

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO

EM

FOGO MORTO

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA À UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE MESTRE EM LETRAS - LITERATURA BRASI-
LEIRA.

ALONSO MARQUES SILVA

JULHO - 1980

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS - ESPECIALIDADE LITERATURA BRASILEIRA E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO.

Celestino Sachet

Prof. Celestino Sachet
Orientador e Coordenador do
Curso

BANCA EXAMINADORA:

Celestino Sachet

Prof. Celestino Sachet

Maria Marta Furlanetto

Prof.^a Maria Marta Furlanetto

Tânia Regina Pires

Prof.^a Tânia O. Regina

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

- Ao Professor Dr. CELESTINO SACHET pela forma segura, inteligente e incentivadora com que orientou o meu trabalho.

- Aos Professores:
 - . Gilberto Mendonça Teles
 - . Maria Helena Régis
 - . Massaud Moisés
 - . Nelson Fioravante Ferro
 - . Teresinha Oenning Michels
 - . Vicente Ataíde

AGRADECIMENTOS

- Ao D.D. Secretário da Educação de Santa Catarina
Sr. Antero Nercolini
- Ao D.D. Diretor da E.B. Dr. José Maria Cardoso da
Veiga de Enseada de Brito; Sr. Antônio Hermun-
dino da Silveira.
- A todos que direta ou indiretamente colaboraram na
conclusão deste trabalho.

Ofereço este trabalho:

- Ao Dr. PAULINO VANDRESEN pela oportunidade, confiança e apoio, sem os quais esta realização seria impossível.
- À LARISSA e ALZIRA minha filha e esposa, pelas horas roubadas ao doce aconchego do lar.

S U M Á R I O

RESUMO	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUÇÃO	1
NOTAS DA INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	4
1.1. A metodologia	4
1.2. O espaço e o tempo	6
1.3. O espaço literário e a descrição	10
1.3.1. Espaço e personagem	25
1.3.2. Formas e sentidos do espaço literário	30
NOTAS DO CAPÍTULO I	38
CAPÍTULO II - A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM <u>FOGO MORTO</u>	45
2.1. A realidade refletida	45
2.2. Os espaços fortes	56
2.3. A ambientação	81
NOTAS DO CAPÍTULO II	97
3. CONCLUSÕES	100
4. APÊNDICES	104
I - O autor	105
II - Fogo morto e a crítica	108
NOTAS DOS APÊNDICES	116
5. BIBLIOGRAFIA ATIVA	118
5.1. Bibliografia Passiva	121
5.2. Bibliografia Geral	125

RESUMO

O exame que fizemos de Fogo Morto está concentrado, sobretudo, no "espaço" com funções dramáticas; procuramos detectar exemplos em que o espaço atinge função significativa e terminamos mostrando os recursos usados pelo escritor para criar a ambientação.

Constatamos que existe um contraste muito nítido entre a natureza e o espaço social. O espaço natural é apresentado de maneira lírica, ele identifica-se com a vida; o espaço social revela-se doente, perturbado do ponto de vista social e econômico. Não somente o engenho, mas também as pessoas que moram nele são seres alienados no espaço e no tempo. Essa alienação provém da impossibilidade de adaptação dos personagens e até do engenho às novas condições culturais exigidas pela sociedade capitalista que o texto nos permite prever.

Quanto às técnicas utilizadas para a configuração do espaço, predomina a ambientação franca, sendo esta quase sempre mediada pela presença de personagens. Tal uso é decorrência da posição adotada pelo autor, terceira pessoa onisciente, além da disposição dada ao discurso, uma vez que espaço, tempo e ações, tendem aqui a se diluirmos num todo.

Mostramos, sobretudo através do exame que fizemos das casas relacionadas com o engenho, o fato de o espaço atuar como elemento revelador das personagens. Neste sentido, assinalamos que o espaço em Fogo Morto segue a tradição balzaquiana, onde a descrição atua quase sempre como elemento indicador, evitando-se as descrições vazias de significados em favor das descrições

plenas, ou seja, aquelas que nos ajudam a entender o modo de ser das personagens ou do ambiente cultural.

Entendemos ser o engenho de Santa Fé um espaço mítico, graças ao uso que o autor faz dos elementos míticos, embora estes surjam de forma suavizada. Seria o engenho um lugar "consagrado", constituindo-se uma salvaguarda da vida através de uma aliança protetor/protegidos. O aspecto da evasão que se verifica no texto representaria a ausência de vida, resultando a alienação do engenho e das pessoas numa forma de castigo.

É neste sentido que o espaço em Fogo Morto ocupa função de personagem principal; é em torno do engenho de Santa Fé que o universo ficcional foi montado; ele simboliza o fim de uma era. A destruição do piano e da sala de visitas da casa-grande indica o fim da nobreza do mundo do engenho, e o apagar do fogo expressa metonímicamente o final do bangüê.

RÉSUMÉ

L'analyse que nous avons faite de Fogo Morto est concentrée surtout sur "l'espace" avec fonctions dramatiques: nous avons essayé de trouver des exemples où l'espace atteint une fonction significative et nous avons conclu en montrant les ressources employées par l'écrivain pour créer une ambiance.

Nous avons constaté qu'il y a un contraste très net entre la nature et l'espace social. L'espace naturel est présenté d'une façon lyrique; il s'identifie avec la vie; l'espace social s'y révèle malade, troublé du point de vue social et économique. Non seulement la "sucrierie" mais aussi les gens qui l'habitent sont des êtres aliénés dans l'espace et dans le temps. Cette aliénation découle de l'impossibilité d'adaptation des personnages et même de la sucrierie aux nouvelles conditions culturelles exigées par la société capitaliste que le texte nous permet de prévoir.

Quant aux techniques employées pour la configuration de l'espace, ce qui prédomine c'est la description franche du décor, médiatisée par la présence des personnages. Cet emploi s'explique par la position adoptée par l'auteur: la 3e personne omnisciente, en plus de la disposition donnée au discours, puisque l'espace, le temps et les actions tendent à la dispersion dans le tout.

Nous avons montré, à travers l'analyse des maisons en rapport avec la sucrierie, que l'espace agit comme un élément révélateur des personnages. Dans ce sens, nous avons remarqué que l'espace dans Fogo Morto suit la tradition balzacienne où la description sert à la compréhension des personnages, tout en évitant les descriptions dépourvues de sens pour des descriptions

pleines, c'est-à-dire qui nous aident à mieux comprendre la façon d'être des personnages ou de leur milieu culturel.

Nous comprenons la sucrerie de Santa Fé comme un espace mythique, grâce à l'usage que l'auteur fait des éléments mythiques, bien que ceux-ci surgissent de forme estompée. La sucrerie serait un endroit sacré se constituant comme sauvegarde de la vie au travers d'une alliance protecteur/protégés. L'aspect d'évasion qui se vérifie dans le texte représenterait une absence de vie, l'aliénation de la sucrerie et des personnes résultant comme une forme de punition.

L'espace dans Fogo Morto remplit la fonction de personnage principal; c'est autour de la sucrerie de Santa Fé que l'univers romanesque a été bâti; elle symbolise la fin d'une époque. La destruction du piano et du salon de la maison indique la fin de la noblesse de l'univers de la sucrerie et l'extinction du feu exprime métaphoriquement la fin de l'univers du "bangûê".

INTRODUÇÃO

Fogo morto liga-se a muitas outras obras dentro de uma série¹ existente na literatura brasileira e, mais especificamente àquelas que pretendem se revestir de um caráter mais regional². Esta preocupação regionalista data, em nossa Literatura, da época do Romantismo, quando vamos encontrar, nos escritos de Franklin Távora e Alencar, a valorização não só da língua, mas também da realidade vivida, da história, da geografia local e dos costumes.

Em 1902, Euclides da Cunha publica Os sertões, obra motivada pela campanha de Canudos, onde aparece "um meticoloso estudo prévio, geográfico, botânico, geológico, zoológico, da região, bem como a indagação das raízes sociológicas do fenômeno"³.

Essa tendência regionalista ganhou corpo a partir da revolução ideológica e estética deflagrada pelo Modernismo de 1922, e alcançou, no chamado "romance de 30" sua consolidação.

O marco desta revolução foi a publicação de A bagaceira, em 1928, por José Américo de Almeida, que viria abrir o caminho para o neo-regionalismo, representado sobretudo por escritores como Jorge de Lima, Rachel de Queiróz, Graciliano Ramos, Amando Fontes, Jorge Amado e José Lins do Rego que viria a ser, neste grupo de regionalismo nordestino, seu representante mais característico.

A ação catequizadora de Gilberto Freyre é reforçada pela publicação de Casa grande e senzala, que fornecerá os elementos sociológicos capazes de servirem de modelo aos escritores nordestinos, e de cujos conhecimentos José Lins do Rego tanto se

beneficiou ⁴.

Conforme testemunho do próprio autor, constante no prefácio de Usina, onde afirma haver terminado com tal livro o seu "ciclo da cana-de-açúcar", Lins do Rego escolheu para si a tarefa de fazer um levantamento do mundo dos engenhos ⁵. Sua obra é relativamente extensa e, se não alcançou consagração pelo domínio das técnicas literárias, alcançou sucesso imediato junto ao público, sendo atualmente traduzida para vários idiomas.

A leitura que pretendemos fazer de Fogo morto, ao nosso ver o ponto alto de sua obra, buscará examinar de que modo o mundo conhecido pelo autor se acha refletido no texto literário, se ocorre uma captação do modo de ser e estar do homem do banglê, como este espaço se acha refletido na obra e a técnica utilizada para a recriação do espaço.

Quanto ao espaço romanesco propriamente dito, procuramos conceituá-lo, mostrar sua relação com as personagens, as funções e possibilidades adquiridas durante a evolução literária e as técnicas usadas para sua consubstanciação no texto literário.

NOTAS DA INTRODUÇÃO

- (1) REGO, José Lins do. Fogo morto. 17 ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1977.
- (2) TYNIA NOV, J. Teoria da literatura - formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1971, p. 118.
- (3) LUFT, Pedro Celso. Dicionário de literatura portuguesa e brasileira. Porto Alegre, 1973, p. 106.
- (4) CHAVES, Flávio Loureiro. Érico Veríssimo: realismo e sociedade. Porto Alegre, Globo, 1976, p. 3.
SILVIO, Castro. A revolução da palavra: origem e estrutura da literatura brasileira moderna. Petrópolis, Vozes, 1976, p. 139.
- (5) REGO, José Lins do. Usina. 7a. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, introdução. ("Com Usina termina a série de romances que chamei um tanto enfaticamente de Ciclo da Cana-de-Açúcar").

CAPÍTULO 1

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1. A metodologia

Sempre que nos propomos a escolher um tema para investigação, em Literatura ou outro campo qualquer, devemos ter presente que essa escolha não obedece estritamente a fatores literários. Consciente ou inconscientemente, outros fatores pesam nessa escolha, mas nem por isso fica o trabalho crítico prejudicado.

Em nosso caso, além da necessidade acadêmica, influíram nossa admiração pessoal pela obra de Lins do Rego e a necessidade de se testar o aparato teórico referente à estrutura "espaço" numa obra literária, cujo exame vimos fazendo há algum tempo.

Essa escolha se deve em grande parte ao fato de nossas leituras anteriores terem demonstrado haver em Lins do Rego uma acentuada preocupação com o elemento regional, o que resulta numa exploração mais efetiva do ambiente que lhe serve de cenário.

O critério adotado obedeceu à intenção de colocar o material numa seqüência tal que permitisse elucidar os pontos vitais da obra, dentro do que nos propusemos alcançar, arrolando-se os conhecimentos expostos por outros pesquisadores, sobre o espaço em particular.

Dada a necessidade de se alcançar uma conceituação para o termo "espaço" em Literatura, reunimos na primeira parte deste trabalho uma série de conceitos e posicionamentos analíticos que refletem o pensamento de diferentes pensadores e a posição de algumas ciências mais relacionadas com nosso tema.

Já na parte prática procuramos demonstrar de que modo o espaço foi construído em Fogo morto, buscando aplicar a teoria levantada na pesquisa preliminar.

Nossa intenção foi separar nesta obra os espaços que mais diretamente se ligam às personagens e examinar de que modo estes se relacionam, bem como as funções possíveis de serem assumidas pelo espaço.

Detivemo-nos também no exame das relações entre espaço e personagem, procurando examinar de que modo este auxiliou na caracterização das mesmas e quais as funções assumidas.

No que concerne à ambientação, procuramos mostrar que a mesma se relaciona com o ponto de vista do narrador e para isso levantamos no texto os tipos presentes bem como o tipo que ao nosso ver era predominante.

Tentamos, a seguir, esclarecer o fato de que, embora se procure sempre encontrar o significado do espaço no contexto da obra, nos esquecemos de atentar para o detalhe de que é nos signos verbais que estão as imagens representadas, não sendo somente nas descrições propriamente ditas que o espaço se incorpora à narrativa.

Procuramos valorizar no decorrer da análise o papel ocupado pelo espaço, na medida em que este adquire função plena, e Fogo morto seria, segundo nosso ponto de vista, uma obra montada a partir de um espaço, no caso o engenho de Santa Fé, este funcionando como a peça mais importante, em torno da qual as outras estruturas se complementariam.

1.2. O espaço e o tempo

Os elementos que compõem o universo ficcional abrangido pelo romance estão sujeitos a uma lógica própria, ou seja, àquela lógica peculiar a todos os textos literários que nos permite identificar se estamos ou não diante de um texto literário ¹.

Distanciando-se do texto puramente monográfico, o texto literário deverá apresentar uma atmosfera sensível e plausível ao desenvolvimento da ação. Por isso mesmo, deve conter cores, odores, calor e todos os elementos possíveis, capazes de tornarem verossímil o ambiente que servirá de palco para as ações. Condicionante e condicionado, o mundo que o texto nos apresenta deve, antes de tudo, permitir ao leitor localizar no tempo e no espaço o movimento das personagens. Sobre este aspecto o texto literário guarda forte semelhança com a realidade de nosso cotidiano. Todavia, não se trata nunca de uma cópia da realidade. Michel Butor sugere ser o lugar romanesco "uma particularização de um "alhures" complementar ao lugar onde ele é evocado" ²:

Espaço e tempo são entidades diretamente relacionadas, já que sem a noção de tempo não podemos sentir o (espaço) e, sem o espaço seria impossível pensarmos em ações, uma vez que não há ações no vazio; além do que "fora do espaço tudo se dilui em distâncias imperceptíveis e todas as significações perdem-se num além indeterminável" ³.

De um modo geral, o homem tem noção do que seja o tempo e o espaço. Estas categorias para ele são coisas distintas e, se alguém lhe perguntasse, provavelmente ele mencionaria a distância existente entre dois objetos, como sendo espaço, e ao tempo, certamente diria estar relacionado com o relógio, dias, anos, esta-

ções, etc..

A questão não é tão simples assim e, quando procuramos estabelecer uma conceituação mais científica, percebemos estar às voltas com sérias dificuldades, comprovadas estas pela existência de teorias como as relacionais (que reduzem o espaço e tempo a coisas e acontecimentos), as absolutas (que não aceitam tal reduzibilidade), as objetivas (onde os eventos temporais básicos apontam relações físicas entre instantes e acontecimentos também físicos) e subjetivas (que afirmam serem as entidades temporais básicas, momentos ou acontecimentos ocorridos na mente) ⁴.

As próprias ciências, como a geografia, que se utiliza da cartografia, ou ciências naturais, a filosofia, a matemática e a física, só para citarmos as que mais se interessam pelo problema do espaço, optam por uma posição mais prática e se furtam à obrigação de emitirem um conceito, a exemplo do que ocorreu com a questão do tempo.

O livro de Lacey, A linguagem do espaço e do tempo, ⁵ nos dá uma idéia clara da dimensão do problema, mostrando quão equívocos se tornam tais conceitos, defendendo mesmo a idéia de que somos espaço e tempo.

Mendilow reconheceu, ao estudar o problema do tempo, ⁶ que as teorias científicas, filosóficas e metafísicas, tomadas em si mesmas, são irrelevantes para os problemas que confrontam o romancista, idéia esta que também julgamos válida. Porém, longe de negar-lhes valor, queremos com isso dizer que, se elas não são primordiais na interpretação da obra literária, podem e devem os críticos lançar mãos das mesmas como um recurso auxiliar na interpretação literária, sempre que se fizerem necessárias para esclarecerem um texto. Pensamos como Dante Moreira Leite que "a obra

de arte maior sempre inclui uma visão do mundo que, embora possa ser discutida ou negada, faz parte de seu sentido" ⁷.

Espaço e tempo, como as outras estruturas da obra literária, podem ser isoladas para efeito de estudo. Dado a mudança radical que se operou na literatura contemporânea em relação a estes dois elementos, queremos colocar aqui algumas idéias a respeito.

Como se sabe, o século XX caracterizou-se em suas primeiras décadas por inovadoras experiências no campo científico. Novos métodos e técnicas de expressão surgiram para responderem ao desafio dos psicanalistas e tornar possível colocar no texto literário os labirintos da mente humana.

