quando a cana começava a faltar nos picadeiros, as tulhas de algodão alvejavam no sobradinho. O quebrar da moenda compassava com o gemido da máquina de descaroçar. De inverno a verão o trabalho era o mesmo.” (BA, p. 11). O avô representa um pólo que o neto pressente impossível de se

assumir: “Homem fincado na terra como uma árvore, deitou raízes, espalhou seus galhos. E nunca se ouviu falar que árvores tivessem férias, descansassem um momento.” (BA, p. 11). É a ética do trabalho que se discutia no momento, o fim do fausto aristocrático (lembrar da ideologia do trabalho que orientou o governo Vargas). Assim, no capítulo seguinte, referindo-se ao avô: “Era o seu grande elogio: trabalhador. Um homem podia ter todos os defeitos, mas se se matasse de manhã à noite, no trabalho, seria para ele digno de algum respeito. (...) E quando ele falava de homens trabalhadores talvez que quisesse ferir o neto que passava o dia de rede, de jornais na mão, olhando o tempo, confiado não sei em quê.” (BA, p. 14).

A questão nos parece ser a do artista-intelectual ainda em tensão com o status de sua atividade, identificada ao não-trabalho. No ambiente arcaico brasileiro, a ainda precária autonomia de um ‘mercado’ de bens simbólicos. Na rede ou no alpendre, faz valer a sensibilidade de artista, quer se afirmar como homem sensível, logo, de personalidade artística, numa espécie de vocação que não se estrutura em *habitus*, no sentido proposto por Bourdieu¹³⁵. Para isso pinta as “tardes tristonhas” expressando-as visualmente: “Via as tardes até o fim. Os trabalhadores de enxada ao ombro, os últimos restinhos de luz por cima dos altos e com pouco, tudo se aniquilava e uma espécie de suspiro de moribundo começava a ferir os meus ouvidos: o choro dos sapos da lagoa, o aboio para uma rês perdida da boiada.” (BA, p.12). A noite completa a solidão: “Ficava no meu quarto com um candeeiro de gás rodeado de mosquitos, até a hora do chá.” (BA, p. 13).

O narrador vai pontuando a transformação do avô, no estilo ‘não era mais o mesmo’, ‘tentava se manter o mesmo’, ‘mas já tinha se degradado’ etc. A oposição José Paulino X Carlos de Melo se evidencia no fecho do capítulo, exemplar até pela capacidade de síntese, em especial nas falas do avô:

¹³⁵ BOURDIEU, Pierre *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1990. O *habitus* não é só um modo de ser, uma vez que depende da possibilidade institucional para que efetivo. O que é mais curioso e contraditório no personagem Carlos de Melo, daí talvez sua força, é que ele não abdica de um mundo para viver outro: ele não consegue ler nenhum livro, viver uma vida de ócio criativo. Apenas lê jornais, isto é, o instantâneo e o factual, buscando aí talvez alguma utilidade para a vivência intelectual. Qual seja o trato comunicativo (ainda que também intelectual) com o real que o jornalismo objetiva. A questão é vivida de modo efetivo com a chegada de Maria Alice, mais intelectualizada, urbana. Ele passa a se inferiorizar culturalmente: “Não a podia acompanhar nos comentários, porque não lera nenhum volume do romance.” (BA, p. 53). E também se lembra de conversas artísticas com os amigos da Capital: “Estas preocupações aristocratizavam-nos, davam-lhes uma superioridade sobre nós todos que éramos uns rudimentares. E o interessante era que eu gostava de ouvir falar destas coisas e fazia-me íntimo daquele entusiasmo.” (BA, p. 56).

“Uma ocasião montei a cavalo e fui ver os cabras no eito. Seria um senhor de engenho. No caminho, enquanto o cavalo corria, formava os meus castelos de sempre. Cheguei no partido Paciência. O sol chegava a tirar raios das enxadas. Os homens sem camisa entregavam o lombo à canícula e o feitor aproximou-se, no hábito de receber ordens ou levar gritos. Não lhe perguntei nada. Senti uma espécie de vergonha de estar ali fingindo de senhor. Demorei-me um bocado, mas o meu olho de chefe não alcançava o que devia alcançar. Na volta disse ao meu avô que estivera no eito.

- Quantos homens tinham lá?

Não havia contado. Riu-se para mim. E como se me desse uma resposta fulminante:

- O moleque já trouxe os jornais do correio.” (BA, p. 14-15).

Surge a simplória antítese acadêmica: “Não fora o engenho que fizera grande o meu avô. Ele é que fizera o engenho grande.” (BA, p. 17). A mediação e a prova do herói serão realizadas pela menina Josefa. Há carinho do bacharel pela menina. Esta, por sua vez, apanha e é objeto da Tia Sinhazinha. O herói é chamado a intervir, a sair da apatia. O desafio é romper com o passado de respeito à Tia Sinhazinha (isto é, à tradição do proprietário cruel) e intervir num mundo que o protagonista hesita em chamar de seu. Ao mesmo tempo, há certa justificativa em não intervir na medida em que o protagonista o tempo todo ressalta a incapacidade de reação do dominado, o que muitas vezes se traduz como aceitação benevolente, particularmente quanto à violência. “Nem àquela negrinha desgraçada podia dar a vida que merecia. Que miseráveis vinte e quatro anos! (...) E era este o homem que se enchia de orgulho em artigo de jornal, que falava de morgados e barões.” (BA, p. 18). A solução cosmopolita, porém, é vivida sempre como evasão: “Teria sorte nos outros lugares, com gente estranha.” (BA, p. 20).

Como se pode observar já nesses primeiros trechos de *Bangüê*, o livro vem estruturado numa série de oposições internas. A estrutura de visualização assemelha-se a uma sanfona, abrindo-se e fechando-se: inicia fechada na primeira parte do livro, abre-se na segunda parte e na terceira há oscilação mais frenética, em que se contrapõem a decadência do Santa Rosa sob tutela do sinhozinho-bacharel e a ascendência das forças do capital móvel, seja na figura de Zé Marreira, seja na intrusão da usina capitalista. Dessa forma, daremos seqüência à análise buscando realçar aquelas contraposições. Uma das polarizações mais evidentes é a que se dá entre literatura aristocrática e

literatura social. Outra polarização se faz entre visualidade virilizada (ou entusiasmada) e visualidade afásica (ou interiorizada). Nesse último bloco, intervém um terceiro elemento, que adianta o final do livro. Falamos da visualização da decadência. Ela se manifesta na figura do avô, que se encaminha para a morte, e na profusão de retratos de engenhos tomados pelas ramagens selvagens, destruindo a produtividade antiga. Será esse terceiro elemento, o da decadência, que se evidenciará com mais força na segunda metade do livro, particularmente se contrapondo à ascensão de Zé Marreira e da usina.

A discussão literária marca a primeira metade do livro. Ela opõe os pontos de vista do amigo Mário Santos, que escreve uma carta ao protagonista, e Maria Alice, objeto do desejo sexual e possibilitadora, também, da visualização mais virilizada. A discussão literária marca, para além da construção psicológica do protagonista-narrador, também uma cisão: há tanto o rompimento com a literatura de engenho anterior, identificada à mentira, quanto a não assunção da literatura social que o presente da escrita impunha aos escritores brasileiros. O primeiro pólo é o que se expressa na carta do amigo Mário Santos. O segundo, na visão ‘humanista’ de Maria Alice. A literatura de engenho é apresentada inicialmente na referência queirosiana. Entram no bloco, também, os ideais de Joaquim Nabuco e, de modo quase implícito, as teses de Oliveira Viana: “Os livros que tinha não seriam os amigos generosos de que falavam. Lera *Os Maias* e as figuras deste romance me empolgaram, agitando-me de verdade aqueles homens de Eça.” (BA, p. 22). Tenta achar o avô no modelo do livro, o avô Afonso da Maia, e constata que Zé Paulino é imperfeito diante do modelo. O avô morria sem dignidade de personagem. A estratégia de referir-se ao literário é, paradoxalmente, mecanismo de verossimilhança, na medida em que rebaixa o suposto avô real diante do modelo literário. A carta de Mário Santos atualiza também a demanda cosmopolita, que vem agora se contrapor à demanda rural. Ao mesmo tempo, a carta trata do ponto-de-vista em relação ao regional: o rural e o patriarcado como matéria literária. Questões de alcova permeiam as demandas intelectuais, referindo-se a Nabuco e a Oliveira Viana, ícone do senhorio rural tradicional:

“Você leu o meu artigo sobre Nabuco? Estudei o assunto com cuidado. Li muito. Apareceu um livro de um sujeito do Sul sobre as populações meridionais. Se você quiser, eu lhe mando. Você, Carlos, é que podia escrever sobre os nossos homens do Norte. Aquelas seus ensaios sobre os senhores de engenho bem que revelaram capacidade para isto. Corre por aqui também uma versão: a de que

você está preparando um livro sobre o seu avô, nada menos do que toda a história da cana-de-açúcar na Paraíba. Estou doido para lê-lo. Será verdade? O assunto é o mais sugestivo. Aliás você terá todas as facilidades. Pelo que se falava na Academia, o seu avô é o grande tipo do senhor de engenho. A vida aí, no Santa Rosa, ainda deve ser a grande vida senhorial dos velhos tempos: homens dignos, mulheres recolhidas e santas e a vassalagem cheirando a escravidão. Muito me tenho lembrado das nossas conversas do Continental, com você a falar de literatura, largando as suas *boutades*. (...) Mas eu estou lhe escrevendo para falar do seu livro. Qual será o seu plano? Você pegará o velho seu avô isolado ou é a crônica da sua família que vai traçar? Melhor seria uma crônica de sua gente, dos velhos troncos até os nossos dias. Sinto não ter em mãos este material de que você dispõe com tanta abundância. Se quiser alguma coisa aqui da biblioteca, me escreva, pois posso pedir ao Diretor, com quem me dou. (...) Posso lhe mandar também umas notas que tirei para fazer meu estudo sobre Nabuco. Mas, certamente, você não precisará de nada disto. Basta este contato direto com a sua gente, esta sua vida feliz, misturada com os seus. Você, Carlos, é um homem de sorte. Pode olhar para trás e ver avós brancos, os homens que fizeram a grandeza da sua família a cavar a terra, a mandar em negros. Quero ver o seu livro. Mandeme contar a história da negra. Não acreditei. Logo você, que vivia falando em pureza de raça.” (BA, p. 26-28).

A referência contemporânea vem na figura de Oliveira Viana, de quem se cita o *Populações Meridionais do Brasil*. As teses de Viana o assemelham ao fascismo e à satisfação ideológica da elite rural brasileira mais aristocrata. Historicamente, no estudo *Populações Meridionais do Brasil*, Oliveira Viana aponta uma desorganização do caráter nacional a partir da Abolição. Enquanto projeto de futuro, defende nossa dissolução-absorção na imigração ariana. Assim, constrói um imaginário, segundo Dante M. Leite, completamente alheio à pesquisa documental, onde as aristocracias rurais de São Paulo e Pernambuco, nos séculos XVI e XVII, teriam tido um período áureo, com membros altamente intelectualizados. A vida supostamente culta e cavalheiresca pintada por Viana não se sustenta sob as pesquisas documentais. Outra idéia subjacente à pesquisa de Viana é sobre a atração do homem brasileiro pelo campo. Ele a explica em termos sentimentais: “(...) não é uma razão econômica que leva o brasileiro para a agricultura, mas uma razão afetiva: isso permite a Oliveira Viana dizer que a ‘feição mais íntima’ do caráter brasileiro é ser ‘um homem do campo, à maneira antiga’. Mais ainda: ‘O instinto urbano não está na sua índole; nem as maneiras e os

hábitos urbanos’.”¹³⁶ Ora, a questão em *Bangüê* passa pela abordagem econômica: o amor ao campo deve ser posto à prova com o sucesso produtivo. Carlos de Melo poderia ter optado por viver de renda (é o que faz ao final), mas no campo, como um Lula de Holanda atualizado. Mas não o faz. Põe o campo afetivamente à prova, mas através da prova econômica, da ordem da produtividade. Por outro lado, a injunção afetiva também é forte, mas sua prova deve ser econômica. Carlos de Melo não é exatamente um Lula de Holanda, pois tem um vínculo familiar direto e desde a infância com aquele engenho. Oliveira Viana também descreve as qualidades da aristocracia rural que se mantiveram até a Abolição. Não mais as de teor cultural (o culto senhor de engenho), mas as de ordem moral, até ali inalteradas, pois não se mestiçaram como as camadas plebéias: “(...) pureza, simplicidade, fidelidade à palavra, probidade, respeitabilidade, independência moral. Mas nada disso ocorre nas classes mais baixas.”¹³⁷ Se Carlos de Melo se recusa ao papel, descartando a possibilidade de realizar uma literatura considerada decadente (pois sem correspondência com o presente), por outro lado toda a caracterização de José Paulino se faz em torno daquelas qualidades morais¹³⁸.

Nesse sentido, a literatura social dos anos 30 é colocada como questão quando o protagonista se abre para a visualização mais exteriorizada do engenho, particularmente retomando a natureza selvagem já evocada em *A Bagaceira*: “E íamos assim até longe. Passavam cargueiros com sacos brancos de farinha, para as feiras. A casa de Maria Pitu, a oleira do engenho, bem ao lado da estrada. Àquela hora já amassava o barro para as suas tigelas. O forno aceso e um filho na boca do fogo. Paramos para ver de perto aquela fábrica miserável em ação. Dois filhos no eito e o mais moço com ela, ajudando-a na arte. Dentro de casa se atulhava a louça pronta para vender. Botava a marca da fábrica nas suas obras, com vaidade nos seus produtos bem-feitos. Veio nos falar quando nos viu.” (BA, p. 59). Põe-se em contraste, portanto, a sexualização da natureza e a consciência da contradição social. Começa ali a admoestação de Maria Alice ao

¹³⁶ LEITE. Op. Cit. p. 296.

¹³⁷ Id. Ibid., p. 297.

¹³⁸ Dante M. Leite oferece uma síntese de outro livro de Viana, *Pequenos estudos de psicologia social* (1942): “O traço do caráter nacional brasileiro é o seu ruralismo, e só no homem rural encontramos o brasileiro autêntico; as nossas infelicidades começaram quando o brasileiro abandonou o campo pela cidade; a aristocracia rural decaiu em 1888 e a partir de então o povo se desinteressa pela política, pois os chefes autênticos – os grandes proprietários do interior, os senhores de engenho – abandonam a política e só eles entusiasma o povo; não precisamos de cultura estrangeira para resolver a ‘questão social’ e, sobretudo, não podemos aceitar o comunismo, pois essa teoria cuida de ‘distribuição’ de bens, enquanto o Brasil precisa resolver problemas de ‘produção’.” (Id. Ibid., p. 301).

dado social, tanto para que se converta em escrita crítica pelo protagonista quanto para que se modifique a situação de exploração. E vem a pergunta fatal, opondo-se ao projeto evidenciado pela carta de Mário Santos: “- Por que o Doutor não escreve um livro sobre essa gente? Em vez de exaltar a vida dos donos, o Doutor podia se interessar pelos pequenos. Achei uma boa idéia. Concordava com tudo o que ela dizia e prometi-lhe então que daria começo a um inquérito sobre a vida e a miséria dos homens do eito. Seria um gesto grandioso, porque viria de um que herdaria mais tarde estas terras e estes homens.” (BA, p. 60). Ou seja, assume-se como herdeiro e vê no projeto uma compensação pela exploração via grandeza simbólica beneficente.

Maria Alice quer a transcendência de Carlos de Melo: um senhor de engenho a favor de seus servos. Ele resolve a tensão inicial tentando a dupla atuação: “Estava gostando de trabalhar, correndo os serviços a cavalo, fazendo o que o meu avô fazia. (...) Começara o artigo, enchendo umas duas tiras de sentimentalismo sobre a vida rural dos engenhos e me senti ridículo. Tomariam lá por fora como uma atitude, aquele meu interesse pelos escravos de minha gente.” (BA, p. 74). Ou seja, o prazer vem da atitude de mando e não da escrita revolucionária. O projeto, porém, é logo abandonado, pois o protagonista o vincula à evasão amorosa. Como essa se desfaz, o que resta é apenas sua possibilidade, não efetivada. Ao discutir a prostituição nos engenhos, com dados algo antropológicos, a dissertação o leva ao tema antigo do livro, desabonando as duas fontes de pressão para o projeto, a socialista (Maria Alice) e a aristocrática (Mário Santos). É quando intenta assumir a pressão telúrica, o que exclui o literário:

“Pensei em começar o meu livro, a vida dos pobres do engenho. Mas aquilo era mais conversa para fazer o bonito. O que podia sentir Maria Alice pela miséria alheia, aquela mulher que só pensava na cama, que tudo dava pelos homens, pelo que os homens possuíam de mais gostoso para ela? Tinha lá paciência para fazer livro, para meditar? Gostava de ficar imaginando as coisas, tirando conclusões no meu íntimo. Fosse para o papel que não saberia alinhar uma frase. Mário Santos me escrevera, falando no material rico de que eu dispunha. Fazer livro sobre a minha família. O que ele desejava era que eu mentisse como os outros vinham fazendo, na exaltação da vida rural; que falasse de fidalgos, de uma casta de potentados, de famílias que se gabavam de brasões. Não via isto. Maria Alice me aconselhava a tratar dos homens de eito, da vida dos servos. Sentia a miséria deles, mas, me criara bem junto dos pobres para ter força bastante para me revoltar. Me acostumara com os João Rouco, os Zé Passarinho,

as Maria Pitu. Não faria livro nenhum. Puro pedantismo pensar nestas coisas. O que eu devia pensar a todo ponto em fazer, era me aproximar dos meus, ver se dava para o que minha gente vinha dando, deixar de andar com pena de trabalhadores, e abandonar esta vida de sibarita, de banhos de rio, de safadezas com Adelaide. Por que não voltava para o Santa Rosa e não assumia o meu posto de verdade? Por que não me metia pelos partidos, correndo a cavalo do Paciência ao Riachão, gritando com uns, passando carão no feitor? E seria rico, teria uma casa boa para morar, passeios até na Europa como Coronel Lola do Oiteiro.” (BA, p. 113).

