

A DOENÇA DE CONTAR HISTÓRIAS: UMA ANÁLISE DA OBRA DE JOSÉ LINS DO REGO

Maria Betânia Almeida Pereira (UERJ)
mbapereira@gmail.com

RESUMO

O artigo tece reflexões a respeito da obra de José Lins do Rego, perscrutando o modo de escrita que revela o projeto literário do autor de *Menino de Engenho*. O ponto de partida é *Meus Verdes Anos*, considerado um livro de memórias, de cunho autobiográfico, mas que se conecta com outras obras ficcionais desse autor. Assim, o objetivo do trabalho é investigar também como a escrita zeliniana intenta um modo de narrar capaz de seduzir o leitor.

Palavras-chave: Contar história. José Lins do Rego.
Menino de engenho. Meus verdes anos. Crítica literária.

Meus Verdes Anos, publicado em 1956, apresenta uma forma peculiar de organização: dedicatória, quarenta e seis capítulos numerados, sem títulos e uma espécie de nota introdutória. Nesta nota, o autor vem a público confirmar o caráter memorialístico de sua obra, atentar para o teor de seu escrito e, em primeira mão, descrever os tormentos vivenciados por Dedé, o menino do texto. Revela os sofrimentos de sua primeira infância desenhando um perfil psicológico de uma idade que, ao contrário de ter sido mais doce e agradável, foi repleta de acontecimentos desagradáveis e pesados para um ser em formação. O perfil do menino das memórias é traçado pelo escri-

tor: enjeitado, renegado, criatura sem verdadeiro lastro doméstico, criança franzina e doente.

O leitor não vai encontrar uma infância idealizada, caracterizada nos versos de Casimiro de Abreu, ao contrário: “Pus nesta narração o menos possível de palavras para que tudo corresse sem os disfarces retóricos. E assim não recorri às imagens poéticas para cobrir uma realidade, às vezes brutal” (REGO, 2002, p. 29). Trata-se de uma criança sofrida que traz marcas de dores muito fortes, que se transformaram em cicatrizes, exercendo influência em sua personalidade: a morte da mãe, a doença e os destemperos do sexo. “A vida idílica se desviava em caminhos espinhentos” diz o autor no intuito de confirmar que a sua meninice estava longe de ser àquela romantizada e vista como aurora de uma vida. Sente-se um rejeitado, “sempre fui um menino criado pelo avô, assim como um enjeitado, apesar de todas as grandezas do avô” e tem complexo de rejeição, “a separação violenta de minha segunda mãe marcou-me a sensibilidade de complexo de renegado” (*ibidem*). Sua liberdade é tolhida devido à asma, doença que o acomete na primeira infância. Ele tem inveja dos moleques da bagaceira, que podiam correr livremente, sem problemas: “O meu temperamento não era de um contemplativo. Tinha vontade de correr os campos como os de minha idade. E se saía dos limites impostos, acontecia o ataque de puxado e teria que sofrer as agonias de um afogado” (REGO, 2002, p. 30).

Feito o esboço das marcas físicas e psíquicas do menino, o autor se propõe a narrar, “sem disfarces retóricos” e confessa o desejo de que a matéria narrada “não apodreça na cova” (*ibidem*). Ou seja, espera que a obra seja semente – esta é a metáfora escolhida – passível de brotar em solo fértil. A experiência vivida é rica enquanto substrato literário e requer uma atenção por parte de quem a receber. Pode neste sentido, servir de ensinamento, pois a pessoa que escreve testemunhou um mundo que não existe mais e acresce a esse fato o valor da

escrita servir como registro, como rastro privilegiado que o autor deixa de si mesmo. Neste sentido, o escritor

nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um verdadeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte (GAGNEBIN, 2006, p. 112)

Assim, a escrita zeliniana se inscreve contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte e a favor de um ensinamento, de uma lição de vida. É nestas bases que o autor dedica *Meus Verdes Anos*, em edição final, ao neto José, aclarando sua quimera: “para que este livro lhe seja, no futuro, uma lição de vida”.

Meus Verdes Anos é a herança deixada pelo avô ao neto. Como lição de vida sugere que a obra traga aprendizados. Neste sentido, a arte de narrar ganha contornos utilitários e se aproxima, de certa forma, das considerações tecidas por Walter Benjamin (1994), em seu artigo, “O narrador”, quando menciona que a dimensão utilitária da verdadeira narrativa consiste em poder transmitir um ensinamento moral, ou uma sugestão prática, ou um provérbio ou uma norma de vida. Contudo, apenas estas ações não bastam, é necessário que o narrador tenha algumas características: saber narrar e, sobretudo, saber ouvir para poder fiar e tecer enquanto ouve. Para Benjamin, o dom de narrar vem de um trabalho desmedido de entrega à escuta, na medida em que o ouvinte se esquece de si e deixa-se levar pela história narrada.

Os ouvidos do menino José Lins, atentos a diferentes narrativas orais em abundância no universo do engenho, registram tais materiais que, futuramente, auxiliarão o trabalho de composição de suas memórias: crônicas contadas pelas escravas, histórias de vida da família, os “causos” dos diversos personagens que povoam o engenho e, especialmente, as histórias da Velha Totônia, uma espécie de *griot* do sertão paraiba-

no. A habilidade do menino em dar ouvido às histórias, de fiar e de tecer enquanto ouve, adentrando-se no mundo narrado, se prolonga no homem adulto, “contador de histórias”. Esta alcuinha é reconhecida pelo próprio escritor que assume ter aprendido tamanha capacidade, por meio de outra mestra na arte de narrar, a dona Antônia ou Sinhá Totônia:

Nunca me esquecerei de Sinhá Totônia, essa maravilhosa contadora de histórias, analfabeta e inteligentíssima, que, sem saber, transformava o menino do Engenho Corredor. Porque estou certo de que foi a Velha Totônia quem pegou em mim a doença de contar histórias (REGO, José Lins. Entrevista concedida a Francisco de Assis Barbosa. p. 58)¹.