O que marca a diferença básica entre a novela psicológica tradicional e a novela do "stream of consciousness" é o fato de, na primeira, autor e leitor se encontrarem face a face, cabendo somente ao autor presenciar os acontecimentos e transmiti-los ao leitor. O autor é onisciente, conhece suas personagens e o mundo que as envolve. Com a novela do "stream of consciousness", os leitores podem observar através da janela. Desaparece o autor, ficando o leitor a sós com os acontecimentos e pensamentos dos protagonistas (técnica do monólogo direto), ou pode, também, o autor guiar o leitor através de comentários (monólogo indireto) ⁸.

Os flashes backs, os panoramas, os close-up, os cortes, a superposição de imagens, a montagem, a simultaneidade, são técnicas empregadas pelos autores contemporâneos, na tentativa de expressarem nossa realidade.

A mudança operada na novelística é fundamental para compreendermos a visão do mundo contemporâneo. Tempo e espaço delimitavam no romance tradicional a imagem do mundo, sendo o espaço

visto como estático e perene, constituindo-se num abrigo seguro para o homem.

Na concepção atual houve uma mudança radical. O espaço dilatou-se rumo a uma espacialização, sofrendo o tempo uma idêntica temporalização, ou seja, diluiu-se na irrealidade.

O mundo moderno, caracterizado por um caráter inseguro, repele a idéia de espaços ou símbolos de segurança e proteção, ocorrendo uma desmistificação de certos elementos simbólicos já consagrados. Não raro constituem aspectos de uma única realidade, entrecruzando-se vários espaços à dissolução da idéia de tempo, tudo integrando a ação. Assim é que a concomitância dos acontecimentos e a multiplicidade de espaços no mundo representado pelo romance constituem aspectos típicos da técnica narrativa dos escritores modernos. Agora o que importa é mostrar os problemas e pensamentos das personagens; abandonou-se a progressão contínua a favor da visão caleidoscópica, o que, em última análise, nos permite afirmar que tempo e espaço no romance contemporâneo tomaram uma configuração polifônica ⁹.

Mas nem sempre foi assim. O progresso alcançado numa determinada área de conhecimento é sempre feito a partir de elementos já explorados.

No exame que faremos a seguir, examinaremos uma pequena parte desta herança cultural relativa ao espaço na literatura.

1.3. O espaço literário e a descrição

O senso comum consagrou, e nisso há uma razão de ser, que a pintura, escultura e arquitetura são artes espaciais, enquanto a música e a literatura são artes temporais, decorrendo daí serem as duas últimas regidas pelos princípios da consecutividade, transitoriedade e irreversibilidade. Isto quer dizer, que, nestas artes, devem ocorrer começos, meios, fins e suas unidades, quer de acontecimentos, como nos dramas, palavras e notas, devem obedecer uma seqüência particular, não podendo ser alterada a ordem de leitura ou de execução que não seja no sentido da progressão para a frente.

Entretanto, como nos adverte Genete, falar-se de espaço em literatura constitui um paradoxo, já que a literatura é tida como arte temporal, e que o ato da leitura, à semelhança da partitura musical, se faz numa sucessão de instantes ¹⁰ ¹⁰.

A despeito disso, a arte literária liga-se ao espaço e com ele se relaciona, tal como pretendemos mostrar.

Num sentido mais concreto, podemos entender o espaço literário como sendo a organização dos brancos e pretos na página.

Se a narrativa em seu sentido tradicional aceita esta disposição, constituem exceções os ideogramas, os caligramas, as composições visuais da poesia concreta e outras mais recentes, que representam uma quebra na disposição tipográfica tradicional normal, na medida em que inserem na escrita outros signos que não os verbais.

Já num sentido mais abstrato, o espaço literário pode ser entendido como sendo o lugar onde se distribuem os signos, onde se ligam as diversas relações sugeridas, já que o pensamento

está repleto de metáforas espaciais, e todo texto acaba por se tornar espaço ¹¹.

Num terceiro sentido, o espaço pode ser visto como o lugar das imagens, entendidas aqui como representativas. Mas, comparando-se com a pintura, por ser esta o traço do espaço representativo, notamos haver na literatura uma diferença, pois a representação de alguma coisa é feita aqui pelos signos verbais, havendo uma distância suplementar entre eles e a representação em si mesma. "A literatura é uma arte temporal de representação" ¹². Ela depende, como se pode inferir do que dissemos, de um meio simbólico que permanece entre aquele que percebe e a coisa percebida.

O espaço, no texto, pode ser entendido como a organização dos signos que produzem um efeito de representação. Estudar o espaço num texto, nada mais seria do que levantarmos os signos que o produzem, examinando a linguagem que nos torna possível imaginá-lo ¹³.

A literatura é uma arte de ficção e por isso mesmo, finge uma realidade que é, por assim dizer, ressonância do mundo real. A literatura se faz com palavras e já que estas são o porta-voz, enquanto nos permite visualizar imagens, confirmam sua relação com o espaço.

Tadié chama nossa atenção para o fato desta espacialidade da linguagem considerada em seu sistema implícito, o sistema da língua que comanda e determina todo o ato da fala, ser encontrada de algum modo manifesta, posta em evidência e alhures acentuada na obra literária, pelo emprego do texto escrito ¹⁴. Acresce ele que a espacialidade específica da linguagem e também do pensamento serem tipos de escrita; outrossim, a espacialidade manifesta da escritura pode ser tomada como símbolo da espacialidade profunda da linguagem.

Em seu ensaio sobre pintura e poesia, Lessing tomou como ponto de partida os diferentes meios pelos quais se expressam a literatura e as artes plásticas. ("Se é verdade, escreve Lessing, que a pintura emprega para suas imitações meios ou signos diferentes da poesia, a saber, formas e cores estendidas sobre o espaço, enquanto que esta se serve de sons articulados que se sucedem no tempo, se é incontestável que os signos devam ter uma relação natural e simples com o objeto significado, então signos justapostos só podem expressar objetos ou conjuntos de elementos justapostos, da mesma forma que os signos sucessivos só podem traduzir objetos ou elementos sucessivos")¹⁵.

Estas idéias estão de certa forma explicitadas mais acima e, conforme afirma Joseph Frank, não pertencem a Lessing, já que apresentam uma história complexa e que vêm de longe, mas coube a Lessing o mérito de sistematizá-las e torná-las um instrumento de análise crítica. Para Lessing, a forma nas artes plásticas é necessariamente espacial porque os objetos são percebidos mais facilmente quando são representados simultaneamente e justapostos. A literatura, ao contrário, utiliza a linguagem, sucessão de palavras que se encaixam no tempo; ela, para harmonizar-se com seu meio de expressão, deve buscar sua forma numa narrativa linear e contínua.

Ao criticar a poesia alegórica e descritiva de seu tempo, ele abriu caminho para uma nova compreensão do fenômeno estético, mostrando que os artistas não deviam ficar presos aos modelos tradicionais, mas deviam seguir as formas sugeridas pelo ambiente artístico da época e pelas leis da percepção humana; a crítica caberia pesquisar suas leis orgânicas¹⁶.

Tomando como ponto de partida a idéia de Lessing, de

que a literatura e as artes plásticas são delimitadas em suas relações com a percepção sensorial por dois extremos: tempo e espaço, Joseph Frank, em La forme spatiale dans la littérature moderne, estuda a evolução da forma na poesia e no romance moderno, mostrando que em T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust e James Joyce, ela evolui no sentido da forma espacial; aponta Nightwood, de Djuna Barnes, como o modelo exemplar desta evolução. Aqui a forma espacial sugere uma ótica extra-temporal e surge como o resultado de uma ausência de harmonia entre o criador e o mundo ¹⁷. O homem moderno, a despeito do descaso bergsoniano, parece preferir o espaço ao tempo ¹⁸.

Todavia, fica de pé a questão relacionada com o espaço no texto. Quais são os signos formadores de espaço e o que os caracterizam ?

Uma das formas de se examinar os signos formadores de espaço no texto foi explorado por Bachelard em seu livro A poética do espaço.

O texto literário reproduz imagens e ele tentou explicar a partir de qual imagem o texto foi gerado. Seu estudo de cunho fenomenológico reveste-se de importância especialmente no exame que faz dos espaços habitados, móveis e peças da casa. Para ele "todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa" ¹⁹. Buscou captar a imagem poética em seu próprio ser, ao contrário da psicanálise que, ao analisá-la, a intelectualiza e, por isso mesmo, altera seu sentido original. "A originalidade de Bachelard, no entender de Japiassú, está no fato de pretender constituir uma ontologia da imagem. Para tanto, começa por respeitar o ser próprio da imagem, por apreendê-la em sua singularidade, por ver nela o produto de uma criação" ²⁰.

O texto literário nos sugere a existência de um espaço ausente, pois a linguagem opera por simbolização. O próprio livro ou, se quisermos dizer, a própria narrativa é como uma grande e só imagem; deve-se aqui respeitar-se o fato de que ela não é captada de uma só vez pelo leitor, pois só irá se completar no final do texto.

A descrição corresponde a uma pausa na narrativa, formando uma espécie de bloco semântico que se insere de modo mais ou menos livre na narrativa, a critério do escritor, sempre que este deseja indicar os aspectos mais característicos de um ser ²¹, ou de um cenário. "Sua finalidade precípua, contudo, é fazer ver e sentir, o que exige de quem escreve as mesmas qualidades indispensáveis à arte da pintura: desenho, relevo, cor, perspectiva..." ²².

Nela constituem elementos importantes os tempos verbais, dos quais, segundo observação de Tadié ²³, predomina com maior frequência o imperfeito.

Gérard Genette também ressaltou o valor dos verbos como elementos descritivos, afirmando que "nenhum verbo é completamente isento de ressonância descritiva" ²⁴. Aceita ele a idéia de que é mais fácil conceber-se uma descrição pura que uma narrativa pura, já que a própria designação de elementos e circunstâncias de um acontecimento, podem ser tidos como uma descrição: "Pode-se portanto dizer que a descrição é mais indispensável do que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar que narrar sem descrever (talvez porque os objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento sem objetos)" ²⁵.

A descrição é uma espécie de escrava da narração, mas o bom texto literário surge como resultado da utilização equilibra-

da de ambas; o escritor deve encarar o problema, lembrando que nem a descrição nem a narração tem prioridades uma sobre a outra; do uso adequado de ambas surge o bom texto. Ela, a bem da verdade, aparece-nos quase sempre a serviço da narração e, o próprio G. Lukács reconhece o fato de que "a mera soma de minúcias descritivas não dá para pôr de pé uma personagem ou uma situação" ²⁶.

Enquanto a descrição corresponde ao modo de ser da coisa, identificando-se mais com o espaço, a narração liga-se mais ao elemento temporal.

No entender de Philippe Hamon, a descrição obedece a uma previsibilidade lexical, apresentando-se como um conjunto homogêneo e adotando a seguinte ordem sintática: sujeito/verbo/complemento.

Outro elemento caracterizador da descrição é a falta de palavras que provoquem uma ligação lógica, como se observa na narração, e também dos elementos temporais, que quando se fazem presentes não correspondem senão ao roteiro da percepção ²⁷.

As figuras de retórica também caracterizam o espaço e estão presentes nas descrições; são de grande importância, pois são nelas que as imagens espaciais se condensam. Mesmo nos casos em que o leitor não consegue decifrá-las, elas deixam, por assim dizer, um vazio em seu pensamento, de modo que ele sente que ficou algo por decifrar; a linguagem metafórica chama a atenção sobre si mesma, funcionando como moedas conversíveis em outros significados; se por vezes nos confundem, elas compensam nossa cegueira no meio das palavras, graças ao princípio da equivalência, da mudança de nível semântico, das repetições; cessam o movimento da narrativa e constituem redundâncias nas quais as informações se acumulam ²⁸.

Manipulando a descrição o autor seleciona e sugere os mais variados tipos de espaços, que podem variar desde os espaços abertos dos aventureiros até os espaços fechados da literatura contemporânea.

O importante é observar que o espaço se liga diretamente aos outros elementos da narrativa e nunca deve ser utilizado gratuitamente. Em Madame Bovary, o cenário está rigorosamente integrado aos outros elementos ficcionais, agindo sobre eles, reforçando-lhes o efeito e adaptando-se às intenções do autor. As mudanças de lugares, aí observadas, marcam os pontos de viragem da intriga e, por consequência, da composição e da curva da narrativa.

A exemplo do pintor, o escritor sugere uma paisagem e pode fixar a atenção do leitor numa visão panorâmica ou mesmo num quadro mais detalhado; pode sugerir distâncias, planos, perspectiva, calor, ritmo e sons.

A descrição pode estar centrada numa personagem e para isso pode o escritor manipular as "mudanças de luminosidade (uma luz que se acende, o dia que desponta, o cair do crepúsculo, etc) que obrigam ou convidam a personagem a reparar nos seres, nos objetos e nas paisagens; deambulação da personagem, com consequente descrição do que vê durante a deambulação; situação da personagem ou na proximidade de uma janela que lhe permite ver o mundo exterior, ou num lugar morfologicamente adequado à visão de um grande espaço (alto de um monte, cimo de um edifício), etc." ²⁹.

A descrição varia quase sempre entre dois pólos: ou o escritor apresenta um esboço do objeto ou apresenta um quadro mais completo. É a própria situação que deve guiar o escritor a tomar essa ou aquela alternativa. Malraux observou, a respeito de

Balzac, que quanto mais longas são as descrições, menos o leitor a percebe" ³⁰.

O ponto de vista de quem descreve algo também é importante para o texto literário; duas posições se apresentam; uma subjetiva e outra objetiva.

O ponto de vista subjetivo ³¹, comumente conhecido por Impressionismo, caracteriza-se por transparecer o espírito do observador, bem como suas idiossincrasias e, por isso mesmo, ele se leciona apenas o que deseja ver. As sensações percebidas em torno de um acontecimento são utilizadas de imediato, sem ocorrer uma acomodação lógica. Corresponde a uma posição mais moderna em literatura.

Quanto ao ponto de vista objetivo, este procura captar os acontecimentos de forma direta, observando-se as relações de causa e efeito, o que equivale a uma acomodação lógica ³².

Comentando a questão, diz Othon M. Garcia: "o resultado dessas descrições marcadamente subjetivas ou impressionistas é, com frequência, uma imagem vaga, diluída, imprecisa, em penumbra, nebulosa como os quadros impressionistas dos fins do século passado, mas ricas de conotações" ³³. E prossegue acrescentando que "a descrição realista ou objetiva é exata, dimensional. Nela os detalhes não se diluem, não se esmaecem em penumbra, antes se destacam nítidos em forma, cor, peso, tamanho, cheiro, etc. É o que caracteriza a descrição técnica ou científica" ³⁴.

Entre as funções que a descrição pode assumir, ela parece ter ao longo da evolução literária duas funções principais: a primeira é de valor puramente descritivo: delinea, desenha, faz ver alguma coisa, fixa o cenário e, se não houver uma segunda intenção por parte do escritor, pode mesmo chegar a ter um valor

puramente ornamental. A segunda função é remeter ao simbólico: "os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem, em Balzac, e seus sucessores realistas, a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito" ³⁵. Pode servir ainda para criar um ritmo na narrativa, desviar a atenção do leitor para a paisagem e quebrando a expectativa quando o clima na narrativa atinge seu ponto crítico, alarga as perspectivas da narrativa, comunica informação, permite a introdução de novas personagens e condiciona o funcionamento da narrativa em seu conjunto.

Mesmo no romance tradicional, quando nos defrontamos com uma obra de arte, as descrições observadas não resultam de um trabalho mecânico; elas criam a esfera existencial e formam a atmosfera na qual se desenrolam as ações, contribuindo efetivamente para a formação do mundo representado.

O uso que se tem feito da descrição varia de uma tendência literária para outra. No caso do Barroco, a descrição ganhou impulso não só na literatura como nas artes em geral; procurava-se ornamentar, trabalhar-se o mais possível a obra, onde o objetivo era conseguir uma riqueza de detalhes, confluindo para a harmonia do todo.

Gérard Genette afirma ser pouco provável uma utilização mais ativa da descrição antes do século XIX. A narração ocupou entre os escritores gregos clássicos um lugar de preferência em relação à descrição; contudo não queremos dizer que desprezassem por completo tal idéia. Lessing demonstrou na obra de Homero inúmeras preocupações de animizar suas descrições ³⁶.

Neste sentido é também esclarecedor o comentário de Boileau sobre a epopéia: "Sede vivo e apressado em vossas narra-

ções; Sede rico e pomposo em vossas descrições" ³⁷.

Nossas leituras confirmam haver na Literatura Brasileira um maior apego pelas descrições, a partir do Romantismo e Realismo, a despeito das inúmeras páginas descritivas encontradas entre nós, na chamada literatura informativa. Preferimos pensar assim, uma vez que tais textos não constituem literatura no sentido real da palavra; faltam-lhes o elemento ficcional que é a marca essencial para um texto constituir-se em literatura.

A obra de José de Alencar é um bom exemplo da utilização das descrições. É o que se pode observar na longa e pormenorizada descrição que Alencar faz em Senhora, quando descreve a câmara nupcial de Aurélia. Sua visão se detém na forma do quarto, no tapete, nas cortinas, na cama, na jardineira e na lâmpada, deslocando-se a seguir para o andar de Aurélia, seu vestido, seus cabelos, numa entediada enumeração de detalhes ³⁸.