A inflexão ocorre, portanto, no encaminhamento para a metade final do livro: o novo projeto será esse, porém, ainda no plano do imaginário: “Às vezes fazia castelos no ar, me via dominando terras como meu avô.” (BA, p. 114). Trata-se do ‘Fazendeiro do Ar’ drummondiano, num projeto de ‘dominação’ da paisagem, o que envolve também a dominação técnica e racional dos trabalhadores, à maneira do Lúcio de *Bagaceira*. De benefícios sociais (escola, médico) a mudanças nas relações trabalhistas são vislumbrados na utopia. Tudo é evasão (e assim permanecerá), inclusive a paisagem renovada: “Depois que elevasse o meu engenho às alturas, Mário Santos passaria uns dias comigo. Na certa que escreveria um artigo, falando no meu bangüê sem escravos, dizendo que assim a vida rural se humanizava. (...) Os jarros da sala de visita e do meu escritório se enfeitariam de rosas. A minha mulher gostaria das orquídeas da mata. O alpendre cheio de pega-rapaz, de plantas a derramarem-se dos vasos de barro dependurados. Um jardim na frente com palmeiras se arredondando.” (BA, p. 115).

Nas passagens em que o engenho, enquanto espaço exterior entra em cena, há duas marcações opostas na visualização: o engenho enquanto virilidade psicológica e o engenho para o qual se olha sem nada ver. Na primeira categoria, é a entrada em cena de Maria Alice que desencadeia a visualidade mais abundante e hipertrófica, movida a testosterona. Os momentos de afasia, por sua vez, que não se resumem à vivência na rede e no alpendre, enfeixam a segunda categoria. Várias passagens animam a visualização do engenho. A notícia de que a Tia Sinhazinha vai sair em viagem entusiasma o protagonista, tornando óbvia a conexão entre a visualização do engenho e o estado de espírito: “De manhã fui ver o dia nascendo. Névoas cobriam as distâncias e o engenho parecia menor, cercado pelo cinzento da madrugada. Tomei leite no pé da vaca, como há anos não fazia, encontrando por lá Cristóvão e os moleques. Àquela hora, atolados na lama fedorenta do curral.” (BA, p. 40). Sente uma “coragem esquisita”:

“Saí pela estrada, com os primeiros raios de sol espelhando no canavial. As cajazeiras acordavam com os canários estalando. Os pássaros festejavam o dia, dos seus galhos pingando da chuva da noite. Por debaixo delas a madrugada não tinha ido embora. Fazia ainda frio e escuro sob as suas copas arredondadas. Os meninos, de garrafas de leite penduradas, marchavam na frente, de pés no chão, magros e amarelos como todos os meninos do Santa Rosa. (...) Os trabalhadores passavam para os partidos, conversando alto. Quando me viram sem chapéu, de pijama, por aqueles lugares, deram-me bons-dias desconfiados. Talvez pensassem que estivesse doido. (...) Na casa-grande o sol entrava pelas janelas abertas. O alpendre todo inundado de luz que reluzia nos vidros das venezianas. Só podia haver uma grande alegria lá por dentro, um povo feliz recebendo favores de um sol que se oferecia daquele jeito, com aquela vontade franca de dar-se aos outros. E na mesa do café comia-se em silêncio. Josefa sacudindo as moscas, a velha Sinhazinha com a boca de cu de galinha mastigando e o meu avô ainda de capote, com a sua grande xícara de café com leite. Tudo triste como se não houvesse aquela alegria de uma manhã magnífica lá por fora. Dentro da casa-grande do Santa Rosa o crepúsculo era de todas as horas.” (BA, p. 41-42).

Também quando da chegada de Maria Alice a visualidade se abre, particularmente através de sua sexualização. A moça vai para o engenho com fins terapêuticos. Quem parece se curar primeiro, no entanto, é o próprio engenho, fisicamente e, por extensão, na figura do avô, uma vez que ela passa a cuidar do velho: “Desde que pusera os pés no engenho que tudo na casa-grande se modificou. (...) O meu avô ria-se e o Santa Rosa criava novas cores, soprando pelas suas janelas adentro uma ventania mais fresca. Eu mesmo, sem querer, me sentia preso àquela alegria contagiosa. Saía mais do quarto. Lia mais.” (BA, p. 51). São partes do mesmo movimento o ‘sair do quarto’ para a ação e a ação de ‘ler mais’. Entra em cena agora a natureza sexualizada, reeditando-se passagens de *A Bagaceira*, com adjetivação sexual nas plantas vermelhas e roxas, abertas à visualização e ao toque humano, plantas eretas, enrijecidas, úmidas:

“Pela manhã, depois do leite, saímos uma vez a passear pela estrada. O caminho feito para um casal de namorados, de tanto cheirar o muçambê e tanto enfeite de trepadeiras pelas estacas do cercado. Gostava de chamar a atenção para as coisas bonitas que via. Os paus-d’arco lá em cima, na mata, mostravam-se nas suas flores arroxeadas. No meio do verde intenso pareciam

aparamentados para uma missa pontifical. O sol novo caía sobre o canavial, com ternura. Quem diria que ao meio-dia abrasasse tanto, impiedoso para as caninhas novas. Minha companheira mostrava-me um pé de cardeiros todo sangrando nos seus frutos encarnados. As baionetas caladas dos seus espinhos não se defendiam dos sanhaços que acordavam famintos. (...) Passávamos por cima do balde do açude. Gritavam maracanãs pelas baronesas. De vez em quando uma curimatã espanava a água com uma rabanada. O silêncio era grande por aqueles ermos. Maria Alice prestava atenção a tudo. Eu não lhe sabia dizer o nome das flores silvestres que encontrávamos no caminho. Nem parecia criado ali. Gabava-me a vida do campo. Não sabia por que existia gente falando mal daquela delícia de um viver tranqüilo, sem ruídos impertinentes, sem agitação e preocupações aborrecidas. Peguei-lhe nas mãos para pular um riacho. E fora a primeira vez que encontrara a sua carne. (...) E ela me mostrou o flamboyant da estrada, que a gente via de longe, todo coberto de vermelho, como uma flama de guerra. O vento agitava os seus galhos e todo ele à distância era rubro.” (BA, p. 59-62).

Passeios a cavalo fortalecem a dinâmica da visualização. O engenho se torna selvagem, a ênfase visual se dirige aos aspectos não cultivados. Ao mesmo tempo, a consciência intertextual é explicitada, com a referência à ambientação romântica:

“E fomos seguindo a passo lento pela mata adentro. Agora a baunilha recendia no bosque, como em José Alencar. E que cheiro doce, que mel de perfume tinha ela. Paramos para ver outra orquídea em botão, no início da puberdade, de mulher exótica. Maria Alice admirava-se de tanto capricho da natureza. Esta era maravilhosa. Ainda menina, já com aquela fascinação, com aquelas cores, aqueles vermelhos macios, aqueles roxos de carne mordida. (...) Só faltavam por ali os bichos da Mitologia, soprando os seus instrumentos acalentadores da luxúria, porque tudo o que o amor podia desejar para si, eu mostrava a Maria Alice. Lá estavam orquídeas com bocas rubras de prostituta e aquele cheiro de mata, de fecundação, para assanhar o apetite da gente.” (BA, p. 63).

O romance sobre os trabalhadores, abandonado enquanto projeto diegético, segue sendo escrito no plano da narrativa: desde os carreiros trazendo cana aos homens do corte amolando os instrumentos na pedra de mó. Não há, porém, consciência crítica

nem hierarquia, em alguns trechos, que integre a descrição à narração: tudo é quase sempre painel:

“O engenho estava moendo. E todo aquele trabalho servil me deslumbrou como se eu nunca tivesse visto aquilo. As tachas ferviam, as talhadeiras cortavam a espuma dourada do mel. E a fumaça gostosa, cheirando. À menor coisa que via, pensava em Maria Alice. Ela devia ver também. Vi os homens tombando cana, cantando uma loa qualquer, o volante correndo e caldo a descer bem escuro para o cocho fundo. E a gritaria do mestre de açúcar pedindo fogo. Quando saí da casa de purgar, vi Maria Alice no sobradinho. Procurei-a logo. Queria mostrar-lhe tudo. E saímos. Francelino enchia as formas de barro, para com aquela lama alvejar o açúcar. Tinha as duas mãos mexendo a porcaria e o cheiro de açúcar nas formas tomava a casa de purgar inteira. Explicava tudo, com todos os detalhes, com uma sofreguidão de embriagado.” (BA, p. 66).

Há uma aliança inevitável entre a natureza selvagem e a evolução do desejo sexual: “Um pé de mulungu pontilhado de vermelho recebia o sol festivamente. Moitas de cabreiras amareleciam, com os seus frutos sem gosto. E isolados do mundo, naquela estrada deserta, meti o meu braço no de Maria Alice. (...) E no escuro das cajazeiras apertei-a para junto de mim com um beijo na boca, mordendo-a como faminto.” (BA, p. 68). A violência prossegue na paisagem, numa fusão de sexualidade e sujidade:

“Bem junto da casa de Maria Pitu balançava-se ao vento outro pé de mulungu com manchas de sangue pelo corpo. (...) E saímos os dois até mais longe, pelo corredor que ia dar à vazante do rio. Era uma alameda de cajazeiras e mulungus. Uniam-se em cima, com as copas. Por baixo era como se fosse feito para romance. O gado descia da caatinga por ali, para o bebedouro do rio. Àquela hora estava vazio. Só se ouviam rumores de pássaros e cigarras, fazendo tudo triste com o seu canto de crepúsculo. (...) O chão estava sujo de bosta de boi, de cajás maduros apodrecendo. Sementes vermelhas de mulungu salpicavam a terra orvalhada. Ficamos ali, pegados um no outro, aos beijos prolongados. Mordia-lhe os braços.” (BA, p. 69).

O sexo apaixonado modifica a visualização das tonalidades das cores: “Onde estava a melancolia que punha cinza naqueles verdes, naqueles vermelhos de flamboyant?” (BA, p. 71). E surge a mudança na tensão inicial (assumir ou não o engenho), que se revelará evasiva, pois dependente de Maria Alice: “E eu já ia até

tomando gosto pelo serviço. Fazia o apontamento semanal dos trabalhadores, contando os dias que davam de serviço e os quilos de ceará que comiam no barracão do engenho.” (BA, p. 71). A profusão vegetal é, nestes capítulos, a maior do ciclo todo de Lins do Rego:

“Chegamos à horta que cheirava com os pés de açafroa cobertos de flores. E era um perfume que ia longe. Craveiros velhos no jirau davam um ou outro cravo. Os leirões ciscados de galinha. (...) As jabuticabeiras, porém, estavam uma beleza de carregadas. Não havia um lugar pelo seu caule que não tivesse fruta madura, pretinha, úmida ainda do orvalho. (...) Saímos andando por debaixo dos jambeiros, das frutas-pão enormes. O chão coalhado de frutas apodrecendo. E fomos acolhidos num pé de imbu que era mesmo que um aposento reservado. Os seus galhos caíam até a terra. E a gente ficava lá, como em casa.” (BA, p. 77).

O último momento de entusiasmo é aquele que se abrirá para a decadência, isto é, quando o protagonista assume o engenho. A evasão é evidente e seu resultado será o maior desencanto da segunda metade do livro: “Todo aquele mundo de terras me pertencia de porteira fechada. Gado muito para o serviço, mais de cem bois de carro, burrama grande, safra no campo para colher e um povo bom para mandar nele. Era senhor de engenho. (...) Quando me vi sozinho, saí para ver o que era meu. Vi as máquinas, as formas de zinco da casa de purgar. Ninguém naquela redondeza tinha melhores. A vista se perdia no que era meu, só meu.” (BA, p. 124). O estado de ânimo do protagonista vai em identidade com as formalizações da visualização. Se o engenho ganha relevo sob a euforia, é nos momentos disfóricos que a visualidade ou se concentra nos espaços internos, como a rede e o alpendre, sendo consumida em solilóquios, ou torna invisíveis os dados externos, numa situação de quem olha sem ver. Assim, a primeira parte do livro, quando se colocam as principais tensões, evidencia também a afasia do olhar. A visualidade se interioriza, num ócio expectante: “Botava papéis com breu para aprisioná-las. Ficava atento às manobras que faziam para morrer. Era a única coisa que me seduzia ali: aquele espetáculo miserável, ver o suicídio das moscas. Andavam por cima do papel estendido com outras já pregadas no breu. Davam uma volta por fora e quando vinham era de uma vez para se desgraçar. Parecia que elas fugiam como se quisessem criar coragem. E avançavam para o precipício. As asas batiam por algum tempo e outras voltavam para repetir a façanha.” (BA, p. 21). Uma

descrição “inútil”, perturbação, ruído que o intimismo foi impondo ao regionalismo. A relação com a visualidade, como se viu acima no caso das moscas, vem sintetizada logo abaixo: “Não era porém para o céu que eu olhava. Ouvia mais do que olhava. E o silêncio fazia conluio com minha melancolia. Um silêncio de quem estivesse com doente em casa. Os bois no curral, de cabeças baixas e uma porteira que batia deitava eco por longe. Ficava cismando e quando abria os olhos era a noite que tinha chegado.” (BA, p. 21). Ou: “Dentro de casa a lâmpada de álcool já embranquecia tudo com o seu clarão de lua. O meu avô, no seu canto na mesa, esperava a ceia jogando lasquiné sozinho. O baralho parecia enorme, de sujo. A velha Sinhazinha dormitando numa cadeira de balanço. E este silêncio que só se quebrava com a chinela da negra que botava os pratos na mesa, para o chá.” (BA, p. 39).

Outras passagens evidenciam uma segunda categoria de visualidade, em que se descreve sem que o personagem veja. As demandas de ação levam o protagonista ao movimento. O paradoxal é que a caminhada, como se viu já em *Menino de Engenho* quando do episódio do carneirinho Jasmim, leva à introspecção, ao mundo imaginado e não ao visto. “Ia à toa, a cabeça trabalhando nas minhas meditações sobre uma vida sem grandeza, sem estremeamento de paixão e de revolta. Passiva como a de um homem no fim de tudo. Era um vício meu, aquele de me abandonar aos planos da minha imaginação. Ela não tinha força de me arrancar do Santa Rosa, ou melhor, da casa-grande do Santa Rosa.” (BA, p. 32). Não vê quem passa: “quase não os via”, “sujeito de olhar alheado”.

Com a perda de Maria Alice, após a chegada do marido, a situação é bastante para desarticular a relação com o engenho. A paisagem se converte em rememoração inútil, pois sem conseqüência para o futuro. Vai justapondo paisagem e solilóquio: “O bueiro do Santa Rosa mostrava a boca suja fumaçando. Aquela mulher era minha. Só minha.” (BA, p. 85). E volta à estaca zero, ao início do livro. As descrições vão se internalizando novamente, mostrando a desorientação do personagem: “Andava muito pelo engenho para não ver nada. (...) Então, imaginava as coisas mais absurdas. Escreveria o meu livro. Ela ficaria besta quando visse o meu nome nos jornais, o meu retrato nas revistas. Tiraria uma fotografia como aquelas que via dos literatos do Rio, com os olhos enternecidos e a cabeça bonita enchendo uma página. E andava quilômetros pensando nestas tolices, com estas preocupações de cretino.” (BA, p. 96). Chega-se, quanto ao engenho, à desorientação espacial. O livro é vislumbrado como uma espécie de vingança e não como projeto intelectual.