A “doença” de contar histórias é vista aqui como signo positivo, em oposição à conotação dada ao puxado, ou asma; de forma que a sequela deixada pela enfermidade pegajosa e “boa” foi a de contribuir na formação do “romancista fabuloso”, conforme intitula Carlos Drummond de Andrade em crônica no *Correio da Manhã*, em 15/09/1959, escrita por ocasião da morte do escritor². Drummond diz que os livros de José Lins são o encontro afortunado de uma situação, de uma experiência e de um dom de narrador que se serviu do material nordestino. Tal material “ganhava contornos de fábula apaixonante como a dos contos populares” pois, “sua narrativa tem quase o estilo oral dessas ‘estórias’, sem invenções literárias que interessem por si, e a sensação de alegria de ‘ouvir’ domina o leitor – mas uma angústia nova fica pregada a quem leu”.

Alegria em “ouvir” e angústia para quem leu, sentimentos de recepção da obra que advêm de um modo singular de

¹ Entrevista “Foi a Velha Totônia quem me ensinou a contar histórias”. Reportagem de Francisco de Assis Barbosa, presente em *De Diretrizes*, Rio de Janeiro, n. 78, p. 34-35, 18 dez, 1941. Encontra-se no livro *José Lins do Rego*. Coleção Fortuna Crítica. Vol. 7, organizado por Eduardo F. Coutinho, p. 58 a 67.

² Esta crônica está transcrita em Rego (2003). Aparece como nota introdutória nas páginas 17 e 18.

construção narrativa. Embora o livro abra com temas pesados e tristes, a forma como tudo é contado demonstra uma certa leveza, pois a linguagem simples e os períodos curtos contribuem para que a leitura siga sem tropeços. É um narrador-menino que vai conduzindo o leitor de forma sedutora. Toda essa habilidade na organização da narração se manifesta na figura do “contador de histórias”.

A esse contador não cabe, *a priori*, uma visão minuciosa, tampouco crítica dos relatos contados, pois a narração deve seguir “sem disfarces retóricos”, como diz o autor na introdução de *Meus Verdes Anos*. O contar em poucas palavras pode sugerir o afastamento de uma acepção mais acurada da realidade dos fatos contados, porém não resvala para um posicionamento ideológico subjacente à matéria narrada. Por que a recorrência deste narrador-menino em suas obras? Por que a obsessão pelos tempos idos da meninice?

José Lins do Rego inicia a publicação dos seus romances em série na década de 1930. Os três livros *Menino de Engenho* (1932); *Doidinho* (1933) e *Banguê* (1934) relatam a trajetória de vida de Carlos de Melo. O menino Carlinhos vive sua primeira infância no engenho do avô José Paulino, o Santa Rosa. As recordações dos tempos idos da meninice são apresentadas, muitas vezes, por esse narrador-menino. Romance em primeira pessoa, *Menino de Engenho* narra a vida de Carlinhos dos quatro aos doze anos no Santa Rosa, engenho que ainda se encontra em condição próspera. O texto descreve as aventuras deste menino e coloca em evidência a infância permeada entre inocência e crueldade.

Dando continuidade à série, *Doidinho* é uma narrativa linear em primeira pessoa que conta as vicissitudes da vida do então adolescente Carlinhos no Instituto Nossa Senhora da Conceição, colégio interno, na cidade de Itabaiana. Neste romance, o narrador protagonista vive experiências de descoberta do mal. Sentimentos negativos como inveja, mesquinha,

maldade, humilhação são vivenciados por este personagem principal que não raro vai às lágrimas. Em muitas passagens do texto, há o desejo de voltar ao aconchego do lar, o Engenho Pilar.

Em *Banguê*, Carlos de Melo, protagonista da história, agora com vinte e quatro anos, formado em direito, “sem saber fazer nada”, apresenta-se portador de um novo enfoque ao res-situar-se nas origens: não se vê ocupando o lugar do avô. Assume o caráter de fracassado; não se encontra em condições de sobreviver no mundo em que o criou. O engenho está em franca decadência. A crise de desajustamento do personagem protagonista se projeta na crise econômica e social de uma engrenagem fadada à falência. Seguindo a roda da história, as usinas de açúcar surgem no cenário de industrialização. Neste terceiro romance, também em primeira pessoa, José Lins do Rego denuncia de forma mais enfática e pungente a morte dos banguês.

Nesta trilogia, guardando as especificidades de cada obra, o autor conjuga memória e observação para pôr em relevo um passado que não existe mais. Como descendente de senhores de engenho, soube como servir-se de suas experiências de menino criado no ambiente do engenho para compor a sua obra literária. Dizendo de outra maneira, o romancista foi criando uma estética de sua própria existência, como afirma Alfredo Bosi (1994, p. 399),

não são memórias e observações de um menino qualquer, mas de um menino de engenho, feito à imagem e semelhança de um mundo que, prestes a desagregar-se conjura todas as forças de resistência emotiva e fecha-se na autofruição de um tempo sem amanhã.