No Realismo, a descrição passa a ser um discurso de negação; os autores realistas apresentam uma certa recusa pela narrativa a favor da descrição ³⁹. As informações necessárias ao entendimento devem aí serem buscadas, já que elas permitem prever o que virá a seguir; o escritor realista deve transformar as temáticas vazias em plenas; passar da simples decoração aos significados.

Com Robbe-Grillet e seus seguidores, ressurgiu, no início do século XX, uma nova tentativa para se aumentar a autonomia da descrição, fixar um cenário e às vezes ajudar a revelar as personagens, fixa-se agora nos objetos insignificantes e quer anulá-los. Se antes ela reproduzia a realidade preexistente, agora ela a destrói ⁴⁰.

Importa ainda observar-se no estudo da descrição as re-

lações existentes entre o objeto descrito e quem o descreve.

A descrição ganha forma devido a alguém, que situado em algum ponto diante do objeto, procura descrevê-lo para outrem.

O escritor pode servir-se das descrições estáticas, onde sujeito e objeto estão imóveis; das descrições semi-estáticas, em que os objetos estão imóveis e o sujeito em movimento; das descrições dinâmicas, onde o sujeito pode estar imóvel ou móvel e o objeto em deslocamento, como se observa no cinema ⁴¹.

A própria forma de caracterização do espaço no texto também depende de fatores específicos. O exame dos processos e meios para dar sentido no plano do discurso ao espaço ligam-se à ambientação.

A ambientação consiste no conjunto de recursos possíveis que visem a criar numa narrativa a idéia de um determinado ambiente. Ela está diretamente ligada aos elementos expressivos da arte narrativa, incluindo a capacidade do autor para selecioná-los. Cada autor procura povoar suas narrativas com objetos, personagens, movimento e vida; procura criar os cenários necessários que sugiram a idéia de um espaço semelhante ao real, onde circulem suas personagens.

Liga-se também diretamente ao problema das relações entre narrador e personagens, utilizando-se de três processos básicos, que se apresentam isolados ou conjugados.

Quando o discurso é apresentado diretamente pelo narrador, temos a chamada ambientação franca. O narrador capta o que se passa no ambiente ou mesmo narra sua estória de forma direta, livre e espontânea. Pode ser encontrada com maior frequência nos casos em que o narrador apresenta algum acontecimento a partir de seu próprio ponto de vista, sem mesclá-lo com opiniões alheias;

das outras personagens do texto.

A paisagem pode ser apresentada através de uma personagem. Nestes casos, as personagens refletem seu modo de pensar e de agir e também têm a atenção dos leitores voltadas para si. Equivalem tais descrições às temáticas vazias propostas por Harmon⁴², representando pausas na narrativa e, por isso mesmo, devem se transformar em plenas, revestindo-se de significações, na medida em que indicam e esclarecem o leitor sobre o comportamento da personagem, além de informá-la. Quanto ao seu movimento, ela é sempre passiva e suas ações são sempre interior. Capta-se o que lhe vai na mente.

O cenário pode ser apresentado também de uma forma mais sutil; daí o nome ambientação dissimulada. Nele as personagens são sempre ativas e o que caracteriza tal modo de apresentação é uma união entre o espaço e a ação. O cenário é apresentado através dos movimentos encetados pelas personagens.

O uso desse ou daquele processo deve ser selecionado pelo escritor, já que a eficácia do discurso depende sempre da intuição e do domínio que o autor tem dos meios expressivos da arte que manipula, além do que deve atentar para o fato de como tal processo encontre adequação na estrutura global da obra.

Examinamos até aqui alguns problemas relacionados com a natureza da descrição. Entre eles destacamos a finalidade que ela tem de sugerir o espaço, na medida em que cria objetos, pessoas e paisagens, semelhantes aos do mundo real.

A leitura de muitas obras literárias, relativas ao problema do espaço, apresentam aos leitores uma certa confusão, já que tomam espaço, paisagem, cenário e ambiente, como sinônimos⁴³.

O conceito de "paisagem", segundo Castagnino, presta-se a confusões, pois tanto pode designar cópia pictórica de um lugar como o próprio lugar. Ela "se acha no quadro ou nas páginas do livro, não no espetáculo na natureza. A paisagem nasce quando o espetáculo natural, passando da retina para a alma do observador vai se projetar na tela ou no papel" ⁴⁴. Portanto, notamos tratar-se de um estado de ânimo do artista, além é claro de sofrer o condicionamento dos meios de expressão que ele utiliza.

O termo "cenário", diz Danziger, quando aplicado ao teatro, "refere-se ao pano de fundo visível e aos acessórios que recheiam um palco. Mas também é tomado numa acepção mais ampla, sobretudo quando aplicado a um romance ou um poema, de modo a abranger o tempo e o lugar em que a ação se desenrola" ⁴⁵. E, mais adiante, ele acrescenta: "o cenário é, portanto, um termo que pode ser aplicado ao mobiliário de uma sala ou a toda uma era e nação" ⁴⁶.

Dino Del Pino é de opinião que, na obra de ficção, o ambiente "é constituído pela soma de inúmeros valores, que terão maior ou menor significado no conjunto à proporção em que seus elementos servirem para melhor determinar os atos das personagens" ⁴⁷.

Nelly Novaes Coelho prefere usar o termo ambiente, e distingue entre o ambiente natural, compreendido como a natureza livre não modificada pelo homem, e o ambiente social, que engloba a natureza modificada pelo homem, castelo, tenda, casa, etc." ⁴⁸.

Já em Álvaro Lins, temos a idéia de ambiência do romance, o que ele afirma ser formada pelas "personagens em movimento num ambiente físico e social" ⁴⁹.

Vicente Ataíde prefere usar o termo espaço e o entende

como semelhante ao espaço geográfico da vida real, recriado em termos de ficção ⁵⁰.

Massaud Moisés utiliza espaço e ambiente como elementos sinônimos ⁵¹.

A leitura que efetuamos dos autores acima dá-nos a idéia clara de que os termos "paisagem", "espaço", "cenário" e "ambiente", se referem à noção que temos na vida real das distâncias que separam um objeto do outro, ao quadro dentro do qual percebemos cenas, à paisagem natural, etc., só que no texto literário temos tudo traduzido na linguagem da ficção.

A literatura cria um mundo cujas imagens contidas num texto são ressonâncias do mundo real. Por isso, a mesma confusão reinante para o conceito de "espaço", fora da literatura, aqui também se reflete.

Os autores sabem o que vem a ser o espaço; os leitores pressentem; mas, a despeito disso, continua havendo uma certa dificuldade para se chegar a um acordo que satisfaça.

Tomando-se como ponto de partida a idéia de que nós mesmos somos tempo e espaço e que, na medida em que perdemos nossas individualidades como seres humanos, nos aproximamos mais da condição de objetos, Osman Lins entende o espaço num texto literário, como sendo "tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero" ⁵².

Ao nosso ver, examinando-se as conceituações mencionadas, todas se referem à idéia de lugar, o que de certa forma representa uma volta ao conceito clássico de Platão e Aristóteles

que interpretava o espaço como lugár. Tais conceitos, excetuando-se o de Osman Lins, encontrarão restrições quando aplicados a obras contemporâneas, uma vez que não consideram a possibilidade da personagem funcionar como objetos. O conceito de Osman Lins é mais funcional, razão porque o tomamos como ponto de partida para nosso trabalho.

Para nós, o texto literário é o resultado de uma arrumação de palavras, no qual a disposição das figuras, imagens, sintaxe e demais estruturas, concorrem decididamente para a criação de uma espacialização, ou cria um efeito de espaço. Não estamos afirmando que se trata de uma imitação da realidade, mas que do arranjo dos signos verbais, surge um local habitável, onde os acontecimentos são possíveis. É o caso de perguntarmos como é possível se colocar uma catedral dentro de um livro. O espaço representado pela catedral não existe, senão na medida em que entendemos que ela é uma estrutura dentro duma outra estrutura que é o livro; representa um fenômeno criado pelo efeito do arranjo das palavras no texto. A espacialização sugerida cria uma cadeia ligada a muitas outras cadeias, quer sejam de ordem psicológica, histórica, mítica ou artística, que formam um todo funcional. Ao crítico cabe tentar desvendar este todo funcional, mostrando a forma como foi construído e o que representaria ou pode representar todo esse arranjo. O espaço que uma obra literária nos mostra não pode ser revelado, demonstrado na sua totalidade. Uma visão total da obra representaria sua própria morte e, por isso mesmo, quanto maiores forem as possibilidades de interpretações, mais bem arranjadas estarão as estruturas utilizadas para sua confecção e mais chances terá de resistir ao tempo e às interpretações. Devemos ter em mente é, que apesar de as palavras usadas para a

montagem da narrativa permitirem ao leitor, devido ao seu caráter referencial, visualizar elementos do mundo cotidiano, o texto não pretende recriá-lo; é um mundo à parte; um mundo de ficção.

Discutir o espaço numa obra literária é também discutir diretamente sua relação com a personagem. Ao criar a personagem, entendida esta como ser antropológico como queria a crítica de cunho aristotélico ⁵³, ou como um feixe de funções como propôs o morfologista russo V. Propp ⁵⁴, devemos atentar para o fato de que não existem ações no vazio.

3.1. Espaço e personagem

O texto literário, entendido como uma rede de relações, nem sempre deixa transparecer nitidamente a fronteira existente entre espaço e personagem, já que essa ligação é muito estreita ⁵⁵.

A confusão tende a aumentar quando atentamos para o fato de que a personagem é também espaço, associando-se a este por metonímia e o simbolizando por metáfora ⁵⁶.

Os próprios eventos mentais parecem ocupar um certo espaço, como o que ocorre com os objetos ordinários, que apresentam três dimensões. Lacey adverte, que para pensamentos, sentimentos e angústias "não podemos em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial" ⁵⁷. Tais eventos localizam-se mais num tempo psicológico.

A técnica de identificação da personagem em literatura está também ligada ao problema do espaço. Tal distinção deve ser igualmente clara. Se uma personagem for distinguida por uma série de traços, roupas, objetos e, principalmente estes últimos, deve-

mos ao analisar tal texto, distinguir se num dado momento, ele é parte do espaço ou da personagem.

Tadié demonstrou em Le récit poétique a existência de várias obras, onde isto ocorre ⁵⁸, chamando nossa atenção principalmente para o fato de os objetos funcionarem como insígnias que nos remetem às personagens.

Osman Lins demonstrou, através da análise do conto Amor, de Clarice Lispector, a possibilidade de as personagens funcionarem como objetos; isto ocorre, sem dúvida, nos casos em que suas personalidades tendam para o zero ⁵⁹.

Tendendo para o zero estão as chamadas personagens-estado; tendem a se reduzirem em espaço, uma vez que perdem o caráter lógico-sucessivo de suas ações. Essa perda de sucessividade faz com que elas sofram uma destemporalização e, deste modo, "a personagem assim constituída revela-se-nos propriamente como um espaço, fruto da rede de relações recíprocas estabelecidas entre seus vários componentes, em contraposição ao movimento implicativo-transitivo em que uma ação necessariamente sucede outra, característico da personagem proppiana" ⁶⁰. É também o caso de textos literários mais recentes, onde o texto chama a atenção sobre si mesmo, revestindo-se de um caráter metalinguístico, visto que é transferido para o texto a funcionalidade que pertencia às personagens, podendo se ver o referido texto como um espaço peculiar que se monta a medida que o livro vai sendo escrito.

Exemplo inverso deste último pode ser visto em Alice no país das maravilhas, onde objetos e seres inanimados agem como seres humanos; o que não lhes tira a condição primeira de objetos e, portanto elementos espaciais.

Em suas relações com a personagem, o espaço pode ser

modificado por esta e vice-versa. Pode ainda servir para caracterizá-la. Philippe Hamon, em seu estudo sobre Zola, aponta as nuances espaciais que de certo modo revelam a personagem⁶¹. Michel Butor estudou a relação existente entre os móveis e as personagens. Se tais móveis se ligam à nossa existência, descrevê-los é descrever as personagens. Também Bachelard examinou tal relação demonstrando que o modo de ser de uma casa revela a topografia íntima de seu habitante⁶².

No conto Trezentas onças, de Simões Lopes Neto, a personagem resolve se suicidar porque perdera uma guaiaca contendo trezentas onças de ouro. Quando está para apertar o gatilho da arma é surpreendido por elementos da natureza que interferem em sua ação: "No refilão daquele tormento, olhei para diante e vi... as Três Marias luzindo na água... o cusco encarapitado na pedra, ao meu lado, estava me lambendo a mão... e logo, logo, o zaino relinchou lá em cima, na barranca do riacho, ao mesmíssimo tempo que a cantoria alegre de um grilo retinia ali perto, num oco de pau!... — Patrício! não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era Ele quem mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a mãe tenção... O cachorrinho fiel lembrou-se a amizade da minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho, e aquele grilo cantador trouxe a esperança..."⁶³.

O texto acima exemplifica um caso em que os elementos da natureza interferem na conduta da personagem, levando-a a ação. Isto ocorre sempre que a personagem se acha indecisa, sem saber o que fazer.

Rui Mourão, ao analisar S. Bernardo, de Graciliano Ramos, mostra como o pensamento da personagem pode se projetar so-

bre um dos elementos da natureza. Após o casamento de Paulo Honório ele é surpreendido pela paisagem ao seu redor: "estávamos em fim de janeiro. Os paus-d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeitava-se de espuma" ⁶⁴. Ele chama nossa atenção para o fato de o caráter objetivo de Paulo Honório ter sido temporariamente dominado pela emoção lúdica: "Por um momento, põe final às suas preocupações de ordem prática e se encontra com a sensibilidade à flor da pele. Não ficamos sabendo coisa alguma, quem esteve presente, se houve comemoração ou não, etc., o que faz com que o estado psicológico do personagem ganhe extraordinário relevo, ressaltando para absoluto primeiro plano" ⁶⁵.

Em alguns textos o espaço pode ganhar características de personagem principal. É o que se verifica em Vidas secas, de Graciliano Ramos, e em O quinze, de Rachel de Queiróz, onde o espaço sugerido pelas estruturas lingüísticas expulsa seus habitantes. Aluisio de Azevedo explora em O cortiço, a presença de vários tipos de determinismos que afetam os habitantes daquele espaço. Ali encontramos elementos de sobra para atestarmos que tudo se tornou possível graças àquele espaço, elaborado com esmero de artesão, onde "a parede mais significativa de todo o espaço romanesco é o muro que separa o cortiço do sobrado do Miranda. A linguagem do muro instaura uma dialética entre a pressão e o obstáculo, o pleno e o vazio, a fecundação do povo e a esterilidade da burguesia"⁶⁶. No Germinál, de Zola, o espaço representado pela mina de carvão, representa igualmente a personagem principal; ela condiciona a vida das personagens e lhes cobra, a exemplo de um deus pagão, pesa

dos tributos em carne humana ⁶⁷. Em O forte, romance de Adonias Filho, a narrativa se constrói igualmente em função daquele espaço.

Nesses casos ocorrem uma inversão; as personagens que, via de regra, são os elementos principais da narrativa, passam a uma função secundária de cenário, e o cenário se modifica em personagem. São quase sempre forças poderosas que passam a reger o destino humano sem uma saída possível: ("Não é mais apenas o homem e todo o resto que está abaixo, mas uma grande força maléfica e, bem mais abaixo, o homem misturado aos animais e às árvores") ⁶⁸.

O espaço, quando visto em conjunto com os outros elementos ficcionais, resulta na situação-ambiente, que irá redundar na atmosfera do texto, esta aqui entendida como o clima ou tonus que envolve a obra. A atmosfera não decorre necessariamente só do espaço, embora seja possível encontrar exemplos onde ele exerça maior peso.

A noção de atmosfera é abstrata, e ela pode ser gerada pelo ambiente, mais especificamente nos casos das casas mal assombradas, das noites de tempestades, encontradas nas narrativas que visam a esse fim ⁶⁹.

A atmosfera pode assumir diferentes tons no decorrer de um texto, podendo variar mesmo de algumas cenas até a narrativa inteira. O clima que se observa no Camacã, região existente em Corpo vivo, é cortado pelo vento, que aí assume o símbolo indicador da vingança ⁷⁰. O risco do bordado, de Autran Dourado, apresenta suas personagens envolvidas numa atmosfera de mistério, como resultante da visão mística e mítica de João: "Todo ser humano é um mistério. É feito cebola; por mais que se descasque há sem-

pre uma camada além" ⁷¹. A atmosfera sugerida por Ópera dos mortos é de algo parado no tempo e no espaço, ultrapassado, e que só modificará a partir do advento de José Feliciano, elemento dinâmico, que estabelecerá a tensão necessária para tal, ao contatar com Rosalina ⁷². A força poética pode ser sentida na atmosfera de Iracema e Ubirajara, obras de Alencar, e no Mar Morto, de Jorge Amado.

3.2. Formas e sentidos do espaço literário

As formas e os sentidos de que se revestem os espaços utilizados, na obra literária, são os mais variados possíveis. Essa variação decorre de fatores como escola literária, seleção temática, forma literária e da própria criatividade do autor.