Depois, um parente chega para levar Carlos de Melo para outro engenho, espaiar da leseira. Vai para o Gameleira. No que é ajudado pela volta da rival, a Tia Sinhazinha. Começa a paranóia persecutória, tranca-se no quarto, imagina que o estão olhando, perseguindo, tramando etc. Rede, alpendre e quarto voltam a ser espaços privilegiados. Ao mesmo tempo, andanças a esmo, pela mera movimentação: “Ficaram uma indomável vontade de andar. Ia ao Riachão a pé. Mais de légua. E voltava em cima dos pés. (...) Gostava de andar de calças arregaçadas, como em tempo de chuva.” (BA, p. 98). São situações que a parte final do livro evidenciará com mais vigor. No entanto, com diferenças, pois, na medida em que vai perdendo o controle sobre a produtividade do engenho, passa a visualizar o que não existe: as tocaias, os fantasmas, o escuro. É quando o livro se abre para um jogo mais efetivo entre luz e sombra.

Antes, porém, de entrar nesse segmento, seria importante retomarmos algumas passagens em que a visualização da decadência já se evidenciava. Só a seguir, então, após a apresentação, iremos discutir seus possíveis significados. A visualidade da decadência é uma outra categoria, conjugando as duas anteriores: vê-se o que não há mais para se ver. Por exemplo, quando chega ao engenho de Seu Lula: “Fui para sua sala de visitas, de cadeiras de espaldar, de sofás bonitos. Nos tapetes velhos, os leões e os tigres estavam de cabeça roída, com fundas feridas pelo corpo. Lá estava o piano de Dona Nenen tocar para as visitas.” (BA, p. 35). A decadência é tanta que os cavalos de Seu Lula morreram e nem o cabriolé ele põe mais para rodar, não tendo dinheiro para qualquer reposição. Ou quando vai para o Gameleira e, no caminho, vão parando pelos engenhos da parentela. A topografia é o ‘tabuleiro’: “O tabuleiro não terminava mais. Andávamos léguas e era a mesma coisa que víamos. Parecia que não se saía do lugar.” (BA, p. 99). Engenhos pobres aparecem: “E quando deixamos o tabuleiro foi para entrar na várzea do Preguiça. Aquilo era lá engenho! Uma gangorra com casa de purgar de palha e o senhor de engenho de pés no chão, no copiá da casa-grande, que era uma tapera.” (BA, p. 99). Não é, portanto, só o engenho do avô que está em decadência: “O engenho Comissário, em ruínas, com os restos do maquinismo exposto ao tempo. O melão-de-são-caetano gosta de enfeitar sempre estas desgraças. Onde houver uma casa caindo lá se encontra ele enramando com viço, com aquele gosto de hiena pelos cadáveres.” (BA, p. 101). Mais à frente, chega notícia da piora do avô. A volta para o Santa Rosa se faz marcar pela morte. O silêncio triste na partida. O engenho decadente: “Passamos pelo Comissário quase ao escurecer. Os paredões do engenho, caídos, a roda preguiçosa deitava na terra com os dentes podres de ferrugem. E a casa-grande pendida

para um lado, sem portas nem janelas, de buracos abertos como uma caverna.” (BA, p. 116). A paisagem em ruínas os vai acompanhando no trajeto, tão à maneira das cidades mortas denunciadas por Lobato ou da natureza em ruínas denunciada por Euclides da Cunha. Eis a versão de Lins do Rego: “A lua nos pegou no Oratório. A casa do Tio Zezé, na beira da estrada, não tinha mais frente. Viam-se os quartos, a sala de jantar; as paredes de taipa, ruindo.” (BA, p. 117). A decadência espacial antecipa a morte do avô, conjugando terra morta e ideologia morta, ainda sob evasão: “O meu avô ia se enterrar num dia bonito para ele, num dia de chuva. Boa manhã para plantar cana, semear feijão, fazer roçado. Manhã de aguaceiro quebrando as biqueiras, de estrada correndo como um rio. (...) Tinham plantado meu avô.” (BA, p. 119-120).

O lapso temporal anuncia o sentido que o engenho tomará na segunda parte do livro, deturpando a situação inicial, do engenho íntegro e produtivo (ao menos na evasão): “Há três anos que o Santa Rosa safrejava com o seu novo dono. E estava quase de fogo morto. O que fizera para isto? Não sabia explicar o meu fracasso. Botava para cima do feitor, o feitor Nicolau. Culpava o preço do açúcar, o alambique furado e os tubos velhos. Um engenho daquele com safra de quinhentos pães!” (BA, p. 125). É a partir daí, do fracasso inicial enquanto administrador da herança telúrica, que faremos um acompanhamento mais circunstanciado e linear da contraposição entre tal derrocada e a ascensão das forças mais afeitas à mobilização do capital (e, por homologia, do espaço físico do engenho), como se dá com Zé Marreira e com a usina adventícia¹³⁹. O protagonista passa a oscilar entre a rede e o espaço produtivo do engenho, girando em falso e mostrando a falta de cacoete rural e, ao mesmo tempo, evidenciando aquela vocação para o ócio intelectual, marcado principalmente pelas fantasias persecutórias, ainda sem espaço institucional que o acolhesse, definindo a vida intelectual, e a mobilidade da modernidade urbana, isto é, de fora do engenho como uma espécie de aventura ainda sem lugar, embora falseada seja também a aventura de tentar dar conta da herança: “Gostava da rede. (...) Não saía de casa para parte alguma. (...) Havia manhãs em que me revoltava. E passava o dia no serviço, no calcanhar daqueles ladrões. Só serviam mesmo no chicote. Reclamavam as enxadas que tinham somente um cotoco. Não podiam fazer nada com aquilo. E, como seria na moagem? As tachas do

¹³⁹ O narrador descreve o processo de apropriação dos engenhos pelas usinas: “[A usina] comeu o Santo André, o Pitombeira. Engolia tudo. Os bueiros ficavam de fora, tristes como catacumbas. Nunca mais que de suas bocas a fumaça subisse para o céu. A casa-grande do Santo André ficava no alto. Lá em cima, com as janelas e portas fechadas, parecia um cego. Viam-se pela estação rodas volantes, tachas, caldeiras vendidas para outras terras. A usina desfazia-se de coisas inúteis.” (BA, p. 164).

cozinhamento tinham-se furado. Precisava arranjar outras. Os bronzes do maquinismo, gastos. O mestre de açúcar me dissera que estava carecendo de assentamento novo. Seu Fausto me pedindo serralheiro.” (BA, p. 126). Num mesmo parágrafo há oscilação, como se pode ver: “Acordava de madrugada e até a hora do almoço ficava no serviço. Voltava outra vez e chegava à tardinha para jantar. (...) Quase sempre acordava com o sol alto. O feitor que desse conta de tudo.” (BA, p. 126). O Santa Rosa se encaminha para ser o Santa Fé. “Havia quase mistério nestas decadências.” (BA, p. 127). O que se terá pela frente é também uma oscilação de pontos de vista, entre o cálculo e o sobrenatural: “Fazia conta a lápis. Gastara tanto na planta tal, recebera tanto de açúcar vendido, em apontamentos, para a moagem se tinham ido tantos contos de réis. E no fim faltava dinheiro.” (BA, p. 127).

Narra-se o estarecimento quanto ao enriquecimento de Zé Marreira, mesmo sendo explorado feudalmente: “E dos trezentos pães que fazia o meu lavrador, cento e cinqüenta ficavam de imposto. Mesmo assim, Zé Marreira enricara. Possuía cercados, carro de bois para os seus serviços, dispunha de moradores. Era quase uma nação dentro dos meus domínios. Agora, estava se aborrecendo com os atrasos da moagem, pois tinha perdido muita cana no campo, com a parada do engenho.” (BA, p. 129). Trabalhadores abandonam o Santa Rosa. Permanece, porém, o gozo da propriedade, em que se permite até a heresia da destruição das matas míticas para o avô: “Dormia tranqüilo, com a certeza de que, de manhã, acordaria no que era meu. Mandava em tudo. Os cabras chegavam no alpendre para pedir. Eu dava e negava as coisas, botava para fora, olhava para os paus-d’arco floridos, o flamboyant, os mulungus encarnados. Eram meus. Podia mandar derrubar a Mata do Rolo quando quisesse, comer todas as mulheres do Santa Rosa. Eram minhas.” (BA, p. 129-130).

O esforço produtivo é vivido também como evasão: “Só dependia de mim, de esforço, de coragem. Neste dia, os pássaros cantavam na gameleira para acompanhar o meu entusiasmo. O sol já devia estar alto, enquanto planejava o futuro do Santa Rosa, espichado na rede, no balanço. Criasse coragem e fosse para a luta.” (BA, p. 131). Carlos de Melo também põe a culpa nos trabalhadores por não dar certo a modernização nas relações de trabalho, recorrendo à mesma explicação estupefata do Lúcio de *A Bagaceira*: “Lembrei um dia a Nicolau o regime de tarefas. Tantos tostões por braça de mato limpo. Experimentamos uma semana. Ganharam mais e o serviço aumentou consideravelmente. Mas os cabras reclamaram. Preferiam o oito. Eram doze horas de trabalho, de enxada na mão, é verdade. Mesmo assim, preferiam. É que podiam escorar-

se uns nos outros e deixar o tempo correr à vontade. Os mil e duzentos eram deles na certa.” (BA, p. 131).

A oscilação é intensa: “Todas as previsões tinham dado certo. Pagara ao Vergara e dispunha de trinta contos para criar safra nova. Trabalhei como um forçado. As canas verdes cobriam as várzeas. Eram uma admiração para todo mundo. Canão. O Santa Rosa, este ano, iria a dois mil. Do alpendre baixava os olhos anchos para a minha lavoura a se criar. Inverno forte. Julho fora de chuvas torrenciais. E agosto entrava com chuvadas fortes. Zé Marreira tinha mais canas do que eu. Fizera partido até pelos altos. O eito da fazenda era menor do que o do lavrador. A casa de morada do cabra tinha sala pintada de óleo.” (BA, p. 136). A derrota vem anunciada com a ascensão de Marreira (o tema da usina será retomado no quinto livro do ciclo). A inveja vai desde o estudo das filhas do ‘negro’ até os benefícios que esse tem na sua residência: “Fosse o que devia ser, a terra tinha dono, o engenho, senhor. E balançava-me na rede, com Zé Marreira me perseguindo. (...) De noite, fui ver se as portas da casa tinham sido fechadas com cuidado. Acordei com a coisa na cabeça. Mandeí botar abaixo as moitas de cabreira da estrada. Atravessava a mata às carreiras, com medo da carga de chumbo nas costas. Quando avistava um cabra desconhecido desconfiava, passando por ele de sobreaviso. Botei dois cabras para dormir comigo.” (BA, p. 139).

A paisagem da decadência se anuncia passo a passo. Agora é Seu Lula do Santa Fé que está morrendo. Se o modelo ideológico vem falido nas ruínas dos lugares, a natureza é sempre invencível, úmida, como o “mato viçoso” aqui ou o Rio Paraíba no primeiro e no quinto livros: “A casa do engenho ninguém nem via mais o telheiro, porque o melão-de-são-caetano tomava conta. O mata-pasto crescia até na beira do alpendre. E aquele mato viçoso, molhado de chuva, exalava um cheiro de campo. Seu Lula, morto, dentro de casa.” (BA, p. 141-42). O protagonista passa a vislumbrar o destino de Seu Lula como o seu, na miséria, restando-lhe apenas a terra, a propriedade. Vê-se nas mãos de Marreira: “Devia-lhe dez contos. Os seus canaviais, pelas várzeas e pelos altos. Era bonito, para os outros, ver as canas de Zé Marreira subindo pelas encostas, estendendo-se pelas várzeas do Paraíba, bem tratadas, limpas, enquanto os partidos da fazenda, Nicolau abandonava com o capim mais crescido do que as plantas. Chamava Nicolau para descompor.” (BA, p. 143). Resolve fazer uma inspeção na decadência: “Levantei-me do quarto num ímpeto. A destilação, fechada. O alambique estava vazando. Se parasse o fabrico de aguardente, seria um prejuízo danado. (...) E saí para horta. Lá dentro havia mato do tamanho das fruteiras; os leirões da velha

Sinhazinha, ciscados de galinhas, o jirau dos craveiros apodrecendo. Há tempos que não entrava por ali. E tudo naquele abandono.” (BA, p. 143). As canas de Marreira vão tomando conta da paisagem: “Da casa-grande podia ver as canas de Zé Marreira, sobre os altos. (...) Às vezes passava pela estrada um carro de bois de Zé Marreira, coberto de esteiras.” (BA, p. 148).

Evidencia-se a impostura do falso senhor de engenho quando dá bronca em um ‘cabra’, evidenciando também os “quatrocentos anos de servilismo” de *A Bagaceira*: “O cabra não me disse uma palavra. Tive pena daquela passividade absoluta. Falava sem raiva íntima, representando sem vida o meu papel.” (BA, p. 147). Também se questiona moralmente: “Estava era roubando os pobres. (...) Bela carreira estava fazendo! Pensara em elevar o nível de vida dos homens do eito. Não quisera até fazer um livro sobre a vida deles? Maria Alice me aconselhara isto. Literatura de príncipe herdeiro. Mal me vi com o cajado na mão, fazia as mesmas coisas que os outros.” (BA, p. 147).

Como não consegue sucesso produtivo, volta à perseguição, sentindo-se ameaçado de morte pelo inimigo, o que se expressa pelos animais “interiores”, noturnos: “A noite chegava aos poucos. Uns morcegos voavam da casa de farinha para a destilação, num vaivém enervante. Bichos feios. Viviam pelos telhados, no escuro, espreitando a noite. Chupavam o sangue dos cavalos nas estrebarias e me estragavam as frutas da horta. Mandava matá-los a cacete. Mas, morcegos e sapos não faltavam no Santa Rosa. Via-os agora naquele vôo, caindo de lado. Aqueles infelizes degradavam, mais do que os urubus, a bela faculdade de voar, dos pássaros. Andavam pelo espaço, como lesmas pelo chão.” (BA, p. 155). Há um clima de perseguição e insônia que lembra muito o de *São Bernardo*, com profusão de morcegos, mariposas, barulhos suspeitos etc. Carlos de Melo fica imaginando ataques, sempre do alpendre, da rede, do quarto: “Dali, do alpendre, vi o sol se sumindo, derramando por cima do canavial os seus restos de vida. Raios vermelhos que faiscavam nas folhas verdes, como em tarlatanas. Um pôr de sol de cartão-postal. Com pouco mais era noite e mais sozinho ficava e mais fraco, para conter o pensamento sinistro. Tinha vontade de abrir a boca no mundo e gritar, para que todos soubessem qual era o meu desejo. Saí do alpendre para fechar-me no quarto. Mariposas faziam rodas no candeeiro. Peguei num jornal para ler. Não me interessava. Num livro. E era a mesma coisa.” (BA, p. 160).

A visualização nesta segunda metade do romance é predominantemente a da produção ou a de seu fracasso (como nos engenhos de fogo morto e mesmo no Santa Rosa depauperado):

“De manhã, deu-me vontade de andar. Andei pelos partidos de Marreira. A cana, com a ventania, rumorejava. O partido imenso estendia-se pela várzea, subindo as encostas. Tudo muito bem trabalhado. Crescia aos meus olhos o esforço do moleque, a sua capacidade, aquela cultura orientada por tanta regularidade. Fosse para as minhas canas e viria o mato tomando conta, tudo feito à vontade. (...) Meti o cavalo por uma vereda que separava os dois partidos. A folha da cana batia-me no rosto e nos baixios a flor-de-cuba acamava no chão, com mais de três ordens. Um partido daquele fazia gosto. A terra era a mesma, os cabras os mesmos, o preço o mesmo e no entanto o que era meu não valia nada. Os canaviais de Marreira progrediam daquele jeito, com o sol, a chuva, e os mesmos braços de que eu dispunha para os meus. E os meus se acanhavam, não iam para a frente.” (BA, p. 169).

Reconhece que o verdadeiro senhor de engenho é Marreira, e não ele. Com a ascensão do “moleque”¹⁴⁰ (adquirindo o Santa Fé e o recuperando), passam a haver problemas de fronteira com o Santa Rosa. A dimensão espacial do engenho é colocada cada vez mais sob tensão. E Carlos de Melo volta a se sentir ameaçado de morte, com medo do escuro, das estradas vazias etc. O romance tem essa alta dosagem psicológica.