Muitas vezes o mundo do engenho retomado por Lins ganha nuances de um espaço mítico e encantador por carregar uma força emotiva – é que este ambiente fora o lar que o adotou, depois da morte de sua mãe. Fincado nos porões da me-

mória, este lugar ímpar é revisitado sob diferentes matizes no texto deste autor. Aparece, com certa frequência, no olhar do menino, como um mundo em latência, um verdadeiro espetáculo; no olhar do adulto, como um mundo repleto de ambivalências. Em outros contextos, numa passagem de *Meus Verdes Anos*, esta dupla visão é apresentada de forma simbólica, cabendo ao leitor atentar para este artifício:

A tia Maria me deu um gramofone de cilindro para brincar, e que não funcionava mais. Apenas moviam-se as cordas da máquina como num engenho. Dava-lhe cordas e punha-se a mover a engrenagem. Aquilo me valia como o maior espetáculo da minha meninice (REGO, 2002, p. 72).

É curioso notar que este brinquedo é dado ao menino pela tia num momento em que ele se recupera de uma febre que o deixou debilitado por mais de um mês de cama. Depois de um tempo enclausurado, a tia abre a janela do quarto e os olhos do menino se encantam com a natureza viva: céu azul, canto dos pássaros e cheiro de jasmim. É neste momento favorável às boas sensações olfativas, auditivas e palatais que o brinquedo é recebido.

O gramofone de cilindro perdeu a sua funcionalidade prática – a de reproduzir sons – e passou a condição de brinquedo nas mãos da criança. De possível sucata a jogo de entretenimento, o fonógrafo é alegoria do engenho que precisa de alguém para dar as cordas a fim de que volte a mover, adquirindo nova função. O engenho é “espetáculo da meninice” e, como matéria estética é (re)elaborado pelas mãos do escritor que, anteriormente recebeu o contato sensível do menino.

Tal como o gesto do *chiffonier* da poesia baudeleriana, o escritor recolhe, como um avaro um tesouro:

Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que,

entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (*apud* BENJAMIN, 1989, p. 78).

A ação do poeta que busca no entulho jogado fora pelas “maxilas da deusa indústria” e procede de maneira a dar forma “útil” ou “agradável” aos destroços é similar ao trabalho do narrador em José Lins do Rego. O mecanismo de catalogação e recolhimento se dá pelo viés da memória, pois os restos do universo em ruínas do engenho recolhidos, através da ação de *Mnemosyne*, recebem os tons e sobretons da ficção. O mundo do engenho na escrita de José Lins do Rego adquire muitas conotações e no caso específico de *Meus Verdes Anos*, este mundo vai transformando-se ao longo da narrativa. Aos olhos do menino, é um universo onde “tudo nele era grande para mim” (REGO, 2002, p. 35), que vai adquirindo feição: “Quando o engenho estava moendo mudava tudo” (REGO, 2002, p. 42), chegando a ser personificado na figura do avô: “Olhava eu o meu avô como se fosse ele o engenho. A grandeza da terra era a sua grandeza. Fixara-se em mim a certeza de que o mundo inteiro estava ali dentro” (REGO, 2002, p. 55). E, mais adiante, ganha outro sentido, “Aos poucos foi o engenho criando para mim uma fisionomia mais natural. Já o via nas manhãs com os canários cantando na gameleira grande” (REGO, 2002, p. 57). Pode ser objeto de utilidade, pois o escritor se serviu desse universo para compor parte de sua obra, mas é, notadamente, objeto de arte, à proporção que desencadeia muitas formas de se arrumar estes restos, fragmentos através da escrita. Neste sentido, para o escritor recordar é escrever, esquecer e escrever.

O ato de narrar repetidas vezes o mundo em (des)encanto do engenho traz de volta este mundo para o presente. A imagem aflora transformada, incompleta pelas ações do lembrar e do esquecer, permitindo que novos acontecimentos venham à tona e se somem aos restos. Este ato de revitalização é tarefa indispensável do narrador primordial, como bem observa Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 118):

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico.

Entretanto, cabe ressaltar que este ato de narrar incansavelmente o passado não incide apenas em mostrar a crise do mundo em lenta decadência do Nordeste do açúcar. A par de sua ficção constituir-se em valioso documento sociológico, a escrita de José Lins recupera por meio da criação quadros paisagísticos, com uma população bem peculiar (tipos, moleques, trabalhadores do eito, ex-escravos, coronéis, jagunços etc.); traz descrições dos aspectos geográficos e climáticos, pormenores das decorações das casas e a geografia delas; enfim, re- vigora um quadro do cenário brasileiro, ampliando o panorama da literatura nacional.

Para o memorialista José Lins é também imprescindível que o leitor se sinta tocado pela arte de narrar, assim como fora o menino Dedé, ao ouvir as histórias da Velha Totônia. Então, importa muito para este contador de histórias o modo de seduzir o interlocutor através da forma de contar. Não menos importante para o estudioso de sua obra é averiguar como se processa em seus textos esses modos de sedução. Neste sentido, seus escritos merecem um olhar atento para não cair numa certa cristalização de um arcabouço crítico que muitas vezes inviabiliza uma visita à obra com olhos livres de preconceitos e de verdades preestabelecidas. Caracterizações como espontaneidade, caráter instintivo desprovido de técnica, maneira humilde de transmitir as coisas asseguram este viés crítico que, até certo ponto, foi bem recebido pelo escritor. Em alguns depoimentos acerca do seu fazer literário, aceita determinadas proposições celebradas pelos estudiosos de sua obra. Vale citar:

Nada me arreda de ligar a arte à realidade e de arrancar das entranhas da terra a seiva dos meus romances e de minhas ideias.

Gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem do puro instinto. Será destas fontes do instinto donde emanem as minhas únicas alegrias criadoras (REGO, 1945, p. 55)³.