Assim é que Le père Goriot inicia-se com uma minuciosa descrição da pensão Vauquer, para depois passar ao exame das personagens. Esse interesse pela descrição do ambiente constitui uma marca na obra de Balzac, na qual se pode quase sempre notar haver uma preocupação inicial de localizar o indivíduo numa cidade, num determinado local, numa determinada casa, com determinados móveis, onde tudo vai convergindo para uma pré-compreensão do drama que irá se desenrolar. O ambiente em Balzac caracteriza as personagens. Quando ele se propõe a esclarecer a ação ou os acontecimentos, o leitor mais observador já tem em mãos quase toda a história ⁷³. Essa tendência foi generalizada durante o período da literatura realista, época a que pertenceu Balzac.

O aspecto temático também importa para a utilização e forma do espaço a ser utilizado. Em La peste, de Camus, temos as

personagens presas em Oran, sem que ocorra uma mudança de cenário. Em oposição, encontramos narrativas onde as personagens se deslocam constantemente; é o caso de D. Quixote, de Cervantes, e de Moby Dick, de Melville, onde a viagem é tema e centro da unidade ⁷⁴.

Evidentemente, o espaço também varia de acordo com a forma literária empregada. Retomando Curtius, escreve Massaud Moisés a respeito das funções do espaço nas novelas, em especial quando se refere às novelas de cavalaria, ser este "irrelevante e descolorido", já que a cenografia novelesca prima por ser convencional e preconcebida, como no caso das novelas de cavalaria onde "a paisagem se torna indiferenciada, dando origem a padrões fixos e, portanto vazios à custa de repetidos. Constituem os topoi, dos quais um dos mais característicos é o locus amoenus (lugar ameno)" ⁷⁵. A função deste seria a simplificação da realidade.

Também nas novelas picarescas e nos chamados romances de espaço, o meio geográfico é mais amplo, aberto, podendo o cenário variar muito, o que não impede o escritor de efetuar a pintura do meio histórico e dos ambientes sociais ⁷⁶.

A extensão do espaço geográfico abrangido por uma obra literária varia de acordo com a intenção do escritor. Proust preferia colocar seus personagens nos espaços amplos dos salões: "é esta realmente - observa Álvaro Lins - a ambiência de grande número das suas criaturas, e na vida mundana, com efeito, é onde melhor revelam os caracteres, pois é no seu meio que o romancista faz viver as personagens como são" ⁷⁷.

Mas nem sempre esta é a preferência. O romance contemporâneo tem dado lugar a obras que destacam um certo espaço opressivo. Em Borges e Cortazar, o espaço aparece impregnado de um senti

do filosófico onde os corredores sem fim, as ruas sem saídas representam um modo de ser da condição humana: "não é talvez por acaso - escreve Ludovic Janvier - "que a tragédia moderna, desde Kafka, se exprime sobretudo em termos de espaço (...). O labirinto tornou-se banal - porque a melhor tradução da postura irrisória dum indivíduo que o mundo devora e desorienta" ⁷⁸.

Essa tendência a se utilizar do espaço fechado é, sem dúvida alguma, facilmente constatável no Leviathan, de Julien Green, onde vamos encontrar a personagem central caminhando sempre pelas mesmas ruas de uma certa cidade, e na obra de Robbe-Grillet, onde a preferência pelo espaço fechado é uma constante.

A poesia do brasileiro Vicente de Carvalho é exemplo de uma obra dedicada quase toda ao mar; e não é somente ele que nos acode à mente quando pensamos na presença do espaço marítimo na literatura. A obra de Conrad ⁷⁹ alcançou consagração final graças às peripécias e poesia marítima que ponteiavam suas obras da última fase. Melville alcançou renome como escritor sobretudo por seu livro Moby Dick, cujo cenário é o mar.

Em algumas obras clássicas ⁸⁰, o espaço se reveste de importância. Na Ilíada, o espaço adquire um significado especial graças à disputa de um território entre gregos e troianos. O inferno, o purgatório e o paraíso, constituem o espaço sobrenatural criado por Dante na Divina comédia. Em Os Lusíadas, de Camões, temos a maior das epopéias marítimas, onde o espaço explorado é o mar com suas lendas e mitos. Este último, redescoberto de forma vigorosa pela narrativa contemporânea.

O mito sempre esteve presente ao longo da evolução literária desde os remotos idos da Grécia antiga. Evitando propositalmente um aprofundamento nas relações entre o mito e a Literatu-

ra, cujo exame foge ao interesse deste trabalho, devemos ter presente, sobretudo no caso da literatura brasileira, a existência de textos e de tendências literárias que dele se utilizaram.

A obra de José de Alencar é um bom exemplo da utilização de elementos míticos. Em Ubirajara⁸¹, vamos encontrar a personagem principal assumindo nomes diferentes (Jaguarê / Jurandir/ Ubirajara), percorrendo um longo caminho até o casamento com Araci, quando então torna-se o senhor das tribos araguaia e tocantins. No início da narrativa Jaguarê sai de sua aldeia a procura da glória e obedecendo a um esquema traçado pelo autor era preciso que ele passasse por uma série de provas correspondentes aos mitos de passagem, para que viesse a ser o poderoso senhor da nação Ubirajara.

Os mitos em Ubirajara são, em sua maioria, mitos etiológicos, que visam a explicar "os ritos, os cultos, as cerimônias de origem remota ou obscura"⁸². Como se pode notar, são em sua maioria aqueles que constituem, via de regra, objeto de estudo da antropologia.

Mas não é esse o sentido que a literatura contemporânea tem privilegiado. Cassirer⁸³, ao estudar o mito, chama nossa atenção para áreas delimitadas, onde a entrada é livre ou fechada e, às vezes, só permitida aos iniciados. É a distinção entre o sagrado e o profano, cuja noção pode ser encontrada na Bíblia Sagrada. No Êxodo, encontramos: "não te aproxime: tira os sapatos de teus pés, porque este lugar, em que estás, é uma terra santa"⁸⁴. Evidentemente há uma distinção entre estes dois tipos de espaço: tal explicação justifica-se quando se estende ao espaço sagrado"⁸⁵ a noção de tabu, lugar só permitido a certas pessoas iniciadas, ou autorizadas a nele penetrar, graças aos benefícios do ritual

de iniciação. É esta, sem dúvida, a noção de mito mais encontradiça entre nós.

Encontramos na obra de José J. Veiga fortes indícios de que o contato com as pessoas que habitam o espaço em A hora dos ruminantes, o espaço da companhia em Sombras de reis barbudos, o espaço da estrada em A máquina extraviada, trazem sempre um efeito negativo para os não iniciados. O drama mítico que se observa em Os pecados da tribo volta-se para um passado mais remoto e, no presente, todos estão envolvidos sem uma solução possível. Essa mesma idéia pode ser pressentida em Os cavalinhos do platiplanto, onde o espaço malévolo atinge a todos que o penetram ⁸⁶.

O espaço mítico utilizado em grande parte das obras que se beneficiam desta disposição apresentam um esquema binário: há uma divisão entre os dois tipos de cenário, onde quase sempre a região mítica identifica-se com o mal. Em Corpo vivo, de Adonias Filho, vamos encontrar a região mágica do Camacã, onde o espaço mítico distingue-se plenamente da geografia real da região cacau-eira, adquirindo características próprias. A partir de um certo momento "a geografia política começa a perder contornos; os indícios conferem novas dimensões à região; terras perdidas, onde o diabo criava onças, terra de medos e perigos" ⁸⁷.

No Grande sertão: veredas, Riobaldo, após um duvidoso pacto com o diabo, atravessa sem perigo a região sinistra do Liso do Sussuarão, região hostil onde as expedições anteriores tinham fracassado: "Rasgamos o sertão. Só o real" ⁸⁸.

A obra de Autran Dourado é muito significativa para quem quiser encontrar modelos mais acabados do que vimos expondo. Sua obra foi analisada por Maria Lúcia Lepecki ⁸⁹ que reconheceu serem os romances do autor organizados em torno da problemática

mítica; importa-nos contudo o estudo que ela faz sobre o espaço mítico.

Outros tipos de relações entre o mito e a literatura, repetimos, não nos interessam aqui. Nosso objetivo foi o de mostrar como tal espaço difere-se dos outros que viemos apontando e demonstrá-lo como mais uma possibilidade.

Tal levantamento seria incompleto se deixássemos de lado aquele tipo de espaço encontrado em determinadas narrativas onde de real e para-real se confundem. São exemplos contraditórios, via de regra, nas histórias de terror e, segundo Todorov, este processo constitui uma transgressão: "seja no interior da vida real ou da narrativa, a intervenção do elemento maravilhoso constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas, e acha nisso sua justificação"⁹⁰.

Essa ruptura explica a possibilidade da criação de obras como Alice no país das maravilhas, na qual se pode notar que seu autor lançou mãos do espaço fantástico, antropomorfizando animais e objetos. As fábulas e as histórias de fadas e príncipes são regidas por esse princípio. Essa transgressão pode ser vista mesmo em obras mais recentes como no Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, onde o autor utiliza elementos míticos e fantásticos para sugerir um "caso imaginário segundo o qual os mortos, assumindo vida por um dia, submetem a burguesia antarense a uma espécie de juízo final"⁹¹.

A ficção científica representa talvez o exemplo melhor acabado da criatividade de um escritor, já que tais obras nos apresentam um espaço totalmente diferente do que conhecemos, onde os fatos apresentados obedecem a uma lógica possível, previsível, mas válida só para aquele universo criado pela obra.

Acreditamos, entre outras coisas, que o estudioso da literatura deve se ater ao fato de que é da organização dos signos verbais que brotará o efeito de representação desta ou daquela realidade.

A linguagem possui recursos próprios capazes de trazerem para o texto a idéia desejada, desde que o escritor a domine.

Não devemos nos esquecer do papel assumido pelos dêiticos espaciais e temporais, os verbos, os substantivos, adjetivos, como elementos capazes de permitirem a descrição das pessoas, lugares e objetos, secundados sempre pelas figuras de retórica, que por sua natureza condensam as imagens.

Tivemos oportunidade de examinar também a importância das descrições; é delas que, de um modo geral, surge no texto literário o espaço. Os diferentes locais que servem de ambiente em tantas narrativas, quer sejam abertos, fechados, sobrenaturais, míticos, urbanos, campestres ou marítimos, devem se adaptar à intenção do autor, e não importando a função que ocupe no texto, quer seja o espaço marcado pela antropomorfização de seres inanimados, influenciando e modificando ou sendo modificado pelas personagens, funcionando como personagem principal, como extensão da personagem, quer revelando sua visão de mundo, o espaço deve ser analisado como uma das estruturas que compõem o texto literário e terá realçado seu valor na medida em que se encaixe na coerência do mesmo, o que vale dizer, que tenha uma função plena e não de um mero apêndice descolorido.

Ao longo do exame que faremos a seguir, tendo como base Fogo morto⁹², de José Lins do Rego, estamos certos de que nem todas essas possibilidades levantadas serão utilizadas e, longe de significar uma dissonância entre a teoria e a prática, haverá

sim uma confirmação da idéia de que cada obra se serve de um tipo de espaço próprio que marca a sua individualidade.

NOTAS

- (1) HAMBURGER, Kate. A lógica da criação literária. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- (2) BUTOR, Michel. Repertório. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 40.
- (3) CRIPPA, Adolpho. Mito e cultura. São Paulo, Convívio, 1975. p. 128.
- (4) LACEY, Hugh M. A linguagem do espaço e do tempo. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 40.
- (5) Idem, ibidem, p. 40 e ss.
- (6) MENDILOW, A.A. Tempo no romance. Porto Alegre, Globo, 1972, p. 263.
- (7) LEITE, Dante Moreira. Psicologia e literatura. São Paulo, 1964. p. 17.
- (8) SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria da literatura. Coimbra, Liv. Almedina, p. 312 e ss.
- (9) ROSENTHAL, Erwin Theodor. O universo fragmentário. S. Paulo, Ed. Nacional, Edusp, 1975, p. 7 e ss.
- (10) GENETTE, Gérard. Figures II. Paris, Éd. du Seuil, 1969, p.43. ("Pode parecer paradoxal falar de espaço a propósito da literatura: aparentemente, com efeito, o modo de existência de uma obra literária é essencialmente temporal, pois o ato de leitura pelo qual realizamos o ser virtual de um escrito, este ato, como a execução de uma partitura musical é feito de uma sucessão de instantes que se realizam numa duração, em nossa duração...").
- (11) TADIÉ, Jean-Yves. Le récit Poétique. Paris, Puf, 1978. p. 51. ("O que é o espaço literário? No sentido mais concreto, ele não é senão, sobre a página, a organização dos brancos e pretos. Os livros dos mortos dos egípcios, as escrituras em ideogramas, os caligramas, os poemas rompem cada um a monotonia da tipografia, que a narrativa, ao contrário (as pesquisas de Butor se colocam de lado), aceita. No sentido mais abstrato, ele é o lugar onde se distribuem simultanea

mente os signos, onde se ligam as relações atemporais: o pensamento tem necessidade das metáforas espaciais (que se tornam por vezes um verdadeiro tic de época) e todo texto é espaço. Uma terceira acepção faz do espaço o lugar das imagens, perceptivo depois representativo...").

(12) MENDILOW, A.A. Op. cit., p. 265.

(13) TADIÉ, Jean-Ives. Op. cit., p. 48.

("No texto, o espaço se define como o lugar dos signos que produzem um efeito de representação. Nós nos propomos estudar a estruturação dos signos espaciais, os signos produtores de espaço na narrativa").

(14) Idem, ibidem, p. 49.

("... a literatura, entre outros assuntos, fala também do espaço, descreve lugares, habitações, paisagens, nos transporta...").

(15) FRANK, Joseph. "La forme spaciale dans la littérature moderne". In: Poétique. 1972, nº 10, p. 245.

("Se é verdade, escreve Lessing, que a pintura emprega para suas imitações meios ou signos diferentes da poesia, a saber, formas e cores estendidas sobre o espaço, enquanto que esta se serve de sons articulados que se sucedem no tempo, se é incontestável que os signos devam ter uma relação natural e simples com o objeto significado, então signos justapostos só podem expressar objetos ou conjuntos de elementos justapostos, da mesma forma que os signos sucessivos só podem traduzir objetos ou elementos sucessivos").

(16) Idem, ibidem, p. 246.

(17) Idem, ibidem, p. 247.

(18) LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. S.P., Ática, 1976, p. 68.

(19) BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Rio de Janeiro, Eldorado Tijuca Ltda., (s/d). p. 22.

(20) JAPIASSÚ, Hilton. Para ler Bachelard. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976. p. 89.

(21) GARCIA, Othon Moacyr. Comunicação em prosa moderna. 2. ed., Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1972 p. 215.

- (22) DEFINA, Gilberto. Teoria e prática de análise literária. Pioneira, 1975. p. 52.
- (23) TADIÉ, Jean-Yves. Le récit poétique. Paris, Puf. 1978, p.49.
- (24) GENETTE, Gérard. "Fronteiras da narrativa". In: Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, Vozes, 1972. p. 263.
- (25) Idem, ibidem, p. 263.
- (26) LUKÁCS, Georg. Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965. p. 69.
- (27) TADIÉ, Jean-Yves. Op. cit., p. 51.
 ("Pode-se enfim assinalar (Hamon) que a descrição obedece a uma previsibilidade lexical, e se apresenta como um conjunto homogêneo... onde a sintaxe adota ordinariamente a ordem: sujeito verbo e complemento. Em compensação as palavras de ligações lógicas (as mesmas que encadeiam os diversos elementos da ação ou reflexão na narrativa) e temporais (e nesse caso elas não correspondem senão ao percurso da percepção) faltam").
- (28) TADIÉ, Jean-Yves. Op. cit., p. 51.
 ("A descrição é também o lugar da retórica: não somente porque ela constitui uma figura clássica, mas porque as imagens aí se condensam").
- (29) SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria da literatura. Coimbra, Livraria Almedina, p. 290.
- (30) GAÉTAN, Picon. Malraux par lui-même. Paris, Editions du Seuil, 1961. p. 62.
- (31) CASTAGNINO, Raúl H. Análise literária. São Paulo, Mestre Jou, 1971. p. 236.
- (32) GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1972. p. 218.
- (33) Idem, ibidem, p. 218.
- (34) GARCIA, Othon M. Op. cit., p. 218.
- (35) GENETTE, Gérard. Op. cit., p. 265.
- (36) HAMON, Philippe. ("Lessing, no Laocoon (Hermann, Paris, 1964, p. 111 e ss.) tinha já feito comentários semelhantes sobre

Homero e seu modo de dramatizar suas descrições").

- (37) BARTHES, Roland. Loc. cit., p. 263.
- (38) ALENCAR, José de. Senhora. São Paulo, Ática, 1977. p. 63.
- (39) HAMON, Philippe. Op. cit., p. 485.
- (40) ROBBE-GRILLET, Alain. Por um novo romance. São Paulo, Ed. Documentos Ltda., 1969. p. 28 e ss.
- (41) RICARDOU, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris, Éditions du Seuil, 1967. pgs. 91 e ss.
- (42) HAMON, Philippe.
 ("Todo o problema do autor realista será então fazer desta temática vazia uma temática plena, de fazer de modo que esta proliferação adjacente de olhares, de meios transparentes, etc... seja levada a desempenhar um papel na narrativa e não seja um simples enchimento e fazer de modo que a redundância anafórica dos conteúdos se torne dialética dos conteúdos. O que não é sempre fácil").
- (43) DEFINA, Gilberto. Op. cit., p. 105.
- (44) CASTAGNINO, Raúl H. Op. cit., p. 106.
- (45) DANZIGER, Marlies K. Introdução ao estudo crítico da literatura. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 43.
- (46) Idem, ibidem, p. 43.
- (47) DEL PINO, Dino. Introdução ao estudo da literatura. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1972. p. 70.
- (48) COELHO, Nelly Novaes. O ensino da literatura. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1974. p. 108.
- (49) LINS, Álvaro. A técnica do romance em Marcel Proust. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. p. 107.
- (50) ATAÍDE, Vicente. A narrativa de ficção. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1973. p. 50.
- (51) MOISÉS, Massaud. Guia prático de análise literária. São Paulo, Cultrix, p. 109.
- (52) LINS, Osman. Op. cit., p. 72.
- (53) SEGOLIN, Fernando. Personagem e anti-personagem. São Paulo,

Cortez & Moraes, 1978. p. 15.