Incêndio, como em *Menino de Engenho*. A descrição aqui, no entanto, é sucinta e amplamente relacionada ao contexto dramático (além de tudo, suspeita-se de Marreira ou da usina), muito diversamente do ocorrido com o capítulo do primeiro livro, em que o incêndio é mais um gozo visual. Lá, no mundo imaculado do primeiro livro, uma simples faísca de trem causa o incêndio, aceitação do acaso em homologia com a estrutura narrativa do primeiro livro. Aqui, porém, há estarecimento, pois tudo parece ao protagonista parte do plano para que se desfaça do engenho.:

“O povo estava de longe, como em espetáculo. Ninguém se atrevera a ir de encontro ao furor das chamas. O fogo caminhava dos dois aceiros, com uma

¹⁴⁰ Há um interessante depoimento de Graciliano Ramos, em *Linhas Tortas* (RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971), em que advoga pela impossibilidade do romance projetado racionalmente. O que nos parece interessante é que a ascensão de Marreira no plano da fábula teria ocorrido também no plano da trama. Graciliano cita Lins do Rego, que havia lhe apresentado o enredo de um romance. Noutro encontro, quando Lins do Rego lhe mostrou uma primeira versão, já a direção era outra da projetada: “Desde então, quase todos os dias me chegava em casa, lia algumas páginas e pouco a pouco se distanciava do livro imaginado, que não foi escrito. Saiu coisa inteiramente diversa, pois no decurso da composição José Marreira, um tipo ordinário, cresceu muito e realizou certos negócios imprevistos.” (p. 135). Bastaria esse comentário para desfazer a perspectiva de exclusividade documental que se atribuiu à obra de Lins do Rego.

violência terrível. O partido todo perdido. Seria inútil tentar qualquer defesa. (...) Via o incêndio destruindo o meu partido, atordoado, sem reparar direito para as coisas. Em menino [como se dissesse para o leitor: em *Menino de Engenho*], um incêndio daquele me enchera os olhos de lágrimas com o fumaceiro. Vira os cabras brigando com o fogo, alegre com o espetáculo. Agora, as lágrimas me vinham do íntimo. Estava desgraçado. Os cabras cercavam-me, contando o fato. Só deram pelo fogo quando já ganhava o partido. Saía labareda até do meio do canavial. Acudiu gente, mas não havia mais jeito. O vento forte abanava o incêndio. O cheiro de melado açúcarava o ambiente e uma lua minguante passeava no céu, tranqüila, como se não houvesse gente infeliz no mundo. (...) A estrada, branca pelo luar, e o bogari cheirava pelas biqueiras dos moradores. Todo mundo acordara para ver a minha desgraça. Mulheres, meninas, velhos, todos deixavam a cama de varas para olhar de perto as duas mil toneladas de cana reduzidas a cinza.” (BA, p. 181).

Se o estarecimento implica na incapacidade de ação, há, no entanto, consciência da oposição entre o mundo imóvel do passado (de que ele não se pode desvincular, nem assumir organicamente como seu) e o novo mundo da mobilidade do capital, isto é, a tensão vem incorporada conscientemente ao projeto literário de *Bangüê*:

“Da portinhola do trem media a realidade que me cercava. O trem furava pelos canaviais de outros engenhos. Havia os engenhos vivos e os mortos. (...) Aquele se fora na voragem. O melão-de-são-caetano subia pelo bueiro como uma trepadeira de cemitério. Os canaviais subiam e desciam pelas encostas, sumiam-se várzea afora. Não se via um roçado de morador, uma vaca amarrada de corda, pastando. Era cana e só cana. A usina precisava daquilo. Para que moradores com roçado, criando gado? Queria gente para o campo e a terra toda só prestava para plantar cana. Acabara com os senhores de engenho, mas destruíra também os pequenos que se defendiam no algodão. A tarde vinha caindo, quando me aproximei do Santa Rosa. (...) Ainda teria que andar um pedaço para passar pela casa-grande. Passaria primeiro pelos casebres dos meus moradores. Mulheres, àquela hora pegadas na enxada, limpando mato. As várzeas desocupadas. O grande engenho entregue aos foreiros. Em cada casa um cercado, porcos, gente vivendo do que era seu. (...) Já se via a casa-grande do Santa Rosa. O bueiro, o cata-vento, o flamboyant. Estava deserta a velha

casa do meu avô. Em meus tempos de menino, quando ia ou retornava do colégio, olhava para ela cheio de tristeza nas idas para a prisão.” (BA, p. 184).

No final do livro, Carlos de Melo abandona completamente o trabalho, esperando pelo fim. Rede, alpendre: “Ficava sozinho, no alpendre. Dias e dias a olhar o tempo, despreocupado de tudo.” (BA, p. 187). Aposta em loteria, torce para que um diabo venha comprar sua alma em troca da salvação financeira, sonha com um casamento e um sogro administrador etc. Evasões. Medo de tocaia. A oscilação é frenética: “Era para fora do Estado que devia ir, bater atrás de uma colocação. Não. O que eu devia fazer era esperar. Ou então casar-me com a filha do Coronel Fagundes.” (BA, p. 188). Vai recapitulando todas as suas derrotas e fraquezas, aproximando o livro do fim. Reflete sobre a questão telúrica: “Não era um homem ruim, um indiferente à simpatia humana. O que me faltava era o meu ambiente natural. Não nascera para dirigir coisa nenhuma. Podia ser bem feliz por outros cantos. Para que então o meu apego ao Santa Rosa? Já que não pudera com a vara de comando do meu avô, que desse o fora, debandasse. (...) Vendendo o Santa Rosa à usina, estava com a vida larga, com juros de doze por cento me sustentando a ociosidade. Escreveria livros, fazia figura nos jornais, retrato em revistas, elogios, glória. Enfim, um homem capaz de impressionar.” (BA, p. 190).

O que há é a constatação de que a autoridade nos moldes patriarcais se desfez: o sinhozinho-bacharel não a pode exercer. Os empregados antigos se vão, a visualização é a do esboroamento: “Quase não possuía mais gado. Vendera aos poucos, para a matança. Velhos bois de carro que ninguém comprava ficaram pelo cercado mostrando os ossos e as gafeiras. Nem aquele manso rumor de chocalhos se escutava mais. O cata-vento arreventado, parara. Só silêncio, só quietude naqueles restos de colméia abandonada. Fui ao engenho. E não devia ter ido. O melão-de-são-caetano entrava de boca de fornalha adentro.” (BA, p. 204). Sublinhamos uma passagem que talvez expresse o que se quer dizer aqui: “Via o flamboyant florido, os mulungus e nada demorava na minha vista. *As paisagens fugiam*. O mundo se limitava.” (BA, p. 206). Ou seja, isola-se na interioridade, o que se completa pela regressão à infância: “Chorava no meu quarto, como um menino perdido na multidão. Sem pai, sem mãe que lhe segurasse a mão débil.” (BA, p. 207).

Carlos de Melo prevê a nova paisagem, após sua derrocada, o que mobiliza a descrição, anunciando o final do livro como o final do Santa Rosa:

“O Santa Rosa se findara. É verdade que com um enterro de luxo, com um caixão de defunto de trezentos contos de réis. Amanhã, uma chaminé de usina dominaria as cajazeiras. Os paus-d’arco não dariam mais flores porque precisavam da terra para cana. E os cabras do eito acordariam com o apito grosso da usina. E a terra iria saber o que era trabalhar para usina. E os moleques o que era a fome. Eu sairia de bolso cheio, mas eles ficavam. Estava fingindo pena pelo destino dos meus cabras. (...) Da janela do vagão via o Santa Fé novo em folha, com a casa-grande espelhando ao sol. Depois o Santa Rosa ficando de longe. O trem já apitava na curva do Caboclo. O bueiro, as cajazeiras, os mulungus da estrada ficavam. Tudo ficava para trás. Lembrei-me do retrato do velho Zé Paulino, de olhos bons e com a cara mais feliz deste mundo. O neto comprara uma passagem de trezentos contos para o mundo.” (BA, p. 210-211).

O desencaixe inevitável no fim do livro lembra ao narrador o desencaixe quando da ida para o colégio. São desencaixes diretamente relacionados ao tratamento da paisagem e ao sentido que se obtém de tal tratamento. Assim, o final de *Bangüê* é uma variante do trecho de “Jorge de Lima e o Modernismo”, artigo que Lins do Rego escreveu em 1927, o que mostra a imbricação da produção ficcional e da construção de uma poética, ajudando a diminuir a visão de autor instintivo que o escritor quis passar: “Mas as despedidas estão feitas. O homem do trem já apitou. A máquina remexe as entranhas com fome de trilhos e de distâncias. E o comboio parte. Muita gente sacode o lenço com saudade das iguarias verbais que Jorge de Lima punha em seus banquetes: nos seus versos e nos seus ensaios. E o jovem escritor, ao sentir ficar atrás tudo aquilo, sofreu também a sua pontinha de saudade; a garganta apertou-lhe um bocado.” (GM, p. 7). Trata-se da constatação da inevitabilidade do desencaixe em relação ao mundo da tradição, no romance de 1934 enterrando o patriarcalismo sob forte carga emocional, e, na crítica citada, mais aberto à modernidade. Continuamos citando o trecho da crítica: “A saudade, porém, é até enquanto a vista alcance. Depois, abriu uma revista, (...) adeus gramática empertigada, gordura de adjetivos, infalibilidade da ciência, Leconte, sábios alemães e todo o luxo das citações copiosas.” (GM, p. 7). Ora, ao contrário de Jorge de Lima, a estréia de Lins do Rego já é modernista. Porém, nem Jorge de Lima nem Lins do Rego abandonaram definitivamente a tradição.

Não explanando aqui o caso de Lima, em Lins do Rego, por sua vez, o apego ao tradicional, particularmente no aspecto telúrico, permanece pela obra toda. No mesmo artigo (e deve ser lembrado aqui que Rego sempre afirmou ter escrito os três primeiros

livros nos seus anos de Maceió, o que coincide com a data da crítica sobre Jorge de Lima), comentando, entre outros, *Estrangeiro*, de Plínio Salgado, Lins do Rego destaca uma situação muito próxima à construção do personagem-chave de *Bangüê*, Zé Marreira, o cabra do eito que ascendeu a senhor de engenho. Na crítica, falando dos livros de imigração (como *Canaã*), Lins do Rego parece estar falando do capital móvel moderno (da usina capitalista, da mobilidade social de Zé Marreira) que destruiu a estrutura semi-feudal dos engenhos: “No Sr. Plínio Salgado é a aristocracia das fazendas de café a decompor-se com o ácido colonizador do italiano que bota dinheiro no banco, e compra terra, como se premeditasse um homicídio contra os seus donos de outrora. (...) o que se observa é a raça da terra devorada nos seus costumes, nas suas tradições, nos seus melindres de nacionalidade, em tudo por onde se enterraram as unhas do imigrante.” (GM, p. 15). E compara, duas páginas adiante, a situação descrita em Salgado à dos senhores de engenho em Pernambuco, que caem mesmo sem o imigrante, pela força do capital urbano que alimenta as usinas. Obviamente, o artigo faz parte de um momento de militância regionalista. Os “bons” senhores de engenho também estão ali, quando comenta o livro de Freyre, *Livro do Nordeste*.

O artigo de Lins do Rego também é útil para entendermos o seu ideal de regionalismo íntimo, o que só é possível se o autor é nordestino, configurando uma concepção cultural do estético. O livro de Lima vem “de dentro da terra, da vida sentimental do Nordeste” (GM, p. 28). O autor postou-se “Como um desterrado que a saudade conduziu ao retorno e que voltasse com todos os sentidos atacados de fome. (...) O Nordeste não vem em sua poesia como um tema ou uma imposição doutrinária, vem como a expressão lírica de um nordestino a evocar a sua terra. Não é uma coisa de fora para dentro; mas de dentro para fora.” (GM, p. 28). Talvez aí se pudesse entender melhor o processo de visualização nos livros do próprio Lins do Rego: a proposta é a de uma visualização cuja conjugação documental se faça pelos tempos do intimismo, da literatura mais atenta às injunções culturais urbanas, o que a segunda metade da década de trinta evidenciaria com mais vigor. Assim, no mesmo texto sobre Lima, reiterando um dos postulados de Lúcia Miguel Pereira vistos acima quanto ao regionalismo, Lins do Rego escreve que “só o nativo é clássico” (GM, p. 29), defendendo uma reserva de mercado que conjuga origem geográfica do autor e poética.

Bangüê recebeu maior atenção por parte da crítica literária. Faremos a seguir um breve retrospecto dessa crítica, discutindo as principais questões ali levantadas. Na

visão de Flora Süssekind¹⁴¹, *Bangüê* mantém intacta a filiação ao modelo ideológico da transparência iniciado no Naturalismo, basicamente pela valorização estética da objetividade, da analogia e da identidade. A hipertrofia da visualização seria, para ela, a marca também do romance inicial de Rego, afastando-o de uma investigação propriamente literária em nome do esforço visual. O problema maior da análise literária de Süssekind, salvo engano, é seu propósito de estabelecer uma linhagem da hipertrofia do visível a serviço da ideologia dominante. Assim, embora em momentos de seu texto enfatize uma interpenetração entre tendências mais particulares dos anos trinta, como o esforço de se trazer para o literário as considerações próprias às ciências sociais, e características predominantes no fim do século XIX, como a ênfase no indivíduo e na hereditariedade¹⁴², Süssekind tende sempre a forçar a análise para o que caracteriza como sociologismo dos anos trinta, ao indicar a posse, a herança e a propriedade como os principais motivos daqueles romances. Fica de fora do seu esquema o importante eixo do romance de trinta, que é o do narrador que depõe, em geral, como é, hipertroficamente, em José Lins, mas não apenas nele, estabelecendo a primeira pessoa como ponto de vista, sujeitando o discurso a outra ordem de coisas, como a hesitação narrativa, o fluxo mais desembestado da memória, e mesmo a vinculação que se estabelece entre subjetividade e objetividade. O que basta para que se contradiga a afirmação da autora de que a literatura de 30 não se indagaria como linguagem, funcionando apenas como um discurso sobre o regional ou o nacional. Portanto, sim, a literatura dos anos trinta investiu na investigação visual da propriedade. Porém, particularmente em José Lins, não o fez sob a égide da mimetização, mas a partir da subjetividade que combina análise intimista e impõe um relacionamento íntimo com a própria visualização, isto é, com a intenção de realidade objetivada¹⁴³. O sentido da

¹⁴¹ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

¹⁴² O que fica esboçado na análise que a autora faz da questão do “Ciclo”, ao relacioná-lo com a memória.

¹⁴³ Quem melhor parece ter analisado, no calor da hora, a questão da pretensão de generalização nacional em obras regionais e da interpenetração entre universalismo e localismo foi Lúcia Miguel Pereira. Em texto de 1935, “Regionalismo e Espírito Nacional” (In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *A Leitora e seus Personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992), até pelo fato de se encontrar fora do eixo regionalista em sua própria produção romanesca, Miguel Pereira argumenta na contramão da ânsia de unidade que parecia ter tomado conta do campo literário: “Somos um todo, mas um todo heterogêneo, que só pode viver na medida de sua complexidade.” Claro que a formulação da autora se faz a partir do ponto de vista universalista (de um essencialismo algo cristão) e intimista a que se propôs em sua própria literatura, mas não deixa de ser um posicionamento que melhor ilumina a questão. Assim, sua fórmula é a seguinte: “O ambiente de um bom livro tem de ser regional, como tem de ser universal a sua essência.” (p. 40). Para ela, em “Sobre o romance” (PEREIRA. Op. Cit.), *Bangüê* seria um bom exemplo para situar a questão universal dentro do regionalismo: “O Carlos, da série admirável de José Lins do Rego (...), vencido por Zé Marreira, é um exemplo frisante. (...) À abstração da coletividade, José Lins sobrepõe a

operação no romance de Lins do Rego não é o de “Tal engenho, tal senhor ou Tal usina, tal usineiro”¹⁴⁴, mas mais propriamente o inverso, apesar do esquematismo da configuração, longe de nosso raciocínio até aqui, ou seja, algo como: Tal senhor, tal engenho ou Tal usineiro, tal usina¹⁴⁵. Melhor dito ainda: Tal intelectual urbano de origem rural com afeição pela literatura intimista, tal visualização do engenho que combina documento e invenção.

José Aderaldo Castello, por sua vez, também não alcança a literariedade da obra de Rego, quando situa *Bangüê* como um livro de transição na obra de José Lins do Rego, momento em que “o romancista julga libertar-se da predominância da memória”.¹⁴⁶ Se há, de fato, o cárcere da memória a dificultar a construção ficcional nos dois primeiros livros, embora sem a impedir, aqui o processo é revertido a um discurso mais objetivo sobre a memória do engenho, isto é, com Lins do Rego situando conscientemente a literatura que estava fazendo no plano da história literária. Ao situar a “literatura de engenho” como tema do passado, de uma tradição nobiliárquica do século XIX (portanto associando àquela tradição passadista as obras de autores ainda próximos, como Mario Sette e José Maria Bello) o escritor está pensando no papel da sua própria literatura, sobre seu próprio tempo presente. Daí as hesitações e afasias da própria forma literária. Ao figurar em *Bangüê* que a vida no engenho é um motivo literário, o romancista, de certa forma, desfaz a idéia de instintivo, do memorialista sincero, ressaltando o caráter de artifício (leia-se, de literário) de sua empreitada¹⁴⁷. O

realidade do indivíduo e por isso consegue exprimir todo o patriotismo da vida do engenho, feito da miséria do jornaleiro e da miséria do patrão.”

¹⁴⁴ SÜSSEKIND. Op. Cit. p. 159.

¹⁴⁵ Podem-se prever os resultados de tamanho esforço de esquematização em Sússekind, sendo o principal deles a generalização apressada, como em “O engenho de José Lins mais parece um local paradisíaco, sobretudo quando comparado à usina.” (Id. Ibid., p. 172). Sim, é o discurso ideológico dos personagens. Mas será o do narrador? O engenho enquanto paraíso perdido é uma coisa, mas a visão do narrador expressa a realidade do engenho em desarmonia tanto com a saúde precária do menino de engenho quanto com o desencaixe cultural do Carlos de Melo em *Bangüê*, processo que se vai construindo em toda a trilogia, mas principalmente em *Doidinho*, nas passagens em que o protagonista compara o engenho e o que aprende na escola.