Há que se ter cautela com as palavras do escritor e muitas reservas em relação à crítica. Ainda que temáticas presentes em seus textos literários advenham de uma vivência de homem do lugar, de homem da terra, quem escreve obra vasta não pode agir por instinto, tampouco se abdicar de uma técnica, de um método no processo de criação literária. Numa conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 15/05/2001, encerrando o Ciclo Centenário de José Lins, o escritor Josué Montello explanou bem a este respeito:

Longe de ser apenas um intuitivo que construía os seus romances com as reminiscências pessoais envernizadas pela fantasia, era ele um criador – no estilo, na vida das personagens, na unidade da narrativa. Os que conviveram com o romancista guardavam dele a imagem de homem culto, com a perfeita segurança de seu ofício (MONTELLO, p. 11)⁴.

De fato, a obra de José Lins não pode ser percebida de forma simples, ela traz questionamentos e apresenta problematizações. Numa leitura desatenta, as tensões podem passar despercebidas, pois o texto é cheio de armadilhas. Nos três primeiros romances de Lins, uma destas armadilhas é a ambiguidade na forma de narrar, conduzida pelo escritor que se bifurca entre o eu-narrador, Carlos de Melo, homem maduro e o eu-narrado, o menino Carlinhos. As vozes se confundem e muitas vezes é a voz do menino que prevalece, em outras o menino se cala e dá lugar ao adulto que filtra e resgata a me-

³ O trecho aparece no livro de ensaios *Poesia e vida*, da Editora Universal, em 1945, p. 55. É também citado em estudo de Neroaldo Pontes de Azevedo, no artigo "José Lins do Rego: trajetória de uma obra", em Coutinho (1991, p. 208-224).

⁴ A conferência está disponível no site da Academia Brasileira de Letras, conforme indicação nas referências.

mória do menino. Ora, esta tríade narrativa exige uma construção delicada, não é feita aleatoriamente. O jornalista Luciano Trigo (2002, p. 21) percebeu muito bem esta “trindade narrativa”, quando afirma que

na reconstituição do mundo perdido da infância ‘canavieiramente nordestina’ (para usar a expressão de Gilberto Freyre), escritor, narrador e protagonista se amalgamam, e em algumas ocasiões os dois primeiros abrem mão de sua voz ‘adulta’ para reviver na memória os sentimentos e a visão de mundo do terceiro, o menino marcado pelos anos vividos no engenho do avô, pela formação numa sociedade rigidamente patriarcal e endogâmica.

A forma como o escritor emoldurou a sua obra também exige do pesquisador um jeito diferente de leitura. No caso específico dos romances do intitulado ciclo da cana-de-açúcar, torna-se imprescindível ler o conjunto da obra para se entender as partes que o compõe, pois estão interligadas, formando um grande painel mural e necessitam, portanto, da compreensão de cada quadro para dar um sentido maior à composição do quadro maior. Mário de Andrade, no artigo “Riacho Doce”⁵, atentou para as particularidades da prosa ficcional de Lins, antevendo uma forma de compreendê-la: “Lins do Rego é deste gênero de artistas cuja obra só adquire toda a sua significação em seu conjunto e, com pequenas variações de valor, muito dependentes dos gostos pessoais de quem lê, conserva-se toda dentro da mesma grandeza moral” (ANDRADE, p. 353). O crítico estabelece uma distinção entre artistas dotados de uma fatalidade genial, que encontram assuntos em conformidade com suas qualidades pessoais e artistas que vivem à procura de um assunto que valorize tais qualidades. Na linha dos primeiros, Mário de Andrade posiciona Dickens, Proust e José Lins, enquanto que na segunda categoria, Flaubert e Aluísio Azevedo.

⁵ Artigo publicado em 1939 na imprensa carioca. Também transcrito no livro *O empalhador de passarinhos* de Mário de Andrade, de 1946. Para nosso estudo, encontra-se em Coutinho (1991, p. 353-356),

Na verdade, o autor de *Usina* inaugurou um caso bem particular de escrita na história da literatura brasileira. Não só Mário de Andrade, mas outros críticos como a italiana Luciana Stegagno Picchio perceberam proximidade entre Marcel Proust e José Lins.

Como um Proust rústico que ouve por toda a vida as vozes longínquas de uma infância perdida, José Lins vai contar-se ao espelho, por um quarto de século, histórias de engenho de açúcar em decadência, de míticos coronéis onipotentes, de coronéis em declínio, de amas-de-leite negras, de escravos fugidos, de amores e namoricos entre escravos e senhores, de pianos que soam absurdamente, nas noites de engenho sob os pálidos dedes de uma senhora de Casa Grande. (...) Há, na sua infinita, quase narcisista capacidade de narrar-se, de autorreconstruir-se nas ascendências patriarcais, nas expressões vitais, nas confissões de impotência do “senhorzinho” que jamais conseguirá adequar-se humanamente ao poderoso avô, o coronel José Paulino, do Engenho Santa Rosa, protótipo de todos os “coronéis” do Nordeste, uma real frustração de tipo proustiano (PICCHIO, 1997, p. 528-529).

Tanto Proust quanto Rego registram em seus textos a decadência de uma sociedade, trabalham pelo viés memorialístico em busca das raízes e de um sentido para o passado, analisam com cuidado as personagens de um mundo em ruínas. Além destas afinidades, um ponto que parece crucial entre esta proximidade é a suspensão do tempo na eternidade que possibilitaria assegurar um estatuto privilegiado para a obra de arte. Sendo assim, a busca do “tempo perdido” é o achado substancial para a escrita do autor de *Fogo Morto*. Casa-se, portanto, com o mesmo direcionamento da escrita da obra proustiana, pois como assegura Peter Szondi, em estudo citado por Gagnebin, (2007, p. 86): “A *Recherche du Temps Perdu* não tem por fim reencontrar o tempo perdido do passado, mas, paradoxalmente, resgatá-lo da sua insuficiência, colocando-o fora do tempo”.