("... em sua Arte Poética, Aristóteles, a rigor o primeiro teórico conhecido a tentar responder ao enigma dos seres ficcionais, chama nossa atenção para a estreita semelhança existente entre a personagem e a pessoa humana, ao afirmar, dentre outras coisas, que, sendo o imitar congênito ao homem, "a poesia é uma arte de imitação ou de representação" e "o objeto dessa imitação é constituído de homens que fazem ou experimentam alguma coisa", ou seja, de "homens em ação").

(54) Idem, ibidem, p. 36.

("Observando que o papel de cada agente decorria necessariamente das ações-funções às quais estava relacionado, Propp acabou por concluir que a personagem nada mais é que um feixe de funções, constituído pelos predicados que designam suas ações ao longo da intriga").

(55) TADIÉ, Jean-Yves. Op. cit., p. 77.

(56) TADIÉ, Jean-Yves. Op. cit., p. 77.

(57) LACEY, Hugh M. A linguagem do espaço e do tempo. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 69.

(58) TADIÉ, Jean-Yves. Op. cit., p. 78.

(59) LINS, Osman. Op. cit., p. 70.

(60) SEGOLIN, Fernando. Op. cit., p. 51.

(61) HAMON, Philippe. Op. cit., p. 468.

(62) BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 27.

(63) VELLINHO, Moysés. Simões Lopes Neto. Rio de Janeiro, Agir, 1960. p. 22.

(64) MOURÃO, Rui. Estruturas. Belo Horizonte, Ed. Tendência, 1969. p. 62.

(65) Idem, Ibidem, p. 64.

(66) BRAYNER, Sonia. A metáfora do corpo no romance naturalista. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1973. p. 65.

(67) BOEURNEUF, Outellet. O universo do romance. Coimbra, Almedina, 1976. p. 205.

- (68) TADIÉ, Jean-Yves. Le récit Poétique. Paris, Puf, 1978. p.80.
("Não é mais apenas o homem e todo o resto que está abaixo, mas uma grande força maléfica e, bem mais abaixo, o homem misturado aos animais e às árvores").
- (69) COELHO, Nelly Novaes. Op. cit., p. 109.
- (70) FILHO, Domício Proença. Um romance de Adonias Filho (Uma leitura de Corpo Vivo). Dissertação apresentada para obtenção da Livre Docência em Letras, UFSC, 1974. p. 97.
- (71) LUCAS, Fábio. A face visível. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p.
- (72) Idem, ibidem, p. 127.
- (73) LUBBOCK, Percy. A técnica da ficção. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1976. p. 137.
("Balzac não consegue pensar em suas figuras sem as casas que habitam; para ele, imaginar um ser humano é imaginar uma província, uma cidade, um canto da cidade, um prédio na esquina, salas mobiliadas e, finalmente, o homem ou a mulher que vivem nelas. Ele não se persuade de que o teor da existência dessas criaturas é cabalmente compreendido sem um conhecimento minucioso das coisas e objetos que as cercam").
- (74) BOEURNEUF, Quellet. O universo do romance. Coimbra, Almedina, 1976. p. 205.
- (75) MOISÉS, Massaud. Guia prático de análise literária. São Paulo, Cultrix, 1969. p. 100.
- (76) MUIR, Edwin. A estrutura do romance. Porto Alegre, Globo, 1975. p. 35 e ss.
- (77) LINS, Álvaro. A técnica do romance em Marcel Proust. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. p. 157.
- (78) BOEURNEUF, Quellet. Op. cit., p. 215.
- (79) CÂNDIDO, Antônio. Tese e antítese. São Paulo, Nacional, 1978. p. 57 e ss.
- (80) LINS, Osman. Op. cit., p. 67.
- (81) ALENCAR, José de. Ubirajara. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1975.

- (82) MAROBIN, Luiz. "Mito e literatura". In: Estudos Leopoldenses, nº 6, São Leopoldo, 1968. p. 53.
- (83) CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. São Paulo, 1975. p. 41.
- (84) CRIPPA, Adolpho. Mito e cultura. São Paulo, Convívio, 1975. p. 130.
- (85) BUZZI, Arcângelo R. Introdução ao pensar. Vozes, Petrópolis, 1975. p. 82 e ss.
 ("O mito em si mesmo é "uma profunda intuição compreensiva da realidade, vazada numa linguagem fantasiosa. As intuições míticas são de valor perene, porque exprimem os mais recônditos níveis de estruturação do psiquismo humano, inacessível à atividade do consciente lógico").
- (86) FERNANDES, José. O mítico em José J. Veiga. Tese submetida à UFSC para obtenção do grau de Mestre. Florianópolis, 1977. p. 21 e ss. (Texto mimeografado).
- (87) FILHO, Domício Proença. Op. cit., p. 97.
- (88) ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 6a. Ed., 1967. p. 384.
- (89) LEPECKI, Maria Lúcia. Autran Dourado: uma leitura mítica. São Paulo, Quíron, Brasília, INL, 1976.
- (90) TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. 2a. ed., São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 164.
- (91) FURLAN, Oswaldo Antônio. Estética e crítica social em Incidente em Antares. Florianópolis, 1977. p. 122.
- (92) REGO, José Lins do. Fogo morto. 17^a ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1977. (as citações neste trabalho serão retiradas desta edição).

CAPÍTULO II

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM FOGO MORTO2.1. A realidade refletida

Inserida no regionalismo nordestino, Fogo morto traz em si as marcas profundas daquelas preocupações teóricas que Gilberto Freyre disseminava entre os escritores nordestinos de sua época. O regionalismo literário, sobretudo o pertencente ao chamado "romance de 30", pautou-se pela denúncia sociológica das desigualdades econômicas, da apresentação de uma região quase abandonada e distanciada do resto do país, caindo numa literatura de denúncia e também de fixação dos tipos e costumes regionais. Não se pode deixar passar despercebido o fato de que, embora escritores regionalistas, o grupo nordestino, sob a orientação de Gilberto Freyre, pautou sua conduta pela busca da unidade, tentando abarcar o todo, ou seja, atingir o universal, através das problemáticas que abarcavam¹. Neste sentido, Fogo morto reflete muito bem seu caráter universal, tanto pela temática abordada como também pela posição assumida pelas personagens diante da realidade. A obra pode, com as devidas ressalvas, ser colocada em qualquer lugar do mundo, já que reflete anseios e problemas constantes no ser humano.

O espaço geográfico e social refletido no texto é o do nordeste agrário, decorrendo as ações na região paraibana do Pilar, e alargando-se para locais mais distantes. Esse alargamento geográfico do espaço decorrerá em grande parte da ação de Vitorino que, em

penhado na busca da justiça social e política permite, a nomeação de inúmeros lugares, enquanto sua ação denuncia, conforme mencionamos acima, o abandono administrativo e a concentração de poderes nas mãos dos coronéis.

Fruto do desequilíbrio econômico, as condições sociais reinantes neste espaço são conflitivas. Percebemos no texto, além dos moradores do engenho Santa Fé, uma massa anônima com tendência a se anular, e cuja alienação assemelha-se em muito ao destino de Lula e José Amaro. Com exceção dos cangaceiros que, embora marginalizados socialmente, apresentam uma reação contra tal estado de coisas, e Vitorino, que se acha empenhado na busca de uma solução política, os seres que vemos na obra, excluindo-se evidentemente os proprietários das usinas e alguns outros casos, estão todos condenados ao desaparecimento.

O espaço social da obra nos permite avaliar os costumes reinantes, bem como os conflitos e a atitude mental das classes e dos indivíduos em questão.

O sistema sociológico que o texto nos apresenta tem suas bases assentadas no patriarcalismo, marcado este pelas presenças dos coronéis, da escravidão, das plantações de cana-de-açúcar, dos cangaceiros e de uma pequena burguesia representada pelos moradores da cidade do Pilar.

Tal sociedade tem nos coronéis, proprietários dos grandes latifúndios, dentro deste pequeno mundo, as figuras de maior influência social devido ao prestígio político advindo do poder econômico. Eles dominam o sistema de troca, exploram o trabalho escravo e estabelecem uma hierarquia, semelhante à militar, cujos títulos se relacionam com o poder econômico de seu possuidor ².

Também determinados costumes, como os casamentos consanguíneos e o compromisso de ajuda entre os integrantes da hierarquia, ilustram as características deste espaço social:

"Ele preferira uma prima, mulher de muito bom pensar, que só vivia para a casa".

(F.M. p. 136)

"O Coronel José Paulino viera de seu engenho para tomar as dores pelo seu marido. Eram parentes".

(F.M., p. 280)

Simbolizando todo o poder patriarcal, encontramos na figura do Coronel José Paulino o representante máximo da política local do Pilar. Como um deus ex-machina ele interfere nas questões da parentela e sua sombra acha-se presente em todo o texto; é ele o representante da ideologia dominante, e cujo poderio econômico faz com que seja respeitado por grandes e pequenos:

"O Coronel José Paulino do Santa Rosa montou a cavalo e foi ao engenho velho. E de lá voltou com a questão morta".

(F.M., p. 179)

"Juca foi com ordem minha para liquidar este assunto. Aqui não me pega mais este tenente".

(F.M., p. 278)

Lins do Rego delineou o espaço geográfico utilizando-se de um recurso semelhante ao dos contadores de estórias orais tão comum no nordeste brasileiro; daí predominarem as generalizações; o autor não se prende às minúcias como se observa em muitas páginas existentes no período romântico; as descrições, quando surgem de modo mais ostensivo, se revestem quase sempre de função explicativa, como mostraremos no momento oportuno.

O leitor de Fogo morto certamente terá sua atenção despertada para a grande quantidade de lugares que a narrativa menciona. Essa divisão política alarga, por assim dizer, o espaço do conflito, sendo quase sempre apenas nomeada.

Vitorino é localizado como sendo da Várzea do Paraíba (F.M., p. 20); Frei Epifânio é referido com suas missões do Pilar (F.M., p. 21); José Amaro comprava sola de Itabaiana (F.M., p. 85), sua origem está ligada a Goiana (F.M., p. 29). Sobre a procedência do piano de seu Tomás, o próprio narrador assim se expressa:

"E afinal chegara ao Santa Fê o grande piano que o matuto Tomás Cabral de Melo fora comprar no Recife para sua filha Amélia. Nunca se vira coisa igual pela Ribeira. Um piano da quele tamanho, muito maior que a serafina da igreja do Pilar, maior que todos os pianos de Itambê. Falavam que em Maranguape havia um da quele tamanho".

(F.M., p. 138)

Os próprios acontecimentos são sempre acompanhados do local onde ocorreram. Tiago, ao contar o ataque que Antônio Silvino fizera, esclarece que foi em Figueiras (F.M., p. 244). A fuga da mulher de José Amaro (F.M., p. 281) é assim referida por Adriana: "Ela tomou o trem para o Recife e, pelo que me disse, vai procurar uma irmã que está morando em Paulista". O Rio de Janeiro é sempre lembrado devido a Luís, filho de Vitorino (F.M., p. 20). As rápidas referências de espaços como a cadeia do Pilar, a câmara, a prefeitura, são muitas. O próprio Vitorino, com suas manias de grandeza nos informa:

"Dantas Barreto está em Pernambuco. Franco Rabelo no Ceará. O Lula de Holanda devia chefiar o partido aqui no Pilar. O pai dele foi homem de mando em Pernambuco, ouvi falar que

esteve na guerra de 48. Gosto do povo do sertão por isto. O meu pai teve terra no Cariri".

(F.M., p. 23)

O espaço representado ganha relevo quando nos atemos ao modo como o autor nomeia suas personagens; os engenhos são como que animizados; eles possuem seus proprietários e não estes ao engenho. Temos assim nomes como: Quincá do Engenho Novo (F.M., p. 282), Augusto do Oiteiro (F.M., p. 285); Manuel Gomes do Riachão (F.M., p. 285), Rózeo de S. Miguel (F.M., p. 286), Dr. Joaquim Lins do Pau Amarelo (F.M., p. 286), Juca do Santa Rosa (F.M., p. 239), Dr. João Lins do Itaipu (F.M., p. 239), os Afonsos de Japaranduba (F.M., p. 14), João Alves do Canabrava (F.M., p. 140), Manuel Cezar do Taipu (F.M., p. 140), José Guedes do Santa Rita (F.M., p. 132), Dr. Pedro de Miriri (F.M., p. 111) e Miguel do Santa Rosa (F.M., p. 107).

Pode-se inferir deste processo a intenção do autor em fixar a região através de seu mais típico meio de economia, ou seja, os engenhos de cana-de-açúcar. Ao nível da macro-estrutura revela a importância dos engenhos como meio de economia daquela região, que já se acha em profunda transformação, cedendo lugar às usinas modernas. O Santa Fé representa dentro da narrativa o símbolo desses engenhos; é ele que, por extensão, representa a economia reinante em relação aos pequenos engenhos que não se modernizaram. O Santa Fé é apresentado como um grande alienado, e é em torno dele que o autor constrói sua narrativa.

Lins do Rego não sentiu a presença das usinas como algo benéfico. Para ele, elas representariam o fim de uma era, o fim de um mundo com o qual comungava espiritualmente³. O Santa Fé será o ponto de partida em torno do qual se construirá a nar-

rativa; a temática da decadência que a obra desenvolve é calcada na decadência deste engenho símbolo, que avulta como personagem principal, e das personagens que, ao nosso ver, refletem a situação do bangüê:

"E enquanto na várzea não havia mais engenho de bestas, o Santa Fê continuava com as suas almanjarras. Não botava máquina a vapor. Nos dias de moagem, nos poucos dias do ano em que as moendas de seu Lula esmagavam canam a vida dos tempos antigos voltava com ar animado, a encher tudo de cheiro de mel, de ruído alegre. Tudo era como se fosse uma imitação da realidade. Tudo passava. Na casa de purgar ficavam os cinquenta pães de açúcar, ali onde, mais de uma vez, o Capitão Tomás guardava os seus dois mil pães, em caixões, em formas, nas tulhas de mascavo seco ao sol. Apesar de tudo vivia o Santa Fê. Era engenho vivo, acendia a fornalha..."

(F.M., p. 192)

É nítida no texto a existência de um espaço pretérito representado pelo engenho Santa Fê nos tempos de fartura com o Capitão Tomás, o que, através de José Amaro ou da mulher de seu Lula, envolvidos quase sempre pelas lembranças do passado, nos permite estabelecer uma comparação entre o presente e o passado do engenho Santa Fê.

O espaço representado pela Natureza distingue-se plenamente da situação das personagens. Estas se mostram decadentes, quer no aspecto econômico e social, quer no aspecto físico. A natureza mostra-se pródiga, sendo apresentada com um certo esplendor. Sua caracterização é feita a partir de uma saturação de pequenos quadros, o que a exemplo da observação feita por Malraux sobre a obra de Gide, proporciona uma melhor visão, de vez que nas descrições longas o leitor tende a ver menos ⁴.

A tentativa de se fixar a vegetação da região é nítida

não só nas grandes plantações de canas que o autor sugere como também pela presença de árvores características da região como o mulungu (F.M., p. 111), juá (F.M., p. 154), umbuzeiro (F.M., p. 155), aroeira (F.M., p. 20), pitombeira (F.M., p. 213), tamarindo (F.M., p. 264).

Essa apresentação do cenário é feita em grande parte pelo narrador onisciente ou por uma das personagens. O autor muda constantemente de ótica, apresentando o cenário do ponto de vista de uma ou de outra personagem; esta mudança nos permite inclusive deduzir a psicologia do observador, portanto, apresenta função plena.

Essa mudança de ótica encontra aplicação não só para mostrar o cenário a partir da perspectiva das personagens, bem como também se presta às exposições de ponto de vista de uma pessoa sobre outra.

No caso de Vitorino há uma diferença enorme no modo como ele se vê e como é visto pelos outros. Ele se julga valente, forte, orgulha-se de ser branco e primo de José Paulino e sobretudo de ter patente militar. A imagem que o narrador descreve demonstra a precariedade de seu estado atual: "A égua vazava água por um dos olhos e a brida arreventada enterrava-lhe de boca dentro. O pintor quis despedir-se mas Vitorino queria falar mais. A cara larga do velho, toda raspada, os cabelos brancos saindo por debaixo do chapéu de pano sujo davam-lhe um ar de palhaço sem graça" (F.M., p. 19).