¹⁴⁶ CASTELLO. Op. Cit. p. 129.

¹⁴⁷ V. interessante discurso cosmopolita de Jorge Luis Borges (BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: *Discussão*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 117-118), em que, comentando a rigidez da tradição literária argentina, a exigência do tema nacional etc., escreve assim sobre a poesia “gauchesca”, o que muito nos serve para a discussão de Lins do Rego: “Tudo isto pode ser assim resumido: a poesia gauchesca, que produziu – me apresso a repetir – obras admiráveis, é um gênero literário tão artificial como qualquer outro. Nas primeiras composições gauchescas, nas trovas de Bartolomé Hidalgo, já há um propósito de apresentá-las em função do gaúcho, como ditas por gaúchos, para que o leitor as leia com uma entonação gauchesca. Nada mais distante da poesia popular. O povo – e isto eu observei não apenas nos ‘payadores’ do interior, mas igualmente naqueles dos arredores de Buenos Aires – quando versifica, tem a convicção de realizar algo importante, e rejeita instintivamente as vozes populares e busca vozes e rodeios altissonantes.”

problema da análise de Castello é sua fixação biográfica sobre a memória como recurso principal de José Lins do Rego. Assim, na leitura que faz do prefácio de *Usina*, por exemplo, quando Lins do Rego reflete sobre o ciclo e sobre suas intenções iniciais, Castello afirma que “(...) é curioso como a memória, com o seu poder recriador, dominou o romancista, determinando um tanto misteriosamente aquela mudança de atitude que o fez transformar uma biografia num romance, romance que exigiria outros para completar-se. Afirma-se aí o predomínio absorvente e absoluto da evocação memorialista, de repente alertado.”¹⁴⁸ A memória aqui é tomada em seu aspecto de mimetização do passado¹⁴⁹, e o seu agir sobre a escrita adquire ares quase esotéricos. É uma leitura muito próxima à de Süsskind, embora invertendo a valoração, uma vez que, em Castello, a visualização obtida pela memória é positiva, potencializando esteticamente os romances do romancista. De certo modo, a leitura que Castello faz da obra do escritor paraibano é a mesma que o próprio Lins do Rego expressou: o narrador de base popular, instintivo na obediência à memória¹⁵⁰, objetivo na exposição ecológica e cultural de sua região. Também em Castello não se chega a uma análise que faça a interpenetração entre a formatação cultural dos romances e a forma literária, o que a investigação do processo intimista de visualização pode nos proporcionar.

Uma análise mais contemporânea à obra de Lins do Rego é a de Olívio Montenegro: “É difícil separar neles o que é ficção do que é fato pessoal. Talvez pelo seguinte: pelos fatos de realidade terem se gravado numa memória mais duradoura e mais íntima do que a memória da consciência, que quase sempre dormita e esquece: gravaram-se na sua memória física, a memória sensorial e mais excitante do que a outra.”¹⁵¹ Quando escreve, em 1938, sobre o romance seu contemporâneo, Olívio Montenegro recusa de imediato as tendências mais miméticas (o mesmo não ocorre em sua análise de *Doidinho*, como se viu acima). Assim, postula que “(...) não há portanto, queremos crer, motivo para incluirmos entre produções de arte aquelas obras, sejam de prosa ou verso, onde a idéia é substituída pelo sentimento, a inteligência pela memória...”¹⁵² Como fica, portanto, a avaliação crítica de Lins do Rego feita por

¹⁴⁸ CASTELO. Op. Cit. p. 123.

¹⁴⁹ José Aderaldo Castello toma a memória “recriadora” como o eixo de José Lins, em que a imaginação criadora é sempre fator secundário diante da observação direta.

¹⁵⁰ Sobre os escritores escravos da memória, é saborosa a tirada de Karl Kraus (KRAUS, Karl. *Ditos e Desditos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 110), em que sintetiza o tema: “Os literatos mais perigosos são aqueles a quem uma boa memória desobriga de toda responsabilidade. Nada podem fazer se algo lhes vêm à cabeça. Nisso prefiro um plagiador sincero.”

¹⁵¹ MONTENEGRO. Op. Cit. p. 137.

¹⁵² Id. *Ibid.*, p. 23.

Montenegro, justamente no texto que abre o rol de autores brasileiros avaliados? Para o crítico, as obras que melhor atendem à demanda por realidade presente naquele momento cultural são aquelas (como *A Bagaceira* ou os livros de Lins do Rego) que filtram as experiências através do pensamento, isto é, as de memória sentimental. O funcionamento dessa operação de filtragem vai assim descrito: “Recordando a sua vida da infância e de logo depois da infância – porque há muito de autobiografia nos maiores livros deste autor – ele dá o ar de quem escreve sobre documentos, sobre anotações, revendo pontos de referência que dir-se-ia impossível a nenhuma memória humana conservar. Mas não: nenhum documento, nenhuma nota, nenhuma indagação propositada: o imaginário e o real se misturam nos seus livros em uma liga indissolúvel. (...) O homem que não é um grande escritor, é um verdadeiro romancista.”¹⁵³ Por outro lado, e aí a análise de Montenegro se complica, pois exclui a função literária da fatura da obra de Lins do Rego, o autor seria um grande romancista justamente por não ser um grande escritor, ou seja, por não estar concentrado predominantemente nas questões de estilo.

Já para Luís Costa Lima, o valor de Lins do Rego estaria apenas na fixação visual da realidade regional historicamente configurada: “Historicamente, o lugar de José Lins do Rego na literatura brasileira é assegurado pela anexação que ele efetiva da realidade física e social nordestina, no plano da literatura. Entre as suas obras deposita-se, e mesmo algumas vezes vive, o nordeste úmido das várzeas do Paraíba, com os seus cabras do eito, os seus mestres carpinas, as suas negras serviçais para o trabalho e para o amor, os seus senhores de engenho.”¹⁵⁴ Assim, para o crítico, em *Bangüê*, a visualização é construída através da introspecção do personagem: “Pode-se notar como a própria visualização da realidade vai-se fechando à medida que aumentam os embalos sonolentos do inútil bacharel. Em ligeiro parêntese, é preciso acrescentar que a visualização e o tipo são as duas maneiras de concentração estética. Ambas sendo válidas, são, no entanto, distintas, pois, enquanto o tipo resulta de uma concentração efetuada sobre a ação dos personagens, a visualização tem uma abrangência maior, compreendendo criaturas e mundo.”¹⁵⁵ Seria uma visualização que não articularia fatos, região e criaturas numa realidade maior. Como não haveria aprofundamento nem sobre a exploração dramática nem sobre a prospecção subjetiva do personagem, o romance

¹⁵³ Id. *Ibid.*, p. 135.

¹⁵⁴ LIMA, Luís Costa. José Lins do Rego. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. v. 5, 5ª ed. São Paulo: Global, 1999, p. 341.

¹⁵⁵ LIMA. *Op. Cit.* p. 344.

ficaria com um problema intuído (o do conflito entre a existência individual e as forças histórico-sociais presentes), mas não resolvido. É no apego sentimental ao protagonista que Lins do Rego esbarraria: “A obsessão do personagem é quase confessional, sendo ficcionalmente pobre e repetitiva.”¹⁵⁶ O que vemos aqui como imbricação de intimismo e regionalismo, tornando-se tensa a forma adotada, Lima, numa leitura que quer apontar transparência na linguagem (o aspecto “confessional”), sugere um apego sentimental medíocre. Assim, um personagem como Zé Marreira, construído gradualmente e sem apego subjetivo por parte do autor, teria melhor fatura ficcional do que o personagem protagonista. Ora, parece haver uma obsessão de totalidade nos pressupostos do crítico, na medida em que a forma cheia de lapsos com que Lins do Rego visualiza tem função de reverberar as distâncias entre o personagem e seu mundo e os lapsos que o próprio narrador possui para com a matéria narrada. A própria fatura do livro é fraturada, na medida em que propõe o amálgama de intimismo e regionalismo como solução para as questões do realismo.

O próprio momento literário, de transição, aponta para o descompasso “entre intenção e gesto, entre imaginação e fato, entre a consciência do personagem e a realidade.”¹⁵⁷ A ambivalência do protagonista é, ao mesmo tempo, a ambivalência do modo como José Lins do Rego estava pensando a literatura regional: impunha-se a despedida do personagem, ali inteiramente dissociado do engenho (que prosseguirá em *Usina*). A opção da literatura enquanto ação, no entanto, ficará em espera, pois sofre uma ruptura com o ocaso do idílio amoroso com Maria Alice. Será a solução guardada para o fim adotado pelo livro. A análise de Fernando Gil nos leva à divisão operada por Lukács, em “Narrar ou Descrever?”, quanto às perspectivas do espectador e do participante. Ao propor que ocorre uma oscilação entre a vivência interior de Carlos de Melo e os quadros sociais do romance *Bangüê*, Gil, de certo modo, estaria tornando mais complexa a dicotomia estabelecida por Lukács. Haveria, portanto, uma oscilação entre a mera postura do fetichismo da visualidade e a postura engajada da participação na narrativa, o que expressaria bem a tensão que atravessa toda a obra de nosso romancista (e que é também a tensão entre a matéria rural e a forma romance). É como se fosse impossível ao romancista assumir qualquer um dos pólos, o da tradição-ruralidade e o da modernidade-subjetividade. Se às duas perspectivas propostas por

¹⁵⁶ Id. *Ibid.*, p. 350.

¹⁵⁷ GIL. *Op. Cit.* p. 82. E aí se evidencia a compreensão de uma tensão que a anteposição de critérios valorativos ao trabalho investigativo não logra obter.

Lukács correspondem dois posicionamentos literários em dois sucessivos períodos do capitalismo, a tensão que se expressa na obra de Lins do Rego só pode dar conta da própria configuração específica do capitalismo (nossa peculiar modernização, dentro da idéia da reprodução capitalista de modo igualmente desigual e combinado) no contexto brasileiro dos anos 30, implicando na convivência forçada entre atraso e modernização. Obviamente, num plano mais amplo, é esse o drama mais geral do romance moderno, o do descompasso entre o mundo e o homem, entre o homem e o objeto de seu desejo (o romance se desenvolve como se houvesse um desejo de reduzir a distância entre o mundo vivido e o mundo sonhado). A tarefa crítica, nesse sentido, é a de capturar dialeticamente a forma específica de romance realista que aqui se erigiu em relação a tal processo social.

Comentando a crítica literária marxista, George Steiner (um crítico do campo conservador), em *Linguagem e Silêncio*, assim define a oposição entre Realismo e Naturalismo, tal qual se daria em Lukács: o Realismo supõe “um relacionamento orgânico entre realidade objetiva e a vida da imaginação”¹⁵⁸, enquanto o Naturalismo “considera o mundo um armazém de cujo conteúdo ele deva fazer um febril inventário.”¹⁵⁹ Dentro dessa concepção, a obra de Lins do Rego estaria distante do mero relatório naturalista, uma vez que não busca a reprodução de todas as facetas de seu objeto, mas apenas a expressão daquelas essenciais. Nesse sentido, a visualização íntima consagra o realismo de Lins do Rego como articulação entre invenção e documento. A questão, no entanto, não é tão simples assim, na medida em que o escritor realista, de certo modo, consegue identificar o mundo como exterior à sua própria pessoa. Ora, não é o que se dá na obra de nosso romancista. Há ali uma intrincada disputa entre a onipotência da memória e a visualização objetiva do mundo, o que se explicita nos vários movimentos que marcam a oscilação em *Bangüê*, por exemplo. Obviamente, qualquer perspectiva subjetiva personifica uma formulação de classe. Nas formulações de Karl Marx em *O Capital*, nem a consciência e nem a vontade individuais afetam a natureza das relações de produção. O importante é o que se intitula ‘personificação’, que indica a situação real do indivíduo quanto às relações sociais. O conceito de personificação é o único com o qual Marx pensa a individualidade no *O Capital*. Ele expressa a existência daquela indiferença a respeito de qualquer determinação não

¹⁵⁸ STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 283.

¹⁵⁹ Id. *Ibid.*, p. 283.

derivada das relações sociais propriamente ditas. O que significa que os indivíduos são sempre portadores das determinações existentes nas relações sociais.¹⁶⁰

A dificuldade de uma narrativa de conciliação entre homem e meio é que se impossibilita aí um narrador em conflito subjetivo com o meio, o que ocorre em Lins do Rego. A possibilidade de resolver a questão se dá na medida em que as tramas interiores se integrem às necessidades de elaboração literária da cor local. Flora Süssekind, embora tratando de um outro contexto literário, em *O Brasil não é longe daqui (O narrador, a viagem)*, levanta a seguinte questão a respeito do paisagismo: a não-integração entre paisagem e trama inviabiliza a própria articulação descritiva. É como se o que o escritor “(...) pensa serem marcas de brasilidade, ao se revelar praticamente inútil para o andamento do texto, funcionasse de fato como paisagem às avessas...”¹⁶¹ indicando uma distância acentuada entre o cenário local e a trama importada (no caso de Lins do Rego, a das movimentações interiores de matriz proustiana). Obviamente, os escritores de 30 tinham consciência do problema, tanto é que a tentativa de uma visualização íntima, ‘por dentro’, acaba prevalecendo como solução topológica. Sendo assim, a tentativa de ver a paisagem real, embora ainda obscurecida por tantas modulações históricas (do Romantismo, do Pré-Modernismo), serve-nos também como indicativo daquela consciência. Tratava-se de superar as alegorizações, os animismos (que eram os modos anteriores de tentativa de articulação entre paisagem e trama folhetinesca) ainda prevaletentes até, pelo menos, *A Bagaceira*, mas com resquícios mesmo em Lins do Rego (vide a segunda parte de *Bangüê*, por exemplo). Aos poucos, a ingenuidade da visualização cai por terra.

É justamente na terceira parte de *Bangüê*, quando se faz um mapeamento geográfico dos engenhos da região (e da família), que a solução que associa engenho-realidade à literatura-realidade é negada. Passa a ser necessário que se opte por um dos pólos. O espaço em transformação, por forças que vêm de baixo (Marreira) e de cima (o capitalismo usineiro), encontra-se esvaziado dos conteúdos simultaneamente existenciais (os valores espaciais da infância) e culturais (os valores culturais da literatura de engenho), tornando explícita a desconexão entre sujeito e lugar. A transformação social, portanto, ao introduzir-se no espaço de estabilidade espacial (infância e literatura de engenho – ou, da mesma forma, no modelo de *Os Maias*), temporaliza o espaço, instabilizando sua relação com o sujeito. Nessa terceira parte do

¹⁶⁰ Cf. MOLINA, Victor. *Da Ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

¹⁶¹ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui (O narrador, a viagem)*, p. 30.

romance é quando se volta ao encurralamento espacial da visualização: “(...) as ações narradas tendem, na medida em que Carlos vai perdendo o controle da fazenda, a ser representadas de modo difuso, é como se também o narrador perdesse o pé da realidade, incapaz de narrá-la de modo mais objetivo. Tal objetividade é uma das marcas discursivas de *Bangüê*, que oscila entre este registro em face da matéria narrada e a sua subjetivação.”¹⁶² Persiste, assim, a forma de visualização que já era marca dos outros dois livros, a da decomposição, da fragmentação dos dados visuais da paisagem, pequenos blocos justapostos, instantâneos descritivos que estão ali justamente para negar o palavreado da ornamentação paisagística da geração de Coelho Netto.

Quando discutimos acima o texto de Miyazaki, ressaltamos o destaque dado pela autora à dupla incompetência de Carlos de Melo em *Bangüê*, nem bacharel, nem senhor de engenho digno da sucessão no Santa Rosa. O que o texto da crítica não destacou suficientemente é a consecutiva dedução do lugar intermediário que Carlos de fato ocupa: o do narrador futuro. Se a solução dessa terceira parte do livro é evasiva, na medida em que, após “mourejar” na lida do engenho e fracassar, Carlos de Melo vai viver nas metrópoles do mundo a vida de herdeiro, por outro lado, é também a defesa do literário, em sua função de fantasia, fazendo de novo o elogio da narrativa (e de sua própria narrativa). Assim, recusam-se os dois pólos que o romance enuncia em seu início: o do bacharel e o do senhor de engenho. A literatura adquire foro de ação essencial, desde que plasme o indivíduo ao social, recusando tanto a empostação quanto a falsa enunciação de um passado idealizado, caracterizações presentes tanto nos aspectos descritivos das soluções literárias anteriores, dos românticos a Coelho Netto, quanto na literatura de engenho que postulava ainda uma reconciliação entre os pólos da modernidade e da tradição, como se evidenciava, por exemplo, no viés eufórico em que se erigiam livros como *Senhora de Engenho*. Nesse sentido, uma análise mais detida da concepção do narrador (e que expressa tanto um elogio da narrativa quanto um posicionamento intelectual) em Lins do Rego é ainda necessária para uma melhor compreensão de sua peculiaridade na literatura dita regionalista. É o que se tentará fazer no capítulo seguinte.