Também em Lins este tempo é atemporal, e, liberto da linearidade exclusiva, só pode ser efetivado via ficção, pois

o escritor se guia pela lembrança luminosa da plenitude da infância, de uma ‘vida anterior’ perdida para sempre, e pela esperança correspondente de reencontrar esta perfeição pela graça da realização estética (GAGNEBIN, 2007, p. 87).

Contudo, esta esperança em obter a perfeição deste mundo de plenitude pelos caminhos da linguagem revela-se traiçoeiro e paradoxal. Para observar mais de perto esta encru-zilhada, vale a pena considerar um depoimento do autor de *Fogo Morto* quando da sua visita à casa velha do Engenho Corredor:

Velha casa, que eu agora em março revi com olhos cheios d’água. Pareceu-me mais acabada, e, no entanto, ao revê-la toda minha vida voltou às suas origens. Um mundo inteiro se moveu para mim. O menino do engenho renasceu dentro de mim. E verifiquei que tudo que eu havia realizado era insignificante, sem grandeza de espécie alguma. Revia a casa-grande do “Corredor” e fiquei constringido. A minha literatura me pareceu um disparate; era como se tivesse me servido de uma coisa íntima, sagrada para a massa vulgar. Transformara imagens de devoção em adorno de sala de visita. A minha grande casa continua (REGO, 1991, p. 53)⁶.

A visita ao lugar em ruínas propicia o mergulho no tempo e reacende “o mundo inteiro” do engenho. Nele, estão as recordações de infância que continuam sendo motivo de busca sem fim. Porém, a casa grande do Engenho Corredor é uma espécie de talismã que deve ser preservado, pois é o guardião das coisas de foro íntimo e sagrado. O único lugar conferido a este objeto sacro deveria ser o coração. Por isso, o escritor se ressentido de tê-lo profanado através de sua produção literária. A linguagem possui seus artifícios e armadilhas, é capaz de transformar imagens de devoção em adorno de sala de visita. Aí está o indício de contradição no projeto de escrita do autor de *O Moleque Ricardo*: o talismã, de natureza intocável que, a

⁶ Reportagem de Clóvis de Gusmão, “A terra é quem manda em meus romances”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *José Lins do Rego*. Col. *Fortuna crítica*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Paraíba: FUNESC, 1991, p. 52-56.

princípio deveria ser preservado, é paradoxalmente força propulsora de escrita. Como símbolo do engenho, a velha casa grande, embora “acabada” pela ação corrosiva do tempo, persiste no emaranhado fio da memória, que o escritor vai tecendo e ensejando uma luta sem tréguas entre lembrar e esquecer. Parece estabelecer um jogo semelhante à brincadeira “estátua” de criança, cuja palavra de ordem insinua simultaneamente magia e imobilização.

Nem que seja por um instante – este tempo sem medidas – tudo pode parar, a velha casa do Engenho Corredor, metonímia do mundo da infância, torna-se estátua imóvel, condicionada ao olhar complacente do observador. E o campo de visão restringe ao encanto que este objeto suscita; os olhos se deixam enfeitiçar pela ação mágica e as mãos vão tecendo, tal como as mãos de Penélope, cosendo e descosendo a grande tapeçaria, sobre a força de um poder maior. No caso da esposa de Ulisses, o trabalho em fazer e desfazer o seu tapete é a forma de garantir o lugar do marido ausente diante de pretensos cobiçadores do trono. Ambas as situações se inscrevem sob a égide da ameaça, de um perigo constante; em Lins, pode-se afirmar que este perigo iminente é a morte, também figurando em sua obra como personagem.

Não é novidade dizer que a escrita de José Lins se dá sob o estigma da morte. O mundo que o escritor retoma não existe mais, as pessoas já estão mortas, a Velha Totônia é uma lembrança, enfim, o mundo de sua infância é uma fotografia em preto e branco, recolhida do baú das memórias. Aquela angústia que fica da leitura de Lins tão bem comentada por Drummond vem daí, dessa tristeza oriunda das coisas e pessoas que se foram.

Mas antes de discutirmos acerca da morte na prosa ficcional deste escritor, é importante atentar para uma das concepções apregoadas pela crítica e que seguiu uma aura cristalizada: a ideia de ciclo da cana-de-açúcar. Conforme relata Ra-

chel de Queiroz, no artigo “Menino de engenho: 40 anos” (COUTINHO, 1991, p. 238-241), tal ideia foi imposta pelos críticos ao autor, que na época se submeteu ao rótulo por se sentir lisonjeado ao atribuírem um sistema, uma ideologia diretora à sua obra. No prefácio do último romance que comporia a série, o romancista diz: “Com *Usina* termina a série de romances que chamei um tanto enfaticamente de Ciclo da Cana-de-Açúcar”. Assim, para o romancista, a composição do ciclo é feita de cinco romances: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936).

Entretanto, a partir de 1943 a menção ao “ciclo” foi retirada das reedições de seus romances e já não consta na segunda edição de *Banguê*. Ao que parece o romancista não quis mais ficar preso aos rótulos, livrando-se de um esquema problemático, que prende a escrita a determinadas ordens. Na verdade, esta concepção de padronizar as obras conforme ordem cronológica e temática atende a critérios caros à historiografia literária; dá a noção de formatação adequada quando são arrumadas as produções literárias seguindo exigências ligadas a padrões preestabelecidos.