No ponto de vista de José Amaro temos: "O mestre olhou-o com desprezo. Sempre lhe causava mal-estar aquela companhia de um homem pobre que não se dava a respeito. Era demais aquela vida sem rumo, aquele andar de um lado para o outro, sem fazer

nada, sem cuidar de coisa nenhuma. Era padrinho do filho daquele Vitorino e quando lhe deram a notícia de que o menino tinha entrado na Marinha, ficara satisfeito. Pelo menos não se criaria assim como o pai, como um bobo pelo mundo afora" (F.M., p. 21).

Também esclarecedor é o ponto de vista de sua mulher: "Um pai com um apelido, um pai mangado, servindo de graça para todo o mundo" (F.M., p. 38).

Uma análise, neste sentido, revela que o tratamento dado a José Amaro segue padrão idêntico. Esse recurso afirma a intenção do autor em tornar tudo mais verossímil.

É de se notar a preocupação constante do escritor em fazer presente a Natureza, mesmo quando narra acontecimentos importantes. Observamos na página 119 uma mudança deste gênero, quando o autor abandona o pensamento atormentado de José Amaro para captar um aspecto da natureza; "Os cardeiros da beira da estrada tinham enormes frutos encarnados que os pássaros furavam com ganância". Mais adiante, em pleno diálogo tenso que o mestre trava com Lula, o narrador interrompe para focalizar os efeitos dos raios do sol no coronel: "O sol iluminava as barbas brancas do velho..." (F.M., p. 121). Após a saída da prisão de José Amaro e seus companheiros, temos nova interrupção no diálogo e outra vez ocorre a apresentação da natureza: "A luz do dia brilhava na várzea do Santa Fé. Mas floriam as trepadeiras pelas estacas, cobrindo a terra inculta, subindo pelas cajazeiras". (F.M., p. 282). Este processo acentua o contraste entre a natureza e as personagens. Se a primeira nos sugere força e beleza, identificando-se com a vida, a segunda apresenta-se dominada pela miséria, pela doença, pela tristeza, pelo ódio, tudo convergindo para um processo de entropia que culminará na morte ou na alienação total das

personagens mais representativas e fiel, pois, à temática da decadência que percorre todo o texto. "O canário cantava na biqueira na mansa manhã de sol enublado. Um bando de rolinhas corricavam por cima da grama. O bode espichado por debaixo da pitô^ombeira, quieto. Tudo quieto, tudo na paz, menos o coração do mestre José Amaro que batia com arrancos de açude arrombado" (F.M., p. 47).

A exploração que o autor faz dos elementos visuais, cromáticos, olfativos, das sinestésias, reavivam a impressão de vida. A descrição é feita em pequenos quadros justapostos e distribuídos pela narrativa a exemplo da técnica cinematográfica:

"Havia um pē de bogari cheirando na biqueira. A sombra da pitombeira cresciamais ainda sobre a casa. O mestre José Amaro olhou para a estrada, para os fins de várzea muito verde".

(F.M., p. 6)

"Lã fora um dia bonito de maio. Tudo era verde e o sol quente enxugava a estrada coberta de poças. As cajazeiras davam sombras e pelas estacas as flores das trepadeiras enfeitavam de azul e roxo o pequeno curral onde a velha Sinhã criava os porcos".

(F.M., p. 16)

"Cheiravam as flores de bogari, cheiravam as cajazeiras, o jasmim do céu se abria para a lua que botava a cabeça de fora".

(F.M., p. 26)

Os elementos naturais, quando animizados, não deixam de pertencer ao espaço. Quando isto ocorre, temos uma forma de representação metafórica. Trata-se da captação da humanização do espaço, contrastando com a alienação do humano, tudo trabalhado no texto de uma forma conjugada. Este processo é explorado em Fogo morto a partir do próprio título da obra e se estende a várias ou

tras passagens:

"... mais uma vez o silêncio da terra se perturbava com o martelo enraivecido".

(F.M., p. 9)

"A saparia chorava na lagoa..."

(F.M., p. 233)

"Ouvia-se o gemer do rio nos barrancos".

(F.M., p. 235)

"Sô a chuva roncava com a ventania que batia nas portas".

(F.M., p. 191)

Ligados ao espaço, embora sendo figuras de estilo, os processos de zoomorfização e antropomorfização, junto com o baixo-calão, indiciam de certa forma o ambiente em que se movimentam as personagens. É no linguajar de José Amaro e de Vitorino que tais recursos mais se evidenciam; contudo não é nossa intenção examinar detalhadamente o uso que o autor faz da linguagem, o que não nos impede de deixar registrado o efeito poético que emana da narrativa.

Em Fogo morto os espaços físicos exteriores predominam sobre os interiores. Confirma nossa afirmação a enorme quantidade de lugares referidos ao longo da narrativa, pela apresentação da natureza, reforçado pelo fato de que em raras ocasiões o autor descreve os interiores das residências; quando o faz, estes interiores revelam sempre o modo de ser de seus proprietários.

Importante para a análise que se segue é não perdermos de vista a existência do conflito político e econômico. Tal conflito se torna mais evidente nas condutas de José Amaro, Lula e Vitorino. Estes querem a reforma do sistema, porém não num sentido radical, já que, no fundo, ambicionam os valores da classe do-

minante que ainda não possuem.

No seu todo podemos sentir que Lins do Rego domina o sentido de espaço, e é justamente essa estrutura - "o espaço" - que ao nosso ver predomina em Fogo morto. Ao fecharmos o livro vem-nos à mente a sensação de um mundo repleto de tensões, angústias e tristezas, que enche nosso espírito como a cabriolé de seu Lula enche de sonoridade o espaço do Pilar. A alegria bem poucas vezes pode ser sentida no transcorrer da narrativa, o que faz de Fogo morto um romance triste, um romance que representa, na criação global do autor, o epitáfio definitivo do ciclo da cana-de-açúcar.

Todavia, devemos considerar que, a despeito de a obra de Lins do Rego, sobretudo a parte referente ao ciclo da cana-de-açúcar, apresentar uma forte tendência auto-biográfica e sua fluidez narrativa sugerir uma maior aproximação com o tempo, aqui em Fogo morto a primeira tendência acha-se diminuída, o que lhe permitiu alcançar um equilíbrio entre objetividade e subjetividade. Assim é que tempo e espaço, neste texto, são dois aspectos de uma mesma realidade. Daí as descrições confluírem quase todas para a natureza em flagrante contraste com as personagens.

O devaneio de Vitorino (p. 284), a exemplo da maioria dos monólogos apresentados no texto constitui a melhor prova desta ligação temporal, que vemos afirmando. Essa passagem é o modelo melhor acabado no que se refere às interiorizações das personagens. Nela a maioria dos verbos estão no imperfeito e apesar da presença de outros tempos verbais, podemos entender tal devaneio como realizado, já que sua paranóia torna isso possível. A quantidade de tempos verbais reflete sua confusão mental. A intensidade desse monólogo vai aumentando até culminar em uma explosão de âni

mo, marcando sua volta ao presente: "E gritou na sala com toda a força" (F.M., p. 287).

Neste devaneio, não há em momento algum, uma preocupação com o cenário ou com pormenores descritivos. A atenção de Vitorino está, até em sonho, por demais comprometida pela necessidade de auto-afirmação, o que confirma a idéia de que tanto Vitorino, bem como Lula e José Amaro são criaturas marcadas pela frustração e fracasso diante da realidade.

Em relação a essas interiorizações não devemos esquecer a advertência de Lacey, de que tais estados mentais, ligam-se mais a um tempo psicológico e não ao espaço.

2.2. Os espaços fortes

Em nossas proposições teóricas constatamos haver, na tradição literária, uma preocupação maior com o espaço a partir do séc. XIX, menor no Romantismo e maior no Realismo. Foi com Balzac que a tradição romanesca incorporou definitivamente o espaço como elemento de funções explicativas e simbólicas.

No caso de Fogo morto, temos o espaço empregado quase sempre com função plena. As descrições deixam de funcionar como um apêndice descolorido para assumir o papel de índices que remetem a uma situação. É o que se verifica quando examinamos o espaço representado pelas casas de José Amaro e Lula. Tais espaços são extensões das personagens, revelando seu exame os traços sociais, culturais e psicológicos de seus moradores.

Por isso mesmo devemos procurar entender de que modo o espaço e as personagens se relacionam. A ação é o próprio das per

sonagens e ocorre sempre em algum lugar. Michel Butor afirma que "muitas vezes essa espacialidade evocatória permanece vaga. As personagens que nos falam, ou das quais nos falam, estão "em algum lugar", e é tudo. Bruma que em breve se diferenciará, pois sabemos bem que não se fala, não se age do mesmo modo num salão, numa cozinha, num bosque ou num deserto. Será preciso pois que nos indiquem o "cenário", isto é, as qualidades próprias do lugar" ⁵.

Retomando a idéia de que espaço e personagem devem ser bem delimitados, conforme nossas notas teóricas, quando acentuamos que o contorno da personagem deve ser definido de modo a permitir ressaltar sua individualidade, podemos afirmar aqui o mesmo para o espaço. A presença ou ausência de determinados objetos constituem índices valiosos para a compreensão do cenário ⁶.

Esta compreensão não só do cenário, como também das personagens e de todos os elementos que compõem uma narrativa implica um prévio acordo entre autor e destinatário, isto porque o destinatário tem que aceitar as regras do jogo inerentes a toda obra de ficção. O autor selecionará os traços que darão coerência a sua personagem, sendo esta coerência "mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência exterior" ⁷.

Em Fogo morto, o autor sugere um espaço onde a frustração e a decadência são as notas dominantes. Saturando com traços previamente escolhidos, ele construiu um universo único, inconfundível, que dá à obra seu caráter específico ⁸.

Deteremos nossa análise em torno dos espaços fortes, ou sejam, naqueles locais que mais decididamente concorrem para a elucidação das personagens e dos conflitos reinantes.

A distribuição, no espaço geográfico, das casas das per

sonagens que mais drama trazem em si, ajudam-nos a compreender a tensão reinante entre eles e o ambiente. Excetuando-se Vitorino, cuja casa não é mostrada pelo autor de forma mais acentuada, tanto José Amaro como Lula podem ter seu comportamento social e psicológico apreendido pelas descrições de suas respectivas casas.

Há no texto um espaço - o engenho de Santa Fé - em torno do qual se desenvolve toda a narrativa. Ele é o espaço mais representativo, já que abriga a casa de Lula e próximo dali, mas em terras pertencentes a Lula, localiza-se a casa do mestre Amaro. Ligando o engenho com a cidade temos a ocorrência de uma estrada. Podemos dizer que o denominador comum em termos de espaço onde ocorrem os conflitos é fornecido pela existência de uma estrada tronco, em meio à qual desfilam escravos, aguardenteiros, o cego Torquato, os cangaceiros, o negro Passarinho, a força policial, o Coronel José Paulino, a cabriolé de seu Lula e Vitorino em suas constantes andanças; é nela que se verifica o maior movimento humano, pois é o elemento que liga a cidade com o sertão, passando pela casa do mestre José Amaro, em cuja margem se localiza. Essa posição estratégica da casa permite ao mestre visualizar o movimento nela ocorrido:

"Pela estrada iam passando os dez carros do Coronel José Paulino carregados de lã para a estação. Enchiam a tarde de uma cantoria de doer nos ouvidos. Vinte juntas de bois, dez carreiros, cinquenta sacas de lã. Era o Santa Rosa na riqueza que fazia mal ao seleiro".

(F.M., p. 31)

"Ali era a passagem para todos os cantos".

(F.M., p.127)

O engenho de Santa Rosa contrasta com o Santa Fé. Dele muito pouco sabemos. O Coronel José Paulino, seu proprietário, é

dono de grandes extensões de terra, domina a política local e se constitui na figura de maior porte econômico. O Santa Rosa modernizou-se, sendo elevado a categoria de usina, enquanto o Santa Fé se acha em franca decadência. O engenho de Santa Rosa ganha relevo no texto porque representa a aristocracia dominante e, se de certa forma Vitorino, Lula e José Amaro se revoltam contra a mesma é porque, no íntimo, todos eles aspiram aos privilégios que a fortuna de José Paulino lhe permite desfrutar.

A narrativa se desenrola em grande parte explorando as tensões existentes no aspecto político e econômico. A insatisfação do mestre e de seu Lula, embora haja outras, decorre em grande parte do fato de não poderem fazer frente à riqueza de José Paulino. Essa diferença econômica existente entre ricos e pobres resultará num estado de insatisfação coletiva que a ação de Vitorino encarna no texto. Seu deslocamento constante permite uma visualização do engenho e da cidade, cada qual com suas peculiaridades.

É pela ação política e do cangaço que se avulta o clima tenso que paira sobre toda a narrativa. O cangaço é o fruto de uma marginalização social; ele atrairá a ação da política que tomará a lei em suas mãos provocando o descontentamento entre o povo, que por sua vez simpatiza com o cangaço, já que este assume uma função de anjo vingador. A nível mais profundo, a causa deste descontentamento é proveniente das relações de troca.

Até mesmo Lula e Vitorino militam no Partido Liberal embora sendo portadores de títulos militares, o que implica numa certa posição social. Ambos o fazem por revolta. Lula pelo seu amargo contra a vida e Vitorino pela sua paranóia, mas em ambos os casos pode-se sentir uma ponta de inveja.

A presença dessa estrada tronco permite ao autor colocar em contacto as mais diferentes pessoas. Entretanto, poucas vezes, notamos a presença da alegria ao nível das personagens que por ela desfilam. Neste universo onde tão grande é o número de pessoas alienadas de seu meio social, lembremo-nos dos canga-ceiros, que vivem como que à margem da sociedade, num espaço colocado fora, fugindo de um lado para o outro; da própria polícia a praticar desmandos, dos aguardenteiros, do cego Torquato, todos elementos capazes de sugerir a tensão, a revolta e a marginalização social.

Vitorino denuncia essa situação e por isso mesmo ele sofre uma transformação ao longo da narrativa. O Vitorino da primeira parte não é o mesmo da última parte da narrativa. Sua modificação, passando de desprezado a admirado, ocorre em função de sua luta contra os desmandos observados. Ele fala muito e se fala "é porque a palavra é a sua arma. Fala porque tem necessidade de ser ouvido. Uma população inteira depende de sua palavra. A vida de um homem depende de sua palavra. O verbo, na boca de Vitorino, adquire um pouco daquela dramaticidade bíblica. A seu modo, Vitorino é um profeta. (Alguns de seus vaticínios, que, à semelhança das profecias do Velho Testamento, são também maldições, se realizam). O silêncio, no caso do Capitão, seria uma apostasia" ⁹.

O exame do espaço social é capital para entendermos Fogo morto. Lins do Rego explora longamente as tensões causadas pelo desequilíbrio econômico que culminará com a queda do mundo do engenho.

Examinando-se a relação espaço/personagem, notaremos como o espaço concorre efetivamente para a caracterização da personagem.

Encontramos logo na abertura da narrativa uma série de informações que vão sendo desenvolvidas pouco a pouco:

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

(F.M., p. 3)

A expressão "seleiro dos velhos tempos" deixa transparecer uma intromissão valorativa do narrador; indica a inadequação do sistema de trabalho empregado pelo seleiro, em relação às técnicas mais modernas. Acentua-se a posição do seleiro como sendo um ser ultrapassado; os detalhes posteriores confirmarão essa atitude. O contraste representado por "trabalhava na porta de casa" com a situação atual das indústrias, onde o local é exclusivo para o trabalho, comparado com o artesanal justificam a expressão "dos velhos tempos". O próprio seleiro assim se manifesta: "Estou perdendo o gosto pelo ofício. Já se foi o tempo em que dava gosto trabalhar numa sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcas se vendem por aí! (F.M., p. 4).

A casa do selcero começa a ser delineada a partir de "com a fresca da manhã de maio agitando as folhas da pitombeira que sombreava a sua casa de taipa, de telheiro sujo". Essa localização será confirmada mais adiante: "Ninguém dá valor a oficial de beira de estrada" (F.M., p. 6).

Somos informados de que o seleiro não é o dono das terras onde a casa se localiza, "problema que resultará na tensão Lula/cangaço": "Vinha passando pela sua porta a carruagem do senhor de suas terras, do dono de sua casa. Era o Coronel Luís César de Holanda Chacon, senhor de engenho de Santa Fé, que passa-

va com a família" (F.M., p. 12).

O espaço onde a casa se localiza pode ser inferido a partir da sombra lançada pela pitombeira sobre a casa. O olhar do mestre sobre o espaço a sua volta reforça essa colocação, já que nos mostra os arredores da casa: "O mestre José Amaro olhou para a estrada, para os fins da várzea muito verde" (F.M., p. 6). A expressão "fins da várzea" deixa transparecer a existência de um vasto espaço, mais condizente com a vida campestre que a urbana. Os pássaros, o bode, as galinhas, o cheiro das flores, confirmam, nas páginas seguintes esta afirmativa.

O telheiro sujo e a casa de taipa reforçarão a idéia de pobreza de seus habitantes; a própria fumaça, enchendo a sala, nos dá uma idéia do tamanho da casa. Também o almoço servido é indiciador do grau de posses do mestre; aqui a "expressão pobre mesa de pinho sem toalha" é altamente evocadora de sua situação social: "O mestre José Amaro, arrastando a perna torta, foi se chegando para a mesa posta, uma pobre mesa de pinho sem toalha. E comeram o feijão com a carne-de-ceará e toicinho torrado" (F.M., p. 5).