.

¹⁶² GIL. Op. Cit. p. 89.

CAPÍTULO IV

O NARRADOR EM JOSÉ LINS DO REGO

A eleição de uma dupla matriz da forma narrativa, em *Menino de Engenho*, na combinação entre a oralidade lendária da Velha Totonha e a crônica histórica de sabor familiar do avô José Paulino contribui para que se mascare o lugar do intelectual narrador que se divide entre as demandas do rural e do urbano, do local e do cosmopolita, da forma nacional e das injunções da literatura européia. Antes de discutir aquela dificuldade na formulação do intelectual enquanto narrador (o que desabonaria a literatura “sem literatura” pretendida pelos autores de 30, particularmente em Lins do Rego), é preciso que se tornem precisas as marcações narrativas eleitas como ideais pelo narrador do primeiro livro. Apresenta-se a velha Totonha, “como uma edição viva das Mil e uma Noites” (ME, p. 50). Ela é elogiada como contadora de histórias, dando idéia de um modelo de narrador, com as seguintes características: “um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens”, “as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela. Havia uma nota pessoal nas modulações de sua voz e uma expressão de humanidade nos reis e nas rainhas dos seus contos”, “subia e descia ao sublime sem forçar as situações”, “recitava contos inteiros em versos, intercalando de vez em quando pedaços de prosa, como notas explicativas” (ME, p. 50). Mas há um dado ainda mais significativo, o da visualização íntima e regional, o que se torna, também, condição para o bom narrador, a da adequação da retórica espacial à cultura do receptor: “O que fazia a velha Totonha mais curiosa era a cor local que ela punha nos seus descritivos. Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando dum engenho fabuloso. Os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o Paraíba e a Mata do Rolo. O seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco.” (ME, p. 51). Se mais à frente ainda teremos o modelo do cronista histórico na figura do avô, mais atrás já tivemos as críticas ao modo ruim de narrar, na figura do cangaceiro Antônio Silvino, onde se lia: “Só ele falava, contava histórias (...) numa fala de tataro, querendo fazer-se de muito engraçado. (...) aquela fala bamba viera desmanchar em mim a figura de herói.” (ME, p. 19-20).

Quando se fala num poema recitado por Totonha, elogia-se a “abundância de detalhes.” (ME, p. 54), aqui tomados como incidentes da história, e não o olhar detido

sobre a descrição. Elogia-se também a capacidade de transformação do usual pela intervenção do gênio artístico: “Depois Sinhá Totonha saía para outros engenhos, e eu ficava esperando pelo dia em que ela voltasse, com as suas histórias sempre novas para mim. Porque ela possuía um pedaço do gênio que não envelhece.” (ME, p. 54). Objetivo estético que Lins do Rego tomou para si, tentando reciclar pelo gênio uma matriz muito pessoal de tensão entre homem e ambiente.

O avô, além de senhor feudal, é apresentado no primeiro livro como cronista histórico, contando à mesa preferencialmente os dados da escravidão. Sobressai aí o *know-how* da dominação proprietária, como um patrimônio familiar (e, talvez, regional, servindo de modelo para o Brasil), como o caso do negro que era apenas em parte escravo. O senhor o comprou e mandou chicotear apenas a parte do corpo que lhe pertencia... Porém, adverte o narrador, tais fatos eram raros, pois os senhores tinham coração mole, como seu avô... No discurso do avô, a Abolição só prejudicou os negros: “Os meus negros enchiam a barriga com angu de milho e ceará, e não andavam nus como hoje, com os troços aparecendo. Só vim a ganhar dinheiro em açúcar com a abolição. Tudo o que fazia dantes era para comprar e vestir negros.” (ME, p. 90). E aí entramos na metanarrativa: “Estas histórias do meu avô me prendiam a atenção de um modo bem diferente daquelas da velha Totonha. Não apelavam para a minha imaginação, para o fantástico. Não tinham a solução milagrosa das outras. Puros fatos diversos, mas que se gravavam na minha mente como incidentes que eu tivesse assistido. Era uma obra de cronista bulindo de realidade.” (ME, p. 91). Não se diz sobre o método narrativo do avô, como se fizera com a velha Totonha. Apenas se fala que dava “dos fatos os mais pitorescos detalhes.” (ME, p. 89). Ora, se por um lado o escritor demonstra consciência de que suas histórias e, no que nos interessa, a visualização do engenho em suas obras se divide pelas injunções da fantasia e da realidade, da invenção e do documento, por outro lado, ao eleger aqueles dois modelos narrativos, atua sistematicamente no mascaramento do próprio lugar “literário” de que se fala, de que se narra. Se a literatura de 30 se fez na negação das posturas “literárias” (vistas como artificiais, pois programáticas) do Modernismo da década anterior, obscurecer o lugar da emissão do discurso se constituiu em tarefa primordial.

Em “Tendências do Romance Brasileiro” (*Conferências no Prata*, pp. 17-46), Lins do Rego deixa algumas pistas sobre o modo como via seu posicionamento junto à tradição literária nacional anterior ao Modernismo, analisada sob a perspectiva de “formação”, à maneira de tantas “formações” presentes no imaginário intelectual

brasileiro entre os anos 30 e 40 (conforme as define Paulo Eduardo Arantes em “Providências de um Crítico Literário na Periferia do Capitalismo”¹⁶³). As discussões passam à margem das contribuições da vanguarda para a eclosão da literatura de base realista dos anos trinta, remetendo-se, preferencialmente, à literatura do século XIX. As críticas às vanguardas estéticas, coligidas em *Gordos e Magros*, batem na mesma tecla, tentando apagar o caráter de construção necessariamente vinculado à obra literária. Lins do Rego mede as obras de nossa literatura com relação à adesão telúrica. Assim, Teixeira e Sousa “foge da terra” (CP, p. 20). Em Joaquim Manuel de Macedo já há “a terra e o homem que se conjugaram nos trópicos.” (CP, p. 21). Bernardo Guimarães trouxe “o problema social para o nosso romance e o problema regional para a nossa literatura.” (CP, p. 24). Já José de Alencar, “para fugir do Brasil real, procurou a floresta; para escapar do brasileiro, descobriu o índio. O Brasil era a sociedade dos senhores e dos escravos, era a casa-grande e a senzala, era o Império com o seu bovarismo, era o mestiço...” (CP, p. 35). Quanto a Aluísio Azevedo, Lins do Rego considera que o naturalista introduziu o povo brasileiro na literatura, “(...) o povo de baixa categoria, gente quase bicho de nossas casas de cômodos, uma população com que cruzamos na rua, que não sabe o que é vida interior, que come e bebe como função essencial da vida.” (CP, p. 40). O dado essencial para o nosso caso é que ali meio e homem teriam identidade, na medida em que são expostos personagens que são personificações de ambientes (mesmo que urbanos). Lins do Rego conclui a argumentação traçando uma linha que vai de Manuel Antonio de Almeida a Lima Barreto, exemplares pela expressão literária do povo brasileiro. E Machado de Assis? De certo modo, não se encaixa no sistema, pois expressou universalidade. Ou seja, há dois ideais de literatura de que Lins do Rego se faz tributário. Embora programaticamente tenha defendido a literatura de base nacional, pode-se dizer que sonhava (de modo reprimido, dadas as injunções ideológicas de seu tempo) com a expressão universal (e de cunho intimista) obtidas em Pompéia e em Machado.

José Lins do Rego sempre procurou firmar um consenso sobre o aspecto instintivo de sua literatura. É importante lembrar, porém, que o Modernismo inicial também já se encaminhava para o realismo, como em A. A. Machado e as buscas pelo real de Mário de Andrade. É óbvio que o discurso do autor paraibano quanto à

¹⁶³ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 11-19.

instauração de seu lugar no campo literário seja um discurso que negue aquelas apropriações feitas às vanguardas. Mas o que dizer da decomposição que seu modo de visualizar impõe ao realismo do século XIX, ainda preso (com exceções) às regras de continuidade do real e de totalidade do social? O talento do romancista foi conseguir fazer a reverberação dos blocos justapostos, uma vez que seus romances (mais particularmente em *Menino de Engenho* e em *Doidinho*) não têm propriamente desenvolvimento dramático. Sua característica de painel, de mural, já foi bastante ressaltada pela crítica. É a história descontínua do contato entre o homem e o meio, postos em crise. Em condições de isolamento – embora haja muitos pontos de permeabilidade, tanto sobre o engenho como sobre o menino. São instâncias (o engenho e o menino) de claustrofobia relativa. Por exemplo, em *Menino de Engenho*, quebrada pela cultura letrada que vem de fora, pelo capitalismo que avança e submete, pela tragédia e origem burguesa de Carlinhos (é a tragédia vivida na cidade – a tragédia burguesa – que o leva inevitavelmente para um retorno ao ruralismo hereditário), a presença pitoresca dos viajantes – Velha Totonha, Antonio Silvino. Aliás, a presença do cangaceiro é a mais sintomática disso: não estabelece nenhuma relação efetiva com o drama. É apenas parte descolada de uma continuidade que não vemos. É um trabalho sobre a descontinuidade, próprio da modernidade. A revolução, o capitalismo (que descola o homem do produto de seu trabalho) e os procedimentos da ciência existem pela descontinuidade. A modernidade instaura o descontínuo – e só pelo descontínuo pode existir a utopia, o projeto de mudança ou de invenção. Na literatura, tratou-se de rompimento gradativo das amarras clássicas.

Análises tão distintas como a de Süsskind (em *Tal Brasil, Qual Romance?*) ou a de Antonio Candido (em “Um Romancista da Decadência”) têm em comum o tratamento da literatura de José Lins do Rego como uma espécie de crônica (em Candido, porém, destaca-se o aspecto da construção formal) da decadência de um modelo sócio-econômico diante da ascensão de outro. Assim, o romancista seria ideologicamente colado à perspectiva do mundo que se esvai, tentando auferir uma função histórica àquele mundo no presente da sua escrita. Seria a defesa do ponto de vista da tradição, portanto. Ora, devemos atentar para o fato de que uma escrita pode nos dizer de si mesma (de suas condições sociais de produção) tanto quanto nos diz do assunto ali retratado. Apesar de ser um discurso transitivo em relação a uma dada realidade que se queira retratar, toda escrita narra também sua própria situação histórica quanto ao que nela é intransitividade, isto é, seu pertencimento à autonomia (mesmo

que relativa) própria do literário e não do ideológico. De tal modo que, se há um ponto de vista que Lins do Rego defenda em seus textos, é justamente o do narrador, isto é, de quem está no meio da ambígua tensão entre o passado e o presente, entre a elite tradicionalmente estamental e a nova elite capitalista. Trata-se do lugar do intelectual, do membro de uma elite cultural cuja tarefa é a da construção de uma sociedade civil, uma vez que ela ainda não existe. Posturas tão diferentes mostram o mesmo desprezo por uma motivação que é fundamental para a investigação dos romances do autor paraibano, qual seja a formulação de um lugar para o intelectual no romance. José Lins do Rego, quando faz literatura instintiva e telúrica, está falando a partir de um lugar, o lugar da enunciação, e que é o lugar da cultura. É o discurso que o instala em um lugar do campo literário, sendo que, para entrar no campo, é preciso, mais do que criar um lugar original ou ocupar um lugar já com uma história, negociar um lugar entre os dois pólos, entre a novidade e a tradição.

O passado que se quer e que se permite mostrar (na medida em que José Lins exclui de seu processo formativo como escritor – que se expressa no narrador e protagonista Carlos de Melo – o período de formação junto à cultura letrada, no intervalo entre *Doidinho* e *Bangüê*) é o passado *naïf*. Através da vinculação ao estatuto da organicidade (a literatura autêntica é a telúrica), na perspectiva autobiográfica da vida de menino e senhor de engenho, José Lins do Rego obteve legitimidade na construção de sua forma testemunhal. A construção do personagem autobiográfico funciona na medida em que se omite a estruturação do intelectual (que também seria o próprio narrador, a partir do lugar da emissão do discurso). Assim, o pouco que há de vida acadêmica e boêmia, isto é, da formação do ficcionista que é Carlos de Melo, são as cartas do amigo Mário Santos em *Bangüê* e as páginas de *O Moleque Ricardo*. Ali, no quarto romance de Lins do Rego, numa operação de retropectiva, o escritor da Paraíba descreve o Carlos de Melo acadêmico como um boêmio pouco afeito ao estudo sério, mulherengo, criticado por muitos pela pecha de senhor de escravos: “Carlos de Melo era um saudosista dos troncos e das gargalheiras e estava ali no Recife gastando nos lupanares o ouro que lhe viera dos braços e do suor dos negros cativos. A maioria aplaudiu o Diário do Povo.” (MR, p. 48). Ou seja, não adiantava o personagem tentar ser socialista, pois sua situação o condenava. O que leva o narrador à justificativa: “Ele não podia se colocar em um ponto doutrinário que não lhe passassem a cara a sua condição de neto felizardo.” (MR, p. 47). Portanto, no livro em que Lins do Rego tenta fazer literatura operária, uma das preocupações é a de explicar o Carlos de Melo de

Bangüê, na temporalidade da narrativa, e o narrador de toda a trilogia, em luta para se livrar das demandas à esquerda e à direita. Sob o ponto de vista do personagem Ricardo, quando lhe dizem que, se Carlos de Melo é do engenho, então é contra a causa operária, o que guia o juízo é a vida infantil, é o amigo-patrão Carlinhos, que “(...) de todos os meninos brancos de engenho era o melhor, o que brincava mais com os pretos.(...) Parecia mais um amigo do que um senhor.”(MR, p. 51).

Ora, situar-se como escritor na década de 30, que é o processo falseado no plano efabulatório da trilogia de Lins do Rego, como estamos observando, era um processo equivalente ao de assumir um posicionamento ideológico. A discussão que se faz em *Bangüê* sobre o engajamento do escritor (negada pelo protagonista como solução para o literário), insiste em comparecer em *O Moleque Ricardo*. Lins do Rego parece ter desejado aqui construir um personagem que expressasse as verdades que o intelectual-patrão-narrador pensava serem coerentes para a caracterização do outro pólo da contradição social: o oprimido pensando ser mais oprimido na cidade do que no engenho. Está em jogo a construção de uma aliança íntima em que brancos e negros compartilham o Belo, o Bem e a Verdade, desde que plasmados afetiva e incondicionalmente ao engenho Santa Rosa. A análise ideológica, feita por muitos críticos (cito, entre outros, Letícia Malard e Flora Süssekind), nos leva mais longe ainda: a vida da escravidão (contemporânea à formatação do patriarcado investigado ficcionalmente pelo escritor) seria superior ao período pós-Abolição (na tradição que lemos a partir de Nabuco). Para Malard, é em *O Moleque Ricardo* que o autor teria tentado realizar o romance social, cumprindo uma demanda política do intelectual (o posicionar-se) que se fez acompanhar do artigo (assinado também por Gilberto Freyre) “No Brasil também se morre de fome”, de 1935. Até então, o regionalismo da dupla teria excluído a miséria de seu horizonte. No tocante à visualização, é nítida a ausência de ambientações de “seca” nos primeiros livros do autor, como notou Letícia Malard¹⁶⁴ (embora a seca surja nas enunciações de *Usina*). No entanto, Lins do Rego sempre fez questão de pintar a miséria humana, as degradações corporais, as doenças da miséria etc., o que escapa a Malard. Assim, é inexato dizer que a preocupação social estivesse ausente dos livros com Carlos de Melo. O principal seria dizer a intenção ainda folclorista, embora da ordem da intimidade ‘orgânica’, já sob a linguagem mais jornalística da década de vinte, que orienta aquela constatação da miséria anterior a *O*

¹⁶⁴ MALARD, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

Moleque Ricardo. Essa a visão de participação política do autor. Mas de que questionamento social se trata no livro em questão? Da contradição social entre patrões e empregados, naturalmente. O mais significativo, porém, é que Lins do Rego precisou situar fora do engenho a representação do contraditório social. E, tão importante quanto, precisou ter como protagonista um oprimido (como convinha ao ideário de um Jorge Amado e do realismo socialista de 1934). Quando o protagonista era um proprietário, o contraditório se ausentava (ou ficava no plano do painel). Assim com Carlos de Melo e com o Tio Juca (de *Usina*): ali o debate social se dava entre iguais, proprietários ambos, os do Santa Rosa, os da Usina rival e mesmo o ascendente Zé Marreira. Nesse sentido, o engenho surge em *O Moleque Ricardo* como idealização da saudade, como contraposição à perversão do capitalismo urbano. A paisagem do engenho é a fuga de todos os momentos de expressão do contraditório na experiência urbana de Ricardo, colocando as duas paisagens em choque, uma vez que Ricardo é intrinsecamente do engenho e mede a cidade sob tal parâmetro telúrico. O intelectual, porém, tem absolvida sua culpa, dada a sua origem inevitavelmente senhorial.