Como exemplo destas categorizações, José Aderaldo Castello, no livro *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*, sugere a divisão dos romances de José Lins da seguinte maneira: 1) Ciclo da cana-de-açúcar: *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Usina*, *Fogo morto*; 2) Ciclo do Cangaço, Misticismo e Seca: *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*; 3) obras independentes dos ciclos: *O Moleque Ricardo* e *Pureza*; 4) tentativa de fuga à paisagem nordestina: *Riacho Doce*, *Água-Mãe* e *Eurídice*; 5) retorno à paisagem nordestina: *Meus Verdes Anos*.

Peregrino Júnior também propõe classificação da obra de Lins, seguindo a proposta da divisão em três ciclos: O primeiro, Ciclo da Cana-de-Açúcar, englobando *Menino de en-*

genho, Doidinho, Banguê, O Moleque Ricardo, Usina e Fogo Morto. O segundo, *Ciclo do Lirismo Erótico*, integrando *Pureza, Água-Mãe, Riacho Doce* e *Eurídice*. O terceiro, *Ciclo dos Beatos e Cangaceiros*, englobando *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. O próprio crítico reconhece a classificação como arbitrária e artificial. Um dos questionamentos que ele mesmo observa coloca em atrito sua categorização: o tal “lirismo erótico” não estaria presente nos romances do *Ciclo da Cana-de-Açúcar*?

De fato, formatar qualquer obra literária, segundo um esquema fechado, traz problemas e as classificações acabam por apontar a impossibilidade de fazer distinções precisas dentro do conjunto da obra de José Lins. Como bem observa Ne-roaldo Azevedo (1991) o que é preciso é uma análise de cada obra, do ponto de vista da sua realização temática e estética.

Por outro lado, analisando as especificidades do conjunto da obra, não é incorreto dizer que a sombra do mundo do engenho é recorrente em seus textos e quebra, de certa maneira, o traçado cronológico da série de romances. Neste sentido, o escritor trabalha numa perspectiva de experiência fictícia do tempo à medida que realiza farta produção literária sob o signo do engenho, estabelecendo um sistema de correlação entre seus romances. Não é de forma gratuita que seu último livro, *Meus Verdes Anos*, intitulado de “memórias” pelo autor, realiza no campo temático um encontro com os outros romances publicados no início de sua carreira como romancista. E o menino de *Meus Verdes Anos* vem dar as mãos aos outros meninos protagonistas da prosa ficcional de Lins, formando uma ciranda sem fim. Carlinhos, o moleque Ricardo e Dedé, o menino de seu último romance, se unem nesta roda, entoando cantigas cujas vozes ressoam intermitentes.

Assim, a escrita de Lins inaugura um caso especial na literatura brasileira, pois o ponto inicial de seu trabalho como romancista parte das memórias de infância e, ao final, retorna ao mesmo ponto. Ou seja, a narrativa se inscreve num plano

circular, começa com as reminiscências da meninice, enquanto obra de ficção, mas com forte teor de experiência vivida, e finaliza com estas mesmas experiências de infância, num âmbito que se quer memorialístico. Em um plano e em outro há a mescla entre vivência e imaginação. Sabemos o ponto de partida e o de chegada, mas não se pode precisar, tampouco separar a ficção dos fatos vividos. Talvez esteja aí a engenhosidade do escritor – misturar memória, imaginação e experiência em suas obras, extrapolando os limites dos gêneros romance e memória. Pois, como se sabe, muitas das experiências já narradas, sob o disfarce da ficção, em seus primeiros romances, *Menino de engenho* e *Doidinho* repetem no seu livro de memória.

Como bem observa Luciano Trigo (2002) este volume de memórias constitui um caso bem particular na literatura brasileira, ou mesmo em todas as literaturas. O romance é a reescrita de outro, que o autor escrevera na juventude, mas já não mais no registro ficcional, e sim no registro autobiográfico. Da forma como é escrito, *Meus Verdes Anos*, enquanto texto de memórias conjuga, com muita propriedade, fatos reais e poder de invenção. A obra pode também ser considerada como memórias ficcionais, uma vez que a imaginação se faz presente na organização do texto. Embora o escritor tenha se servido de um cabedal poderoso que é a riqueza cultural do Nordeste e aproveitado de sua substância, “os verdes anos”; a seleção, a organização de todas essas coisas carece de habilidades específicas. Como um bom romancista, o autor de *Pedra Bonita* soube trabalhar com altas doses de invenção a partir dos fatos experienciados. Mário de Andrade, no artigo já referenciado “Riacho doce”, chamou a atenção da força de inventividade na obra de Lins, ao afirmar que o ficcionista, ao criar, não parte de algo aleatório ou fantasmagórico; pelo contrário, o seu processo de criação literária advém de uma seleção cuidadosa daquilo que o artista observou, viu e viveu. Saber separar, selecionar e organizar esses dados é lidar com a invenção. Porque,

como pondera Mário, os fatos, personagens e ambientes narrados por José Lins passam por este crivo criterioso, o que confere a grande marca de sua obra.