Os objetos que caracterizaram a profissão do seleiro não foram esquecidos: "Sentado no seu tamborete, o velho José Amaro parou de falar. Ali estavam os seus instrumentos de trabalho. Pegou no pedaço de sola e foi alisando, dobrando-a, com os dedos grossos" (F.M. p. 7).

Essa caracterização do mestre é marcada de modo tão claro, a exemplo de Lula e Vitorino, que "a sola, a faca, o martelo de Mestre José ganham sentido, referidos não apenas ao seu temperamento agressivo, mas ao cavalo magro, ao punhal, ao chicote do Capitão Vitorino; ao cabriolé, à gravata, ao piano do Coro

nel Lula, os quais, por sua vez, valem como símbolos das respectivas personalidades" ¹⁰.

O diálogo travado com seus interlocutores deixa transparecer a revolta do mestre contra o mundo. Não está satisfeito com a família, com sua profissão e consigo mesmo.

José Amaro é seleiro de beira de estrada. Elemento estático em contraste com Lula e Vitorino, que são dinâmicos. Apresenta-se revoltado contra tudo e com graves problemas de comunicação. Seu ódio surdo pode ser pressentido nas discussões que trava com a família e com as pessoas de sua relação. É através do martelo e do chiar da faca na sola que indiretamente percebemos sua agressividade e revolta contra o mundo:

"Pegou do martelo, e com uma força de raiva malhou a sola molhada" (F.M., p. 7).

"Mais uma vez as rolinhas voaram com medo, mais uma vez o silêncio da terra se perturbava com o seu martelo enraivecido" (F.M. p. 9).

"Chiavam na ponta da faca as tiras de couro que ele media, com muito cuidado" (F.M. p. 12).

"Batia forte na sola, batia para doer na sua perna que era torta" (F.M., p. 13).

Na verdade, se a realidade lhe parece tão amarga, é porque ele é um homem amargurado; a realidade é assim o espelho do seu íntimo. Ele não amara a terra; vivera sempre ali, mas nunca plantara, nunca sentira seu chamado e por isso mesmo é tido como um estranho. Só após ficar velho é que vai descobrir a sensação de bem estar que a natureza pode oferecer, transformação essa que ocorre quando ele passa de estático a dinâmico e anda à noite, deixando-se envolver por ela.

"Cheirava o manacã, cheirava a terra que ele nunca plantara. Fora sempre de seu ofício, sempre pegado no couro, cortando sola, batendo brocha. A terra lhe era distante. Viu a várzea coberta de lavoura, olhava as vazantes, os altos e nunca reparara que tudo aquilo era o poder, era a força verdadeira do homem. Sabia que o homem tirava tudo da terra, que a terra paria tudo. São agora depois de velho era que pudera compreender aquela beleza de uma noite, a paz da noite, sem a agressividade da luz quente" (F.M., p. 85).

A caracterização de José Amaro, Lula e Vitorino seguem o mesmo padrão. É feita indiretamente através de seus gestos, relações com o ambiente e com o trabalho, e diretamente, pelo uso que fazem dos monólogos e diálogos.

A agressividade do mestre encontra-se traduzida pelo barulho do martelo, que parece ecoar em toda a primeira parte do livro, juntamente com o canto do canário. Na segunda parte do livro, o elemento sonoro é representado pelo piano e a cabriolé com sua sineta; na terceira, é a voz de Vitorino que parece dominar todo o ambiente.

Para Alfredo Bosi, conforme crítica constante no apêndice deste trabalho, o seleiro tenta cobrir suas dores com o barulho do martelo, enquanto Lula tenta cobrir sua decadência com o barulho das campainhas da cabriolé.

Se o estado psicológico de José Amaro está alterado, fora de ordem, por assim dizer, a relação com isto pode, segundo Bachelard, ser encontrada ao nível do espaço representado por sua casa, já que esta revela o homem. Temos no texto a ressonância perfeita de tal estado psicológico, no que se refere a desordem: "Dentro de casa o cheiro de sola fresca recendia mais forte que o da comida no fogo. Viam-se, por toda a parte, arreios velhos, selas arrebetadas, e pelo chão, pedaços de sola enrola-

dos" (F.M., p. 5).

Na ordem normal dos acontecimentos é muito mais comum o homem modificar o ambiente, agindo sobre ele, que o inverso.

José Amaro com o barulho de seu martelo provoca por várias vezes o deslocamento dos pássaros que se assustam com o som: "O batuque espantou as rolinhas que beiravam o terreiro da tenda" (F.M., p. 7). Ou mesmo se impondo acima de todos os outros sons: "O bater do martelo do mestre José Amaro cobria os rumores do dia que cantava nos passarinhos, que bulia nas árvores, açoi-tadas pelo vento. Uma vaca mugia por longe. O martelo do mestre era forte, mais alto que tudo" (F.M., p. 8).

Além de indiciar as personagens, é possível encontrar-mos também no texto exemplos onde a natureza age sobre o personagem. O mestre José Amaro sai para andar, sendo surpreendido por uma sensação lúdica que o faz esquecer temporariamente de seus problemas. Comparando-se o trecho do texto onde isso é narrado, nem parece ser o homem agressivo de antes: "O seleiro estava possuído de paz, de terna tristeza; ia ver a lua, por cima das cajazeiras, banhando de leite as várzeas do Coronel Lula de Holanda. Foi andando de estrada afora, queria estar só, viver só, sentir tudo só. A noite convidava-o para andar. Era o que nunca fazia. Vivia pegado naquele tamborete, como negro no tronco" (F.M.p.26).

Essa sensação nova para ele tende a se repetir. Nasce assim o hábito de passear à noite: "Zeca dera agora para fazer aqueles passeios à noite" (F.M., p. 69). Duas funções podem se re-apontadas a partir desta situação com o espaço; os passeios noturnos do seleiro permitem ao autor mostrar uma série de detalhes que caracterizam a vida noturna, permitem a exploração em oposição ao dia, permitem mostrar a paisagem através da visão de

José Amaro: "E como se tivesse tirado um peso de chumbo dos ombros o mestre José Amaro saiu para ver a noite, para sentir-se só na noite que era de lua cheia. A estrada branqueada pelo luar cheirava a cajá maduro. As moitas de cabreiras tinham ramos de algodão pelos galhos espinhentos. Havia passado comboio de lá para a estação. A noite dava vida ao coração do mestre. Ali ele se sentia numa intimidade fácil com as coisas. Viu os partidos de cana gemendo na ventania, o mar de cana madura com os pendões floridos" (F.M., p. 84).

O mestre, tocado por essa sensação estranha que lhe causa a noite, vai revelando o que se passa em seu íntimo: "Só agora depois de velho era que pudera compreender aquela beleza de uma noite, a paz da noite, sem a agressividade da luz quente. Aquela luz fria da lua entranhava-lhe carne adentro. Sentia solidão. O que ele queria era viver só. Tudo o que o ligava à casa, à vida de sua casa, lhe doía, era como uma facada que lhe entrava no corpo" (F.M., p. 85).

A outra é mais significativa; permite a integração desta seqüência¹¹ ao nível semântico. O aspecto doentio, a cor amarelada do mestre é somada a essa estranha mania de andar à noite, permitindo o surgimento da idéia de lobisomem. A negra Margarida encontra o mestre durante a noite passeando e, num ambiente cultural como este, não é de se admirar que em tais mentes essa transformação tenha sido possível: "No outro dia corria por toda a parte que o mestre José Amaro estava virando lobisomem. Fora encontrado pelo mato, na espreita da hora do diabo; tinham visto sangue de gente na porta dele" (F.M., p. 27).

Essa pseudo-transformação encontra-se mais relacionada com o espaço, quando atentamos para o fato de que a lua, podemos di

zer, pertencente ao espaço cósmico, liga-se dentro do folclore ao mito do lobisomem. Ela age sobre o indivíduo, segundo a crença popular, provocando a transformação em lobisomem. Confirma-se aqui mais uma vez a influência dos elementos do espaço como agente de mudança na personagem.

E não é sem razão que a lua ganha um tratamento especial neste texto. Sua ação pode ser percebida em quase toda a narrativa. Sua função não é apenas iluminar a noite. Reconhecendo este fato é o próprio autor quem nos informa: "A lua entrava pelas telhas de vidro da casa grande, a lua que pintava as cajazeiras, que dava ordens em D. Olívia, que fazia os cachorros uivarem na solidão" (F.M., p. 180).

A doença de José Amaro é epilepsia ¹², bem como são igualmente, a de Lula, a de Marta e, num nível menor, a de Olívia, cujo estado de desagregação mental é bem mais avançado.

Ora, a crença popular consagrou o fato de que o lobisomem só aparece em noites de luar. José Amaro tem epilepsia, que literalmente quer dizer doença provocada pela lua; logo, José Amaro é lobisomem. Daí ser compreensível a insistência do autor em fazer José Amaro sair à noite para passear; daí ser a lua tantas vezes mencionada; entendido isto, o texto ganha uma nova visão; um elemento do espaço foi capaz de sugerir uma nova dimensão à interpretação do texto. A lua, que, em muitos textos, funciona como pano de fundo, ou de moldura, porque não tem uma função conotativa, ganha em Fogo morto um tratamento especial devido seu caráter indiciador e expressivamente conotativo.

Temos assim sua influência sobre personagens, atuando quase sempre com uma função perniciosa. É o caso de Vitorino que, em sua megalomania, torna-se mais irrequieto quando é atingido

pela lua cheia:

"— É lua cheia hoje ?
— É. você viu o compadre Vitorino como estava?"

(F.M., p. 26)

É também o caso de Olívia, que, sofrendo de loucura, chega a um paroxismo sob sua influência: "Olívia dentro da casa, nas noites de lua forte, gritava desesperadamente" (F.M., p. 163).

Quando, por ocasião da prisão do mestre, os raios da lua penetrando no ambiente, parecem causar incômodos: "— O diabo desta lua não deixa a gente dormir" (F.M., p. 268).

Até mesmo os cães estão sob seu efeito e respondem com uivos profundos; o relato de Alípio confirma esse lado da sabedoria popular:

"Eu me lembro dum filho de um tio de meu pai que era assim. Quando chegava a lua o homem gritava como um desenganado. Parecia um cachorro doído"

(F.M., p. 106)

"Um cachorro começava a latir, latia com desadorno, e por fim lançava uivos de uma dor profunda.

— Aquilo é para a lua.

— É para a lua. Está sofrendo muito.

Uma nuvem cobriu o céu e tudo ficou escuro. De repente o mundo se clareou outra vez, em luz branca".

(F.M., p. 26)

Esta aparente escuridão momentânea - "a saparia enchia o mundo de um gemer sem fim. E os vaga-lumes rastejavam no chão com medo da lua" (F.M., p. 27), - funciona como premonição da transformação inicial de José Amaro em lobisomem.

Encontramos ainda:

"A lua entrava pelas grades de madeira.
Era uma lua de brancura de algodão".

(F.P., p. 268)

"Uma lua clara punha-se por cima da várzea,
pelas cajazeiras".

(F.M., p. 267)

"A estrada branqueada pelo luar cheirava
a cajã maduro".

(F.M., p. 85)

Essa insistência em mostrar a lua sempre clara prende-se ao fato de ser ela indiciadora de uma negatividade que vai abranger toda a narrativa. É sob sua égide que José Amaro se transforma em lobisomem; é à noite que os cangaceiros se movem, é durante a noite que ocorre o ataque deles ao Santa Fé; é à noite que José Amaro se suicida. Podemos dizer que os fatos maiores nesta narrativa se passam todos à noite. A lua estaria assim relacionada com o mal e com a morte ¹³.

A função do sol na narrativa é menos expressiva que a da lua. Seu grau de conotação em relação à macro-estrutura não chega a ocupar grande destaque. Liga-se mais à idéia de vida, fazendo com que a terra se transforme em produtiva: "A terra era mãe de verdade" (F.M., p. 177). Aparece quase sempre atuando de forma ativa provocando um clima quente e alternando-se conforme as horas do dia:

"-- Mestre Zê, me desculpe, mas tenho que ir andando.

-- É cedo, homem, deixa o sol quebrar".

(F.M., p. 6)

"O sol estava mais para o poente".

(F.M., p. 9)

"O sol quente enxugava a estrada coberta de poças".

(F.M., p. 16)

"O vulto cresceu na tarde que se punha. Parecia um gigante, aos restos de sol, que cobriam as cajazeiras".

(F.M., p. 24)

Uma leitura neste sentido efetuada nas primeiras páginas do livro nos dá uma idéia do acompanhamento que o autor faz do trajeto do sol. Logo nos primeiros parágrafos ("com a fresca da manhã" (F.M., p. 3)), temos a notação inicial que nos indica a posição do astro rei. O levantamento que transcrevemos acima completa o trajeto. O autor focaliza Vitorino a partir da iluminação do sol, daí resultar numa sombra gigantesca. Colocação semelhante é encontrada quando José Amaro e Lula discutem:

"O sol iluminava as barbas brancas do velho. Ele tinha naquele momento um tamanho de gigante, em cima dos batentes de pedra. Lá em baixo estava o mestre José que falara de sua filha, a D. Neném".

(F.M., p. 123)

Afora isto é realmente como pano de fundo que ele cumpre sua função, iluminando e colorindo com seus raios e paisagem; já que não remete a significados mais efetivos no texto, como se observa em A bagaceira, de José Américo de Almeida, onde é o elemento motivador do drama e também símbolo da personalidade erótica de Soledade.

Comparando-se os dois livros, encontramos em ambos a preocupação com os elementos sensoriais.

No caso de A bagaceira, os elementos relacionados ao ol fato predominam, e ao sol cabe o papel de motivador da conduta dos seres e dos acontecimentos.

Em Fogo morto, a lua ocupa função idêntica, e o elemento sensorial mais trabalhado é o sonoro. Ambos os textos confir-

mam um esmerado tratamento dado aos cinco sentidos:

"Estava uma tarde de muito sol, mas as sombras das cajazeiras amansavam o calor do dia".

(F.M., p. 90)

"A tarde macia, com céu azul e o sol morno cobrindo a verdura da várzea".

(F.M., p. 252)

"O sol que cobria a estrada coado pelas folhas verdes. Era um sol brando, amaciado pelas folhas que o vento agitava".

(F.M., p. 261)

Observa-se em Fogo morto uma alternância cromática que vai do claro ao escuro, devido à incidência do sol e da lua sobre a paisagem. Esse jogo de cores que impregna o espaço pode ser bem sentido se atentarmos para as cores claras provocadas pelo luar, juntamente com o tom escuro da noite e pelo colorido dos raios do sol durante o dia. A estes tons cromáticos acrescentam-se outros percebidos na cor da vegetação e das flores. Tudo isso vem a reforçar o caráter visual da obra ¹⁴:

"A moça estendera os seus panos para enxugar. Brilhavam os encarnados, os azuis, os amarelos, pelos juncos, pelas cabreiras, estendidos como uma festa".

(F.M., p. 64)

Buscou o autor encher de vida sua narrativa e a presença de cães, pássaros, galinhas, guinês, os gritos dos meninos, os preás, calangros, raposa, porcos, boiada, vaga-lumes, morcegos, além da presença de José Passarinho cantando fados e baladas portuguesas, longe de significar um empobrecimento, acentuam a naturalidade do ambiente campestre, captando a vida tal como ela se apresenta.

"Pela estrada gemia um carro de boi, carregado de lã".

(F.M., p. 9)

"O carro cantava nos cocões de aroeira, com o peso das sacas".

(F.M., p. 9)

"Ouvia-se o cantar de carros de boi, chorando de muito longe".

(F.M., p.113)

O próprio silêncio tem aí uma função definida, contrastando com a infinidade de sons sentidas no ambiente. A atmosfera pesada que a narração transmite, encontra nessas elipses um modo de sugerir a forte tensão que paira no ar:

"Um silêncio medonho envolvia tudo, num instante, como se o mundo tivesse parado. Parara de bater o mestre José Amaro, parara de cantar o canário da biqueira. Um silêncio de segundos, de vertigem do mundo".

(F.M., p. 13)

O elemento sonoro é representado pelo som das campainhas da cabriolé de seu Lula, pelos pássaros, vozes humanas e pelo barulho do martelo do mestre, o que torna Fogo morto repleto de musicalidade:

"Então, muito de longe, começavam a soar as campainhas de um cabriolé".

(F.M., p. 12)

"Na estrada empoeirada cheiravam as cazeiras, cantavam pelos arvoredos os pássaros de todas as nações".

(F.M., p. 93)

"O cabriolé do Coronel Lula passou tilintando, como uma música de festa".

(F.M., p. 133)

"E de lã saía ele de cabriolé, enchendo o mundo com o toque das campainhas".

(F.M., p. 158)

Essa cabriolé é um elemento caracterizador da personagem, é o símbolo de sua posição social, assim como o piano simboliza a nobreza do Santa Fê. Tal elemento é também um desdobramento do martelo de José Amaro. Ambos se distinguem pelo aspecto sonoro. Quando cessa o barulho do martelo, sobrevém a morte do mestre. A loucura de seu Lula se identifica com a parada da cabriolé. Quando o piano é quebrado, morre o Santa Fê.

Vimos até aqui confirmada nossa afirmação de que em Fogo morto os elementos espaciais atuam sempre como índices informantes das personagens.