A narrativa do deslocamento cultural nos três primeiros livros, desse modo, tornaria descontínua uma realidade que José Lins sabe fraturada (pela oposição entre mundo citadino e mundo rural), mas que não cabe em seu projeto enunciativo de uma continuidade, isto é, a simulação do universalismo nas experiências localizadas. Mas a escrita acaba traindo o projeto de investigação do passado e da memória, na medida em que é o seu presente, seu fazer-se sob condições presentes que está em jogo. Assim, a discussão em *Bangüê* sobre o que se deve narrar, como se deve narrar, significa a consciência ainda hesitante daquela ênfase sobre o presente ideológico da escrita. O passado perdido dá conta do rompimento de uma relação de mando. O mando passa a ser indireto e é introduzida a livre concorrência (na ascensão do personagem Marreira), rompendo-se aí a liga ideológica e produtiva baseada na comunidade íntima. A nova ordem econômica é vivida como eliminação definitiva da comunidade (com todas as qualidades e defeitos) em nome da sociedade e do indivíduo. A evocação é mais do que uma crônica de saudades, é a narrativa de um presente de desalojamento, que é o do intelectual sinhozinho. O processo de visualização, particularmente em *Bangüê*, parece nos falar mais da narrativa em si do que do documentário sobre o real, na medida em que aflora a discussão cultural sobre a fratura entre o mundo intelectual (representado pela movimentação intimista) e o engenho. O ritmo interno dos romances de Lins do Rego é modulado pela sucessão de fugas e retornos (tanto de Carlos de Melo quanto de

Ricardo). A paisagem do engenho, portanto, obedece a essa característica de coisa sobre a qual a posse é incompleta, é tensa. Nunca a visualidade está assegurada, o que põe em tensão a própria concepção de uma literatura regionalista escrita nas capitais e referendada no Rio de Janeiro. Talvez *Bangüê* seja a obra central nesse sentido, com sua sucessão de farturas e fracassos na ocupação produtiva da paisagem (e em sua visualização literária). É possível, pois, traçar correlações entre a forma de construção da paisagem regional nas obras do romancista (um problema de técnica literária) e o modo de produção literário em que se situam os escritores do romance social de cunho mais regionalista nos anos trinta (um problema de história ou sociologia literária). A questão do bacharel sinhozinho é corrente, mas não só: há a mulher-civilização (ou com o ideal de civilização), como o são Madalena, Conceição e mesmo D. Sinhá de *Vidas Secas*. O próprio Paulo Honório do livro de Graciliano Ramos estabelece em si a dialética entre a brutalidade e sensibilização pela escrita. O que não significa que todos aqueles autores expressem tal dialética da mesma forma na concepção visual de seus romances. Por motivos óbvios, deixamos aqui relativamente de fora os aspectos sociológicos daquele sistema simbólico – produção, difusão e recepção.

Por outro lado, para boa parte da crítica, em Lins do Rego o que se parece narrar é uma tentativa – falha, para a maioria da crítica recente (como Luís Costa Lima ou Flora Süssekind), com exceções (como Luís Bueno); mas bem-sucedida para a maioria da crítica anterior (como João Ribeiro), embora também com exceções (como Jorge Amado) – de horizontalizar as relações sociais de molde patriarcal, abrindo o espectro ideológico¹⁶⁵. O que se consegue, porém, é a explicitação da própria estratificação histórica do momento da escrita, com a ascensão das classes médias à divisão do protagonismo social – fenômeno que advém da entrada na modernidade e que se explicita com a urbanização, abrangendo situações que vão do Tenentismo à criação das universidades. O que, no caso, aponta para a própria história da relação entre o intelectual gerado pelo patriarcalismo, mas situado conjunturalmente em sua atuação pela necessidade de conciliar – através de negociação e disputa simbólica – na literatura, o passado e o presente. José Lins do Rego aponta para que passado e para que presente? Um passado de onipotência e um presente impotente. Ora, tematizar o

¹⁶⁵ Luís Bueno, Op. Cit. p. 30, escreve que “o narrador abre mão de uma posição tão arrogantemente superior a de suas personagens pobres, misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua.”

fracasso¹⁶⁶ é justamente a forma possível para que se apresente também a conciliação ideológica em torno da figura do intelectual. Partindo da pista insinuada por Luís Costa Lima, que, ao escrever sobre *A Bagaceira*, situa a questão do retrato intelectual que se faz ali (“Em Lúcio concentra-se, de um lado, o vago espírito reformista de que estava animada a geração do autor e não apenas o novelista e, do outro, mostra-se a dificuldade em o escritor brasileiro captar a figura do intelectual como personagem”¹⁶⁷), pode-se dizer que Lins do Rego continua aquela busca de figurar o intelectual, agora sob viés mais desencantado. O intelectual se autonomiza como detentor de um saber (no caso, literário) sobre a realidade. O intelectual assim consegue seu encaixe na estrutura social, num espaço intermediário (de autonomia relativa, portanto), mas ainda marcado pela verticalidade das relações internas. Trata-se de uma construção simbólica que evidencia a inevitabilidade da condição intermediária do intelectual, seu desencaixe relativo do estamento dominante e sua busca de horizontalidade pela própria inserção institucional numa sociedade de classes, a partir da legitimação que obtém sobre a manipulação do simbólico de matriz popular.

A crítica em geral se voltou para uma definição das obras de Rego sob o molde do painel, isto é, sob a visualização quase à maneira muralista. Assim, o que se enfatiza, na maioria dos casos, é aquilo que Carlos de Melo vê e nos apresenta. Uma análise sobre a visualização, no entanto, na medida em que se articula sobre as pistas da voz narrativa, não pode desprezar o fato de que a apresentação do que o protagonista vê diz também do presente do narrador, isto é, da construção de um lugar social de enunciação sobre o passado. Assim, em geral, Carlos de Melo é apresentado como o “descendente decadente” e não como um escritor, um intelectual situado numa dada conjuntura. A forma como se visualiza o engenho diz do sentido que se atribui ao romancista naquela conjuntura. Há, na literatura inicial de Lins do Rego, uma constatação da angústia inerente à conjuntura que se apresentava ao intelectual. Angústia que está tanto num Graciliano Ramos quanto num Vinícius de Moraes, tanto num Lúcio Cardoso quanto

¹⁶⁶ ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. Mário de Andrade (“A Elegia de Abril”) elege Carlos de Melo como o típico elemento fracassado então em voga na literatura nacional. O raciocínio de Mário, à maneira das leituras muito posteriores de João Lafetá ou Luís Bueno implica numa leitura do momento como desencantado, pós-utópico.: “Em nossa literatura de ficção (...), o que está aparecendo com abundância não é este fracasso 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. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. (...) Talvez esteja no Carlos do Ciclo da Cana-de-Açúcar a primeira amostra bem típica deste fracasso nacional...”

¹⁶⁷ LIMA. Op. Cit. p. 340.

em José Lins do Rego. Ocorre que, no autor paraibano, a questão da figuração do narrador como intelectual é complicada pela interrupção que se dá (na trama linear que vem de *Menino de Engenho* até *Bangüê*) com relação à própria constituição objetiva do intelectual em sua formação cosmopolita e boêmia (como vimos acima). Declarar-se intelectual, artista, passa a ser visto, numa literatura da ‘sinceridade’ e do documentário, como um fato indesejado, a ser falseado. Com relação a semelhante apagamento da memória, mostrando como opera a seletividade, veremos o trecho seguinte de Jerusa Pires Ferreira, quando pensa sobre o esquecimento nas narrativas populares, a partir de idéias de Lévi-Strauss. Ali, o motivo do esquecimento formaliza uma interdição, que, no caso de nosso romancista, seria a da cultura letrada, interdita em nome do livre, orgânico e aparentemente contínuo acesso às fontes não-letradas, de modo a preservar a unidade do vivido que serve de ideal na literatura regionalista. Não se trata de um esquecimento profundo, baseado na absoluta incapacidade de lembrar, mas de um esquecimento

“que desliza, sob os mais diversos pretextos, nas seqüências narrativas, situações em que se mascaram, eufemizam ou simplesmente se omitem fatos ou passagens. Deve-se lembrar a questão da seletividade e de como o indivíduo, a comunidade ou próprio atrito entre eles expulsa os elementos indesejáveis, aquilo que faz explodir a tensão. A dupla esquecimento/memória, portanto, é apenas uma aparente oposição. Numa grande medida, estas oposições são instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos do conflito. Há também o caso de, no corpo da própria narratividade, formarem-se núcleos em que lembrar é um fluxo, um processo, uma razão de ser e o ato de esquecer se faz o pivô daquilo que se desenvolverá, detonando uma série de transformações ou a transformação. (...) Poderíamos dizer que o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança.”¹⁶⁸

É só com o apagamento de um período de formação cultural letrada, isto é, de formação propriamente “literária”, período identificado a um desencaixe sobre o qual se faz necessário o esquecimento, e que em *Doidinho* ainda se fazia sob o influxo da saudade do engenho, que se pode compor uma continuidade para o fluxo da vida, negando o lugar ideológico da enunciação. Ocorre que “(...) o esquecimento é sempre

¹⁶⁸ FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória (Conto e Poesia Popular)*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991, p. 14-15.

um conflito, algo que situa como antagônicos o herói e os mundos em que ele transita, na história como no universo narrativo.”¹⁶⁹ Em nosso caso, o herói é o narrador a construir uma unidade que se vê posta em fatal desequilíbrio em *Bangüê*. Tensão que vem no enredo do terceiro romance sob os motivos da incapacidade da gestão do rural (e, como expusemos acima, do próprio procedimento de visualização) e da hesitação quanto ao enfrentamento da herança (que se oculta) e do presente cosmopolita.

Se até *Doidinho* tínhamos um consenso, mesmo que já em dúvida, quanto à continuidade do tradicional, em *Bangüê* a questão é problematizada, primeiro, pela censura que se faz a uma narrativa de um período de vida – o da formação letrada e urbana –, e, depois, pelos próprios retornos que, ao molde de atos falhos, ocorrem quanto às formulações metalingüísticas e à existência de um outro mundo – o cosmopolita – que demanda a existência do narrador-protagonista. A hesitação tensa faz com que nem a experiência rural nem a urbana sejam vistas como possíveis, pois se toda a organicidade que se tentou simular revela-se como fracasso de retorno ao telúrico, também a aderência ao modo cosmopolita ainda não se estruturou em sistema, nem tampouco é uma iniciativa da própria vontade, uma vez que a ida para a cidade no final de *Bangüê* é decorrente justamente do fracasso telúrico (a contraface do voluntarismo). É a constatação da inevitabilidade do desencaixe, que vem nas páginas finais de *Bangüê*, com a partida de trem, deixando o Santa Rosa para trás.

A crítica mais contemporânea ao autor ressaltou como grande conquista o aspecto de fidedignidade lingüística regional, o que supõe também fidedignidade quanto à ambientação, naquele movimento de “ânsia topográfica”¹⁷⁰. A valoração da obra se fez, portanto, muito a reboque do princípio da autenticidade, isto é, a busca de coincidências entre autor e narrador, entre região e visualização. Tal leitura cultural (tão à maneira de muitas realizadas atualmente¹⁷¹) não alcança a dimensão textual e valora a

¹⁶⁹ FERREIRA. Op. Cit. p. 16.

¹⁷⁰ V. CANDIDO. *Formação da Literatura Brasileira*, p. 433: “Por isso mesmo o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele.” Uma vocação ecológica; a literatura como colonização (do espaço).

¹⁷¹ V. BRANDÃO. Op. Cit. p. 124. A diferença dos modernos Estudos Culturais é que há neles a politização da teoria. Segundo o autor, “A politização da noção de teoria pode significar, entretanto, que também a noção de espaço se politiza. Isso se dá quando se concebe o espaço segundo o prisma de suas definições identitárias, o que corresponde a deslocar a visão empirista de espaço, sem, contudo, negá-la. Mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação entre as subjetividades individuais e as referências coletivas, o tratamento do espaço não prevê que se dissocie, de sua materialidade, uma dimensão intensamente simbólica. (...) Naturalmente, o ‘espaço da identidade’ é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também divergência,

obra pelas injunções externas de pertencimento natural aos contextos de realidade propostos textualmente. É preciso ler, porém, a produção ficcional como da ordem da fidedignidade possível e não como espelhamento de qualquer escala. Aí o estatuto do ficcional. Um trecho de Costa Lima pode nos ajudar: “A arte documental ou se nega a si própria – o mundo a que ela devolve será sempre mais rico do que ela – ou assumirá o aspecto de mero ornamento. A arte se isenta disso e daquilo pela própria maneira como trata o referente de que se apossa como sua matéria-prima: transforma-o em outra configuração a que empresta um condensação de possibilidades. Essa configuração outra não soluciona a ilusão que a originara. Ao contrário, tende, como dizia Iser, a desnudá-la, a desmanchá-la, a desfazê-la.”¹⁷² Assim, embora a obra de Lins do Rego se proponha à clareza quanto à verdade desvelada, a configuração ficcional em que a dispõe postula uma espécie de zona cinzenta enquanto apreensão do real: é nessa tensão entre a intenção programática (a ‘poética’ do autor e a recepção cultural que se fez sobre a obra) e as injunções próprias, ou imanentes, ao texto ficcional, que se deve investigar a obra. Aceitando, portanto, como inevitável, tal tensão. Não há um retrato do regional, mas um retrato que representa o regional, formulado por um intelectual culturalmente situado no campo literário. A visualização é, então, uma espécie de olhar indireto, pois se faz pela formulação discursiva. Chegaremos mais perto de nosso objeto se o entendermos não como uma atividade do olhar, mas como uma operação do discurso que representa aquela atividade.

isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, é intrinsecamente político seu principal predicado. ‘Espaço de identificações’ pode ser entendido, genericamente, como sinônimo de cultura. Com efeito, Edward Said abarca, com o termo cultura, a variabilidade de conotações atribuíveis ao espaço, variabilidade que demonstra a centralidade do espaço para a própria definição de cultura.” (p. 124).

¹⁷² LIMA, Luís Costa. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 149.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender a evolução da obra de um autor tão assumidamente telúrico como Lins do Rego sem passar pelos mecanismos que utiliza na construção da visualidade espacial é, em nossa concepção, impossível. É justamente pela forma empregada no processo de visualização que se pode compreender as movimentações de seu telurismo literário sem apelar para as soluções biográficas ou sociológicas. A mobilidade intervém sobre o espaço do engenho desde *Doidinho*: ali ela é uma questão de focalização; Carlinhos passa a questionar a estabilidade e a magnitude do ambiente produtivo. Em *Bangüê* o tratamento visual se torna mais hesitante, radicalmente marcado por opostos, a afasia e a virilidade produtiva, a claustrofobia e a abertura visual. É insegura, portanto, a apreensão visual do espaço do engenho, fazendo tensa a relação telúrica a partir de *Doidinho*. Importa-nos ressaltar que as mudanças no tratamento formal da visualidade caminham simultâneas (embora nem sempre em coincidência) com o desenvolvimento ficcional das narrativas.

Numa leitura que concilie o aspecto pictórico ao seu significado é possível perceber a evolução na forma com que Lins do Rego manipula os dados visuais de espaço e ambientação nos livros da trilogia de Carlos de Melo. A visualização do autor não é a que trabalha com efeitos de luz e sombra. Ao contrário, suas construções são da ordem da nitidez, de corpos unitários em que prevalece o traçado dos contornos. A princípio, em *Menino de Engenho*, a visualidade é ainda nitidamente sentimental, o que o faz adjetivar romanticamente as reminiscências infantis nas composições do engenho, da casa-grande (interior e exteriormente), do rio Paraíba, do maquinário etc. A linguagem é ainda tributária de uma concepção mais primitivista, com algo de ingenuidade expressando uma reação contra o formalismo e o intelectualismo de matriz modernista. Em *Menino de Engenho*, a visualização do engenho é operada pelo narrador de forma egocentrada e proprietária, mesmo com as intervenções críticas questionando as ações e idéias do passado. O ponto de vista de Carlinhos reproduz o do avô e se apropria dos discursos populares como o avô o fazia em relação à força de trabalho.

A separação da forma sentimental de construção textual da visualidade inicia-se em *Doidinho*, onde o engenho é ainda idealizado como o espaço utópico de liberdade da infância, embora já se iniciem ali considerações críticas com relação às suas dimensões

e importância, ocasionando uma lenta transição que desemboca no final do romance com a constatação da impossibilidade de retorno. Em *Doidinho* há o discurso externo corrompendo a visualização edênica do engenho. De fato, *Doidinho* finaliza com a sensação de desterritorialização por que passa o narrador-protagonista: paisagem e ser histórico já se desencaixam.