Foi dito anteriormente sobre o lugar que a morte exerce na escrita de Lins, não só como figura presente em seus textos, mas também em sua na vida. De certa maneira, os acontecimentos traumáticos, que o romancista vivenciou, influíram em seu fazer literário. Carlos Heitor Cony, no documentário *O Engenho de Zé Lins*⁷, tocou neste ponto de maneira interessante ao citar a cena do assassinato da mãe pelo pai em *Menino de Engenho*. Cony percebe que houve um “*fatto di sangue*” na vida de José Lins e esse fato o marcou profundamente, de maneira que também contribuiu para sua instabilidade emocional. Como os amigos e pessoas da família reconhecem, o escritor alternava momentos de alegria imensa, muita euforia e brincadeiras com momentos de extrema tristeza e depressão. Tinha uma natureza ciclótica. Um acontecimento desconhecido do grande público e até da própria família ajuda a entender um pouco da personalidade de Lins. O fato triste ocorreu quando ele, ainda criança, brincando com um amigo, pegou uma arma e, sem saber que tinha munição, apontou para seu companheiro e o matou acidentalmente. Quem conta é a sua prima, Maria Emilia Cavalcanti:

Ele descia muito para ir brincar com esse menino. Às vezes o dono do barracão saía, ia para João Pessoa e ele ficava tomando conta do barracão, o rapazinho. E a arma estava pendurada em cima. E ele foi tirou a arma, não sabia que estava armada com a bala, atirou nele, mas ele não morreu logo não. Meus avós estavam lá. Não souberam de nada (Cf. Documentário).

⁷ Os depoimentos citados nesta parte do estudo, tais como o do escritor Carlos Heitor Cony, do próprio José Lins e de familiares deste como a prima Maria Emilia Cavalcanti e filha Elizabeth Lins foram retirados do Documentário: *O engenho de Zé Lins*, de Vladimir Carvalho. Produção Urca Filmes, 2006.

A filha do escritor, Elizabeth Lins fala a respeito: “Essa história meu pai guardava em sete chaves. Ele nunca falou para a família, para os filhos, para os amigos desse acontecimento”. E, como segredo de alcova, o fato passou a ser escondido até da tia Maria que o criou.

Ao acontecimento trágico e dramático, juntam-se outros de igual natureza: a morte da mãe, a ausência do pai, a separação da segunda mãe e outras sucessões de perdas descritas no primeiro capítulo do livro de memórias. Outro dado que não se deve desconsiderar, ressaltado pelo autor, é a doença que o perseguiu durante sua infância, a asma, ou o terrível “puxado”. Esta enfermidade de tirar o fôlego deixou marcas no homem adulto. Em entrevista dada a um jornal de Lisboa, o romancista comenta que vivia angustiado: “Sem dúvida. Eu não sou uma figura liberta das angústias, porquanto vez em quando sou assaltado pelas dúvidas sobre a saúde e isso me transtorna, me acabrunha e me faz como chamamos no norte de jururu” (Cf. documentário).

Estas preocupações acerca da saúde atormentaram o escritor que, vez por outra, nestas “angústias” procurava o seu amigo, o poeta e médico, Jorge de Lima, e este o acalmava, dizendo que ele não estava morrendo e que estava tudo bem, confortando-o e aconselhando-o a voltar para casa. Quem conta o episódio é o poeta Thiago de Melo, amigo de José Lins, que esteve presente nos últimos dias de vida do romancista, em depoimento muito emocionado sobre sua amizade com José Lins, abordando também dados interessantes da personalidade do autor.

A morte e a doença se fazem presentes na vida do ficcionista e aparecem no primeiro capítulo de *Meus Verdes Anos*, compondo três cenas trágicas em que a morte figura como personagem, tamanha é a sua presença no movimento narrativo do texto. Na primeira cena, o narrador transforma em recordação uma história repetida muitas vezes pela boca das pesso-

as do engenho: o menino engatinhando e a mãe convalescente, deitada na cama, o choro da tia e uma voz grossa anunciando, “ela está morrendo”.

O segundo quadro mostra o menino deitado ao lado do corpo ainda quente do primo Gilberto, acometido de uma dor de lado. O narrador confessa ter na época aproximadamente quatro anos e a morte do primo fora muito marcante: “ficou-me porém, do primo morto, pelo resto da vida, uma tão forte impressão que a fisionomia dele se ligaria para mim à imagem de Deus. O meu Deus não teria barbas brancas, mas a cara raspada de Gilberto”. (REGO, 2002, p. 32)

O episódio é relatado pelo escritor na entrevista ao jornal de Lisboa em 1956, quando confessa: “Em menino, eu senti muito forte a presença da morte”. O repórter indaga se esta presença está ligada ao próprio autor ou a outras pessoas mais próximas e ele continua: “Em relação a um primo, que era como se fosse um irmão. Não um irmão, um pai. Eu tinha por ele uma expressão de admiração tão forte que a imagem de Deus que me vinha, quando pensava em Deus, era a imagem desse meu primo” (Cf. Documentário).

Na tessitura narrativa, o homem adulto retoma o cotidiano do menino abalado, que sofre com a ausência de um ente tão amado, reverenciado como uma figura divina. Escrever seria então não só “desfazer-se de remorsos e rancores, vomitar seus segredos?” (CIORAN, 2011, p. 152). Parece que sim, pois a escrita prossegue, relatando outra perda: a morte da prima Lili, companheira de brincadeiras. O menino sente as dores da alma e assinala a diferença entre estas e a dor física: “Uma dor me entrara pela alma. A primeira diferente daquela das palmadas e dos puxavantes de orelhas das tias”. (REGO, 2002, p. 32)