Bangüê, por seu turno, representa visualmente o enfrentamento direto com a matéria pictórica. É quando o romancista começa a se colocar algumas questões técnicas quanto à manipulação da imagem. Há a complementar a tensão entre o homem e a terra – sob os influxos da tradição e da modernidade – uma espécie de separação entre os problemas espaciais e o da perspectiva que orienta a voz narrativa. Os dados visuais entram também em tensão analítica, tornando-se mais pautados pela construção do que pela transcrição documental. Pode-se dizer que os espaços ganham vida monumental no terceiro romance, tornando-se mais densos, deixando a sentimentalidade mais pastosa de *Menino de Engenho* em nome de uma concepção mais escultural. Desse modo, planos e dimensões são melhor equacionados, num forte jogo entre a interioridade da casa-grande – o olhar bloqueado sob a rede ou ao léu do alpendre – e a violência semelhante à da natureza que toma conta do espaço organizado do canal e da estrutura produtiva, além da nítida sexualização da natureza. Mas há ainda algo mais: a própria situação territorial do engenho passa a ser questionada com a intervenção da concorrência que surge tanto dentro – com a figura de José Marreira, foreiro que ameaça estourar seus limites espaciais – quanto externamente, tanto na apreensão dos vazios quando da visita ao Santa Fé, engenho de fogo morto, mas também na possibilidade de invasão do território pelas forças produtivas da usina capitalista vizinha. É, pois, um território questionado não apenas no nível da tensão do narrador-protagonista em suas oscilações quanto à identidade com o engenho – identidade personagem-paisagem – mas também pelas pressões endógenas e exógenas quanto à ocupação territorial. A visualidade apresenta nítidas marcações de abertura e fechamento, integrando o trabalho de composição ao da estruturação das densidades dos corpos visuais. A marca, porém, é a violência da oscilação dos gestos de focalização, delatando a dissonância entre homem e ambiente, sem os padrões mais gradativamente organizados que surgirão em *Usina*. Em *Bangüê*, o narrador se vê pressionado por diversos discursos (que são modos significativos de visualização) e sua verdadeira tarefa é se livrar deles (ou os absorver como seus): o discurso aristocrático do amigo Mário Santos, o ‘humanista’ de Maria Alice e os da mobilidade social (Marreira e usina

capitalista). Ao fim, o que prevalece, e daí o dito fracasso do protagonista, é o discurso interior, que só pode ser vivido na metrópole, junto à modernidade. O mesmo não se aplica, porém, a Ricardo, no quarto livro da série, cuja vivência interior é de matriz telúrica e que, por ser popular (leia-se: ‘sem complexidade’), não se acostuma às contradições sociais da vida urbana.

De fato, em tal acompanhamento evolutivo não só da trilogia, mas de todo o Ciclo (incluiremos aqui *Usina* e *Fogo Morto*¹⁷³), percebe-se que se ainda havia a estratégia do painel regional em *Menino de Engenho*, a seqüência de livros pautou-se por um progressivo enxugamento das manifestações visuais, num processo de depuração estética da visualidade. A paisagem se foi estilizando literariamente e abandonando o aspecto de mera transcrição sensorial do engenho (embora desde o início o aspecto inventivo estivesse presente). A visualização que se abre, portanto, em *Menino de Engenho*, sob a pastosidade sentimental das reminiscências infantis, algo ainda impressionista, será tensionada em *Bangüê* sob o signo da imprevisibilidade tanto da visualização – que joga com as focalizações internas e externas – quanto do equilíbrio espacial, sob tensões territoriais também oscilantes entre internas e externas. Posteriormente, em *Usina*, os quadros se aclaram sob maior organização, pautando as aparições (introdução do ambiente-usina naquele território) e desapareções (do ambiente-engenho) de forma mais regular e gradativa, sem as mais angulosas dilacerações de *Bangüê*. A composição rítmica dos dados visuais do último livro do “ciclo” será a conquista que permitirá em *Fogo Morto* uma verossímil, porém lacônica presença do visual, marcando de modo mais expressivo a verdade de seus personagens, processo tão bem delineado na leitura que Antonio Candido fez da obra, embora talvez lhe tenha escapado o papel que a visualização tem no livro quanto à expressividade estrutural dos dramas dos personagens. Ali, figuras isoladas, retratadas de modo

¹⁷³ Um dos motivos para que deixássemos de fora de nossa análise as obras *Usina* e *Fogo Morto*, além da diferente relação entre voz narrativa e procedimentos de visualização do engenho, é que tal trabalho já se encontra realizado em duas dissertações de mestrado. Maria de Fátima Barros da Rocha investigou, em “O espaço do engenho e outros espaços em *Usina* de José Lins do Rego” a imbricação de tempo e espaço no último livro do Ciclo. O foco do trabalho foi a disposição de múltiplos espaços no livro (Recife, Fernando de Noronha, usina, engenho, rio Paraíba), tentando estabelecer relações de oposição que evidenciassem divergências de expectativas e de discursos no plano dos personagens. O centro das atenções foi a relação entre o passado (espaço do engenho) e o presente (espaço da usina). Wilson Rodrigues de Moura, por sua vez, pesquisou o mesmo tema em *Fogo Morto*. O foco do pesquisador foram as imagens cronotópicas dos protagonistas. Nesse sentido, o autor filiou-se às discussões da espacialidade na narrativa a partir das teorias de Bachelard e Bakhtin. Vinculou-se, portanto, da mesma forma que a pesquisadora de *Usina*, às dimensões temporais do uso espacial na narrativa. Percebe-se aí que são trabalhos relativamente distantes do nosso foco de análise, mais voltado ao sentido social e histórico que a formalização da operação espacial nas obras do romancista permite delinear.

conciso, porém constante, tomam a tela toda, trazendo à tona a expressiva realidade social que enfeixa a obra-prima. A arte mais sintética de *Fogo Morto* restaura a dignidade do assunto, pondo o homem sob contingência histórica em primeiro plano, tornando, agora sim, monumental a experiência humana. O autor paraibano apresenta, portanto, um percurso que tende à depuração da forma de apresentação visual.

Entre os motivos para esse enxugamento da paisagem na cronologia das obras que tratam do engenho, o mais óbvio está no fato de o autor, no primeiro livro, apresentar quase que integralmente ao leitor o mundo do engenho, de forma que se exige da narrativa uma detenção maior do olhar sobre as coisas do espaço diegético. Mais difícil de se acompanhar, no entanto, é o modo como a mobilidade da vida urbana e moderna (que orienta a voz narrativa) passa a comandar a visualização. Assim, a descrição, em *Menino de Engenho*, é mais extensiva e linear, trabalhando com a aproximação contínua do foco, a catalogação dos espaços do engenho, a presença de cores e demais qualificações visuais. A paisagem é ainda hiperbólica, adjetivada. *Doidinho* é a obra que passa a qualificar intelectual e existencialmente a paisagem: é ali que o narrador passa a admitir seu conflito com o lugar, oscilando entre a saudade evocativa e o desencanto em progressão. Sendo assim, quando surge, o que é mais raro num romance passado na prisão escolar do internato, a ambientação passa a ser posta em questão, o que inicia o percurso formal rumo à semântica da redução: as imagens passam a ser questionadas através de alguns detalhes. Em *Bangüê*, por outro lado, assistimos a um conflito de fechamento e abertura do visual, em homologia com a oscilação do narrador Carlos de Melo quanto à tomada de posição: sinhozinho ou bacharel. Se a primeira e a terceira partes do livro são de fechamento, tendendo já à sinédoque e à metonímia, a parte intermediária, que é quando aflora a virilidade sexual do protagonista e a intenção de assumir-se como senhor de engenho, explora o metafórico, um pouco à maneira da sexualização da natureza que ocorria em *A Bagaceira*. Em *Usina*, quinto livro da série da cana-de-açúcar, o processo de configuração visual já é assumidamente “construído”: o narrador não mais se deixa impregnar pela paisagem. *Usina* é o livro de formalização de um procedimento que será explorado à exaustão, e com maestria, em *Fogo Morto*. Estão ali as formulações metonímicas que caracterizarão *Fogo Morto*.¹⁷⁴

¹⁷⁴ A evolução que vai do primeiro livro a *Fogo Morto* é bem definida por José M. G. Almeida: “Resta um ponto importante a considerar: o papel assumido pela natureza na obra. Sendo *Fogo Morto* um romance rural e regionalista, seria de se esperar uma presença ponderável de descrições do meio natural

O problema que Lins do Rego se impôs, o de encontrar o significado do engenho, passa a se assemelhar muito à busca realista pelo significado da cidade, uma vez que a mobilidade passa a compor com a forma literária. Escrevendo sobre Balzac e Paris, Franco Moretti, nas pegadas do texto famoso de Lukács, chega àquela conclusão de que é “inútil” descrever, pois tudo muda: “(...) é preciso narrar o que acontece ali – ontem, hoje, amanhã – porque só através desta sucessão surge o “significado” de Paris.”¹⁷⁵ José Lins do Rego partiu daí, optando pela narração. O processo descritivo, no entanto, não desaparece. Modifica-se sob as injunções da mobilidade moderna.

Percebe-se assim que durante suas obras relacionadas ao espaço do engenho, Lins do Rego veio expressando em termos de composição a mesma vinculação trágica à terra – a tensão telúrica que atravessa seus livros – que está no coração de suas tramas. Há todo um esforço de dominar a expressividade da paisagem regional, tornando-a significativa sem recair nos modos românticos e acadêmicos de tratar a visualização, modos apoiados, respectivamente, no sublime e no decorativo. Encontram-se articuladas, portanto, as questões filosóficas e construtivas no encadeamento de seus livros em torno do engenho de cana-de-açúcar. Isso nos possibilita compreender melhor a articulação que se dá em sua obra entre as perspectivas mais culturais do regionalismo, relacionadas ao campo dos bens simbólicos e à política interna do campo literário, e as questões das técnicas literárias em sua autonomia relativa, quais sejam, as da fatura estética das obras. Pois se há incompatibilidade de natureza entre descrição e narração, também haveria disjunção entre regionalismo, centrado no meio estabilizado e específico, e romance enquanto forma burguesa, centrada no indivíduo e na mobilidade. Pode-se dizer que o conjunto da obra relativa ao engenho veio, pois, se libertando da focalização ainda romântica – da ordem da literatura confessional – que pautava sua concepção de visualização. Um movimento que, visualmente, se expressaria pela substituição gradativa do foco internalizado de *Menino de Engenho* pelo foco mais

em que a ação se desenrola, sobretudo se considerarmos o potencial paisagístico e pitoresco da região canavieira, com seus engenhos, as casas-grandes seculares, as velhas senzalas, os extensos canaviais. Em *Menino de Engenho*, José Lins do Rego não desdenha aproveitar tão rico manancial: lembremo-nos, para ficar apenas em um exemplo, o capítulo magnífico (13) em que o narrador evoca a cheia do Paraíba. Nada semelhante em *Fogo Morto*. Em nenhum aspecto o romance mostra melhor seu caráter essencialmente dramático, voltado para os conflitos humanos, do que no tratamento que confere à natureza. Conquanto sempre presente, esta aparece em descrições desenvolvidas, com sentido pictural, mas surge em anotações rápidas, intimamente associadas à trama. Objetivam, na maior parte dos casos, intensificar pelo contraste o teor dramático de uma cena, ou sublinhar conflitos psicológicos dos personagens. Visando obter o máximo de expressividade com o máximo de economia, José Lins do Rego lança mão de um processo que poderíamos classificar de metonímico: alguns poucos elementos selecionados do meio natural têm por função representar a natureza como totalidade.” (ALMEIDA. Op. Cit. p. 243).

¹⁷⁵ MORETTI. Op. Cit. p.145.

objetivo – realista – e, paradoxalmente, construtivo, da ordem da composição estrutural em *Usina*. De certo modo, o laconismo a que o romancista restringiu seu trato com a visualização nos indica a consciência de que a mobilidade tornou-se inevitável também no espaço rural. Desse modo, seria praticamente “inútil” descrever. As mudanças de configuração da imagem do engenho no percurso entre o primeiro livro e *Usina* dão conta de tal dilema formal. Narrar a vertigem do tempo agindo sobre os destinos regionais tornara-se, assim, um caminho mais seguro para se atingir o significado do próprio espaço. A imobilidade que exige a descrição tornara-se um paraíso perdido. A temporalidade moderna, portanto, ao intervir inexoravelmente no espaço regional do engenho, exige a reorientação da forma literária, encaminhando-a para novas questões. Daí a importância de se estudar as soluções de José Lins do Rego.

BIBLIOGRAFIA

José Lins do Rego:

- Menino de Engenho*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. (1ª ed. 1932).
Doidinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. (1ª ed. 1933).
Bangüê. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. (1ª ed. 1934).
O Moleque Ricardo. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. (1ª ed. 1935).
Usina. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. (1ª ed. 1936).
Histórias da Velha Totônia. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971. (1ª ed. 1936).
Pureza. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. (1ª ed. 1937).
Riacho Doce. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. (1ª ed. 1939).
Gordos e Magros. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
Pedro Américo. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.
Fogo Morto. São Paulo: O Estado de S. Paulo / Klick Editora, 1997. (1ª ed. 1943).
Conferências no Prata. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.
Bota de Sete Léguas. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1951.
Cangaceiros. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. (1ª ed. 1953).
Meus Verdes Anos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
Gregos e Troianos. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1957.
Ligeiros Traços – Escritos da juventude. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Outras Obras Literárias:

- ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira* (Edição Crítica). 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989.
 ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2000.
 ARANHA, Graça. *Canaã*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
 BELLO, Júlio. *Memórias de Um Senhor de Engenho*. 3ª ed. Recife: FUNDARPE, 1985.
 COUTO, Ribeiro. *Cabocla*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
 LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
 NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
 PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
 QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 30ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
 RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d.
 SETTE, Mario. *Senhora de Engenho*. São Paulo: J. Fagundes, 1937.

Teoria e crítica literária, sociologia, história, estética:

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1976.
- _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 119-132, jan./abr., 2008, Editora UFPR.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966. (1ª ed. 1954).
- BARTHES, Roland et.al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: *Discussão*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1986.
- BORGES FILHO, Ozíris. Espaço, percepção e literatura. In: BARBOSA, Sidney. BORGES FILHO, Ozíris (orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Ed. Claraluz, 2009.
- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BRANDÃO, Luis Alberto. “Breve história do espaço na teoria da literatura” In: *Cerrados: Revista do Programa da Pós-Graduação em Literatura*. Universidade de Brasília. N. 19, ano 14, 2005, p. 115-134.
- BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- _____. Experiência rural e urbana no romance de 30. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: N. 16. p. 142-156. jan./jun. 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz / Publifolha, 2000.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. Um romancista da decadência. In: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____; CASTELLO, José Aderaldo. *Modernismo (Presença da Literatura Brasileira)*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961.

- CITELLI, Adilson Odair. Um enclave perturbador. In: *Revista USP (Dossiê Palavra/Imagem)*, n. 16, 1993, p. 122-133.
- COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de (orgs.). *José Lins do Rego*. Coleção Fortuna Crítica. João Pessoa: Edições FUNESC; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. v. 4 e 5. São Paulo: Global, 2004.
- DAMATO, Diva Barbaro. *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo, Annablume / FFLCH, 1995.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- DURKHEIM, Émile. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1978.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória (Conto e Poesia Popular)*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950. (1ª ed. 1933).
- _____. *Nordeste*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. (1ª ed. 1937).
- _____. *Açúcar – Uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GIL, Fernando Cerisara. O Impossível percurso de Torna-Viagem. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Sette Letras. n. 16, 2007.
- _____. A Crítica e o Romance Rural. In: *Revista de Letras*, SP, v. 48, n.1, pp. 85-100, jan./jun. 2008.
- KRAUS, Karl. *Ditos e Desditos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades. 1974.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 7ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- LIMA, Luís Costa. José Lins do Rego. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. v. 5, 5ª ed. São Paulo: Global, 1999.
- _____. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LINHARES, Maria Helena de Oliveira. *José Lins do Rego – Alguns aspectos do romancista*. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra, 1963.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MALARD, Leticia. *Ensaio de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico ocidental*. Coleção Os Pensadores. SP: Abril Cultural, s.d.
- MARTINS, Eduardo. *José Lins do Rego – O homem e a obra*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba, 1980.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. *Um tema em três tempos. João Ubaldo Ribeiro, Guimarães Rosa, José Lins do Rego*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- MOLINA, Victor. *Da Ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- MONTENEGRO, Olívio. *O Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.
- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MOURA, Wilson Rodrigues de. *A construção do espaço em Fogo Morto*. 01/11/2001. 1v. 125 p. Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara.

- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A Consciência Fragmentada*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- PAES, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Edusp, 1992.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil (Entre o Povo e a Nação)*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *A Leitora e seus Personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971.
- ROCHA, Maria de Fátima Barros da. *O espaço do engenho e outros espaços em Usina de José Lins do Rego*. 01/12/1988. 1v. 112p. Mestrado. Universidade Federal da Paraíba.
- RUBEM, João. Comentários sobre a nova literatura brasileira. In: *A Mocidade*, Ponte do Sor, 311, 05/11/1939.
- SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. *O Brasil não é longe daqui (O narrador, a viagem)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TRIGO, Luciano. *Engenho e Memória – O Nordeste do Açúcar na Ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.