É interessante perceber que o capítulo é costurado a partir das vozes de outros personagens, em sua maioria, não iden-

tificados que formam o coro das tragédias encenadas. A história da morte da mãe é contada inúmeras vezes: “Tanto me contaram a história que ela se transformou na minha primeira recordação de infância” (REGO, 2002, p. 31). A memória comporta modificações, omissões, mudanças de ordem a partir da interferência do indivíduo que rememora. As cenas das mortes formam blocos organizados mais pelo teor dramático do que pelo critério cronológico e as ondas de vozes auxiliam nesta composição. O grito, “o menino está na cama com Gilberto!”, sinaliza que algo não vai bem; outra voz “Ali não entra menino” impossibilita a entrada do menino no quarto da prima, premeditando a chegada da morte. Outras dicções se juntam a estas, formando um texto polifônico: “As negras falavam de minha mãe morta: ‘Dona Amélia morreu de menino nascido morto’. ‘Seu Gilberto morreu de dor de lado’. A negra Pia foi logo dizendo: – Lili foi pro céu. É anjo de Deus” (REGO, 2002, p. 32-33). Desta maneira, há uma multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica deste universo do engenho em que o romancista vai arrumando em seu texto de forma a estabelecer um dialogismo. Neste sentido, conforme diz Bakhtin, o que caracteriza este discurso polifônico é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico.

Ao colocar em cena os personagens, suas vozes, modos de ser e de agir, o memorialista realiza por meio da escrita um inventário de relatos, lembranças e imagens que, mesmo passando pelo crivo do self, recebem a contribuição de outros indivíduos. Afinal,

quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1990, p. 138).

Esta miscelânea de relatos ouvidos e vividos, imagens criadas ou recolhidas dos porões da memória, experiência de vida e um cabedal de leituras literárias enformam a prosa memorialista de José Lins.

O capítulo termina com a participação da fala da negra Pia, agora incorporada ao discurso do narrador, corroborando para a tessitura narrativa: “A prima Lili se mudara para o céu, como dissera a negra Pia. Anjo de Deus” (REGO, 2002, p. 33). E outro quadro de sofrimento é puxado à memória e posteriormente desenvolvido no segundo capítulo. Trata-se da encenação da paixão de Cristo.

A cena é descrita com frases curtas, período simples. Não há rebuscamentos na linguagem e o impacto da cena é garantido também pela forma como é contada. A aliteração na presença dos fonemas “n” e “m” coaduna com a dramaticidade do quadro, dá um ritmo próprio ao texto, sugerindo as batidas compassadas da zabumba, no prenúncio de tristeza. Vale a pena citar:

Vinha pela estrada um zabumba a bater. Todos correram para ver o que era. Vi então um homem todo amarrado de cordas a carregar uma cruz, com outro de chicote na mão batendo nele. Uma mulher de cabelos compridos ajoelhada chorava aos gritos:

– Não mate meu divino filho!

Trazia o homem coroa de espinhos na cabeça e corria sangue do seu lombo nu.

– Não mate o meu divino filho! (REGO, 2002, p. 33)

Sensível às imagens de sofrimento vistas, a criança fica sem reação diante deste cenário. Imóvel, sem fala, atônito, num estado de completa paralisação tanto física quanto mental: “As minhas pernas estavam enfiadas no chão. Quis falar e não tive voz”. As consequências dolorosas em ter presenciado tal quadro se intensificam ainda mais no surgimento de uma enfermidade, a asma, ou o puxado. Doença que acompanhou o

menino José Lins em toda sua infância: “Foi neste dia que me apareceu o puxado que foi a desgraça da minha vida de menino” (p. 34). Os fatos são trazidos à tona pela escrita aos poucos e é também de forma gradativa que vai se delineando e se construindo a imagem identitária deste sujeito. A escrita de si desempenha a função de sujeito e, da mesma forma, o sentido da vida se constrói na própria narração. Sendo assim, a narração de uma vida não representaria algo já existente e, sim, imporia seu sentido à própria vida. (ARFUCH, 2010, p. 122)

De acordo com as proposições levantadas acerca do projeto literário de José Lins do Rego, pode-se dizer que apenas um livro não bastaria para sua grande empreitada. Os “verdes anos” enquanto substrato literário acabaram por formar um projeto inconcluso, pois seriam retomados em *O Menino e o Carneiro*, caso o escritor se recuperasse da enfermidade que o tirou a vida. De forma que a vida foi curta para tão longa empreitada. Mas, como assegura Ítalo Calvino (1990, p. 127) “a literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização”. Para Calvino, a literatura continua tendo uma função por causa da ambição de poetas e escritores, ao se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar. José Lins cumpriu a contento este papel de escritor de projetos desmedidos. Seu projeto memorialístico foi deveras ambicioso, mas é importante refletir outras bases que emolduraram seu fazer literário como a questão da linguagem e outras implicações que sua obra suscita no contexto da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BARBOSA, Francisco de Assis. Foi a Velha Totônia quem me ensinou a contar histórias. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Paraíba: FUNESC, 1991, p. 56-57.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. _____. *Obras escolhidas*, vol. I. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 73-142.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CIORAN, Emile M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Trad.: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Paraíba: FUNESC, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. *Estudos Avançados*, vol. 11, n. 30, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9006>>. Acesso em: 20-08-2012.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MONTELLO, Josué. O romancista José Lins do Rego. In: *Ciclo centenário de José Lins do Rego*, p. 1-16.. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/media/imortalidade15.pdf>>.

Acesso em: 15-07-2010

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

REGO, José Lins do. *Banguê* .2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Doidinho*. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Histórias da Velha Totônia*. 10. ed. José Olympio, 1997.

_____. *Menino de engenho*. 85. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. *Meus Verdes Anos*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

TRIGO, Luciano. *Engenho e memória: O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

FILMOGRAFIA

Documentário: *O engenho de Zé Lins*, de Vladimir Carvalho. Produção Urca Filmes, 2006.

Menino de engenho, de Walter Lima Junior, 110 min. Estúdio Mapa Filmes, 1965.