Prosseguindo com nossa proposição, procuraremos examinar o engenho de Santa Fê e as outras casas da cidade que tenham uma relação mais direta com os acontecimentos narrados. Nosso objetivo é verificar se o tratamento dado ao espaço confirma ou não nossa afirmativa acima.

A casa do coronel Lula é envolvida por um certo mistério. Poucas referências são encontradas no texto. Segue o mesmo processo de composição da casa de José Amaro; ela é mais sugerida que descrita. Devido ao pouco acesso que as pessoas estranhas têm a ela, muito pouco sabemos; apresenta-se, bem como as pessoas que aí habitam, marcada por traços salientes, bem visíveis, que se repetem com frequência:

"Mas como seria aquele povo por dentro? O velho Lula só andava de gravata, não saía de casa a pé, a filha estivera com as freiras no Recife, e havia aquela doida, andando dentro da casa sem parar, a irmã de D. Amélia. E havia aquele piano. Era tudo o que o povo sabia. A sala de visita tinha muito quadro, tinha um espelho para o corpo inteiro, tapetes no chão. O velho não abria as janelas da sala de visita; vivia ela fechada, com o piano de D. Amélia para o canto" (F.M., p. 30).

Estas informações dadas por José Amaro marcarão o con-

torno da casa-grande. É só isto que o povo sabe. Só isto bastamos para identificar seus moradores.

A gravata de seu Lula e o fato de não andar a pé indicam tratar-se de alguém com posses, quando comparado com as outras pessoas do ambiente. Porta-se como um aristocrata, embora não mais o seja.

Lula de Holanda, a exemplo de José Amaro, não ama a terra. A palavra Holanda em seu sobrenome¹⁵, está como a sugerir ser ele um estrangeiro naquele local, uma vez que não se adapta àquele tipo de vida:

"O diabo era a vida descansada do genro, aquele paradeiro, aquela distância da terra. Tinha terra gorda para trabalhar, dinheiro, negros, sementes, e ficava dentro de casa, naquela leseira, naquela preguiça sem fim. Como podia um homem com uma manhã de maio, com os negros cavando cova de cana para o plantio, ficar dentro de casa? Como podia um homem não tomar gosto pela lavoura crescendo na terra, com um engenho, num bonito safrejar de vinte e quatro horas? O cheiro do mel, o cheiro da terra molhada, a chuva, o sol, os lagartos, as cheias do rio, nada valia para o seu genro?" (F.M., p. 151).

O fato de a filha ter estudado em Recife reforça de modo assaz sugestivo a posição da família, já que durante este período de nossa história o estudo era privilégio só da nobreza:

"E o Capitão Tomãs Cabral de Melo, chegou a sua maior grandeza. A filha voltara dos estudos, uma moça prendada, assombrando as outras com seus dotes. O Capitão Tomãs comprou piano no Recife" (F.M., p. 137).

Quadros na parede, espelho de corpo inteiro, tapetes no chão, piano, tudo isso reforça a posição social dos habitantes da casa. É sintomático o fato de as janelas estarem sempre fe-

chadas na sala de visita, bem como o silêncio do piano. As janelas fechadas relacionam-se com o afastamento de Lula com relação ao povo, o que, juntamente com o silêncio do piano, representa a antítese a um certo tempo e espaço que já não existem.

O Santa Fé teve seu apogeu nas mãos do capitão Tomás. Ele foi seu organizador e, graças ao seu esforço, chegou a ser respeitado, tornou-se importante na política: "O seu dinheiro era o seu sangue, a sua vida. A várzea, as vazantes, os altos do Santa Fé, era tudo da melhor qualidade. Lembrava-se de conversas com outros senhores de engenho. Todos lhe gabavam as safras, o açúcar, o gado, os roçados de algodão, as vazantes de milho. Nas mãos do Capitão Tomás tudo rendia, tudo dava dinheiro" (F.M., p. 140).

Falar do Santa Fé é falar de seus habitantes. Daí ser possível acompanhar sua decadência através das transformações ocorridas com seus proprietários.

O engenho Santa Fé, onde mora seu Lula, não é mais o mesmo dos velhos tempos do Capitão Tomás. Acha-se agora em plena decadência; caracteriza-se como um elemento do passado, arcaico, sem condições de se elevar a usina.

A psicologia de Lula é refletida no ambiente; ele não se conforma com sua posição econômica minguante e por isso se corrói de inveja de José Paulino. Sua visão negativa do mundo que o cerca o levará a um afastamento das pessoas buscando evadir-se. O paralelismo entre Lula e a marginalização do engenho é nítida. Essa marginalização do engenho é refletida em seu dono que vai aos poucos se fechando em si mesmo, buscando refúgio na religião de uma forma doentia, tornando-se cada vez mais epiléptico, mais descrente de tudo, até atingir um estado profundo de alienação. O Santa Fé aliena-se igualmente, na medida em que vai perdendo

sua função.

"-- O velho Lula anda agora na reza que nem penitente. Me disseram que na casa dele até cachorro sabe padre-nosso".

(F.M., p. 53)

A exemplo de uma tragédia grega, o destino passa a perseguir os habitantes do engenho. Seu Tomás é acometido por uma doença que o leva à morte. Olívia fica louca e perambula pela casa a dizer frases sem nexos; gritando com o pai, cantando, chamando escravas já mortas, perdida num tempo que não mais existe:

"D. Olívia era a mesma coisa, como se o tempo não existisse para ela. Falava as mesmas palavras, tudo para ela era como do tempo de sua infância".

(F.M., p. 175)

"Cala a boca, meu pai. Estou costurando a tua mortalha".

(F.M., p. 184)

"A voz rouca de D. Olívia parecia de uma força esquisita: "Serra, serra, serrador, serra a madeira de Nosso Senhor".

(F.M., p. 184)

"-- Ô Dorotêia, ô Dorotêia, vem me catar, Dorotêia".

(F.M., p. 190)

"D. Olívia dava para falar noite e dia, era uma pena, dizendo coisas sem nexos, chorando e rindo".

(F.M., p. 157)

A loucura de D. Olívia encontra um paralelo na de Marta. José Amaro e Marta são, de certa forma, personagens desdobradas em Olívia e Lula. Nos dois homens temos a ocorrência da epilepsia; nas moças a instalação da loucura. O processo da doença é mais acentuado em relação a Lula e Olívia. Em Marta, a doença insta-

lou-se mais tarde, sendo possível acompanhar no texto a instalação da doença até seu internamento na Tamarineira:

"Apressou o passo e quando chegou na sala viu a filha estendida, grunhindo como num ataque".

(F.M., p. 56)

"Marta gritava desesperadamente. E ria-se às gargalhadas".

(F.M., p. 106)

"E a filha no falatório, no sofrimento pior deste mundo".

(F.M., p. 126)

A fatalidade continua sua ação impiedosa. Morre a mulher de Tomás; o filho de Lula nasce morto e a mulher não pode mais ter filhos; Lula começa a sofrer ataques epilépticos cada vez mais frequentes. Se antes já era por natureza fechado em si mesmo, após o incidente com a herança torna-se muito mais; desconfia de tudo e de todos; o engenho vai decaindo cada vez mais: "... o Santa Fê ficara um engenho de maldição. E quando olhavam para os cavalos magros da cabriolé, para os arreios velhos, viam a decadência, as marcas do castigo de Deus sobre as criaturas e coisas condenadas" (F.M., p. 201). O aspecto da evasão representa, miticamente, uma espécie de castigo, ausência de vida. Tal castigo pode ter surgido em razão da não estima daquele espaço por Lula, Vitório e José Amaro que se recusam a trabalhar a terra. Não é sem razão que o negro Passarinho nos afirma, numa frase aparentemente despretensiosa; "A gente aprende muita coisa, mestre, mas só enxada é que dá feijão e farinha" (F.M., p. 68).

O relacionamento social da gente do Santa Fê com os vizinhos vai diminuindo; ocorre uma perda de contato social visível; a família do Santa Fê só sai para ir à igreja: "No tempo de

seu pai tudo era bem diferente. Viam-se cercados dos conhecidos do Pilar, das filhas do juiz, das irmãs do padre, dos amigos do Capitão Tomás. Agora era sair do carro e entrar na igreja, voltar da igreja para o carro" (F.M., p. 169).

Vai assim o engenho sendo cada vez mais invadido pelo mato, morrendo aos poucos como acontece com o pessoal da casa grande: "O mestre Amaro parou um pouco junto ao paredão do engenho, e reparou nos estragos que a chuva fizera nos tijolos descobertos. Pareciam feridas vermelhas. O bueiro baixo, e a boca da fornalha encancarada, um barco sujo" (F.M., p. 31).

Sua produção, que chegara a ser com Tomás de aproximadamente dois mil pães de açúcar, caiu para apenas cinquenta pães.

Acabaram-se as economias deixadas por Tomás; o Santa Fé é agora mantido pela venda de galinhas e ovos: "As coisas caminhavam como águas de rio, com a correnteza levando tudo" (F.M., p.196).

Os espaços interiores recebem pouca atenção em sua descrição. Quando Antônio Silvino ataca o Pilar - note-se que os dois ataques do cangaceiro ocorrem durante a noite - temos algumas indicações sobre a habitação do prefeito. O espaço é mostrado através do desenrolar da ação. Este recurso faz com que o leitor acompanhe mais de perto o desenrolar dos fatos, ao mesmo tempo que concentra sua atenção mais na ação: "E ficou na sala de visita, tranqüila, muda, enquanto os homens mexiam nos quartos, furavam os colchões, atrás do dinheiro do velho Napoleão. Havia dois caixões cheios de níqueis, de moedas de cruzados, de tostões. O cofre, num canto da casa, enraivecia o Capitão Antônio Silvino" (F.M., p. 206). O estatus do prefeito é indiciado através da casa que se eleva acima das outras: "As luzes do sobrado do prefeito enchiam a casa, como em noite de festa" (F.M., p. 206). Na rua,

entre perplexidade e passividade, o povo aguarda em silêncio, como que pactuando com a ação do cangaceiro. Pode-se sentir neste ato a revolta do povo contra a ordem social vigente. O cangaceiro transforma-se numa espécie de vingador popular; é assim que José Amaro sente; por isso mesmo é para o cangaço que ele se volta em suas evasões. O espaço representado pelo sobrado traduz o contentamento do povo quando é jogado na rua o dinheiro do prefeito, formando um elo entre espaço e personagem: "O povo caiu em cima das moedas como galinha em milho de terreiro. O sobrado, todo iluminado, era na noite escura, como de um conto de fada" (F.M., p. 206).

A não ser os objetos atirados para fora, somos informados apenas de passagem, do quarto, do cofre e do sofá. Nem mesmo sabemos a cor, ou o tipo de construção. A descrição do ambiente alia-se aqui a intenção do narrador em adaptar as referências espaciais ao ataque do cangaceiro; tudo se passa rápido; daí só aparecerem descritos os elementos necessários para formar no espírito do leitor o cenário dos acontecimentos.

A casa de Lula é indiciada repetidamente através dos poucos detalhes que conhecemos: "O carro parou na porta, e a lua iluminava os números do portão: 1850. Era a força do Capitão Tomás. 1850. Tempo de fartura, de força. Entraram, e o cheiro de mofo da sala de visita era como um bafo de morte. O piano, os tapetes, os quadros na parede, o retrato de olhar triste de seu pai" (F.M., p. 180). Ela só será melhor descrita por ocasião do ataque de Antônio Silvino. O leitor toma conhecimento direto com a casa, mas pouca coisa é acrescentada. Os objetos que ali estão já eram quase todos de seu conhecimento: "O capitão olhou para a sala bonita, para os quadros da parede, para o piano estendido como morto" (F.M., p. 253). E como para mostrar que não havia pressa, o

autor instala os visitantes; Antônio Silvino no marquesão e aos outros nas cadeiras da sala: "Daqui desta casa eu saio hoje com o ouro enterrado" (F.M., p. 255). Não achando o ouro, a casa vai sendo destruída, e a destruição só é interrompida porque chega o Coronel José Paulino: "Mas quando ia mais adiantada a destruição das grandezas do Santa Fé, parou um cavaleiro na porta. Os cangaceiros pegaram os rifles. Era o Coronel José Paulino, do Santa Rosa" (F.M., p. 258).

O engenho de Santa Fé era um engenho de maldição. Foi assim que o autor o idealizou; era preciso que acabasse. O ataque do cangaceiro quebra de uma vez por todas os vestígios de grandeza da casa-grande. Parou a cabriolé; Lula só vive entre rezas e santos, evadido num mundo de ilusões, amando a Deus e detestando os homens. Todas as figuras ligadas ao engenho estão em decadência; José Amaro, com suas contradições, odeia o mundo e encontra refúgio temporariamente em seus sonhos de entrar para o cangaço. Falta-lhe porém a coragem necessária para se erguer; a morte é sua única saída. Lula evadiu-se na loucura.

O espaço representado pelo Santa Fé condiciona suas personagens. Tudo ocorre em função deste espaço, cuja influência atinge o comportamento de seus habitantes.

Neste sentido, podemos entender que, em termos da relação sagrado/profano, avulta-se um espaço mítico que se encontra aqui suavizado, mas entendido, mas apresentado, através da psicologia popular, como uma visão de mundo - criando-se a partir daí um consenso mítico.

A representação dramática no romance, desse modo, se daria num espaço organizado em torno de um lugar "consagrado" centro de ordenação da vida, e esse espaço vital se reduziria à vizi

nhança próxima. No caso, seria o Santa Fé esse centro; tudo o que estivesse muito distante seria uma nebulosa. E, apesar dos conflitos, esse lugar de existência real constituiria um domínio de salvaguarda da vida, através de uma aliança protetor/protegidos. Esse espaço recortado na realidade seria um microcôsmo.

A personagem principal em Fogo morto não é José Amaro, nem Lula nem Vitorino. É, sim, este espaço representado pelo Santa Fé. Espaço fatídico, condicionador de todos os acontecimentos e ações das personagens; espaço que tem como representantes seres alienados e decadentes ¹⁶, vivendo em meio a uma natureza esplendorosa e cheia de vida. Espaço símbolo; símbolo de todos os engenhos; símbolo de uma época; símbolo, cuja representação ao nível do texto, insiste em permanecer. Os dois finais, que se observam na segunda e na terceira parte do livro indicariam a dureza do mito em desaparecer ¹⁷. E, ao transformar-se em mito, alcança sua imortalização, já que o mito permanecerá sempre.

2.3. A ambientação

A análise do espaço num texto literário liga-se a todos os outros elementos estruturais da narrativa bem como ao delicado problema do destinatário.

Interpretar o espaço é também considerar as técnicas e recursos de que o autor se serve. Para isso devemos acusar inicialmente a existência de uma certa diferença entre espaço e ambiente. Quando falamos em espaço vem a nossa mente a idéia de um cenário global. Já por ambientação podemos entender "o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na nar-

rativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa" 18.

De acordo com suas intenções, podem os escritores criar os mais variados tipos de espaços em seus textos literários, a exemplo das várias possibilidades que mencionamos na parte teórica deste trabalho, mas o poder de convicção destes dependerá, entre outros fatores, da forma como a ambientação for montada.

Não basta descrever o objeto. Este pode ser também real como irreal, todavia, só convencerá quando o universo ficcional em questão o comportar. Emil Staiger afirma que Georg Finsler, estudioso da Iliáda, "convence-se de que o poeta descreve obras de arte que ainda não existem em seu tempo, como o escudo de Aquiles, os cães de ouro e de prata que guardam a casa de Alcino, ou o cetro de Agamenon e a caneca de Menelau. Isso visto, fica justificado que também não tenham sido homens que fizeram tais obras; foi Hefaisto, o artista divino; e os artistas gregos posteriores esforçam-se por emular a esse artista admirado por Homero. Também a imagem dos deuses, os gregos se formam segundo Homero: Zeus com sua cabeleira em cachos, Atena com a armadura do pai, Apolo com os cabelos longos, a lira e o arco de prata, Hermes com as sandálias que o conduzem por terra e mar: por séculos e séculos a arte grega esforçou-se por representar esses motivos homéricos e aos poucos aprendeu a configurar o que o poeta vira com os olhos do espírito. Assim, segundo Heródoto, foi ele realmente que criou os deuses para os gregos" 19.

O fato de Homero ter idealizado objetos e mesmo deuses não torna menos verdadeira e nem mesmo diminui o valor de sua

obra. A linguagem, quanto mais se afastar da norma, mais se carregará de efeito poético. O que não se pode admitir é que, nesse afastamento ela não encontre uma adequação, capaz de resultar no final da obra, na harmonia desejada.

É enganoso o fato de que as personagens e mesmo a fábula constituam os elementos mais importantes da obra literária. Não querendo discutir o mérito desta afirmação, lembraremos apenas que tais elementos só encontram sua plena significação no todo que a obra representa, muito embora os leitores menos avisados atentem, via de regra, para estes dois fatores.

O que conta, a nosso ver, é o poder de convicção que a obra apresenta. Elementos como a temperatura, a cor, o odor, a presença de animais, insetos, vento, reforçam, juntamente, com outros fatores, o poder de sugerir vida. Quanto maior for a capacidade do escritor em adequar harmoniosamente todos os fatores em jogo, maior será sua chance de convencer. E, para isso, os elementos espaciais não devem ser desprezados. Já vimos que a própria personagem pode ser objeto, e sendo tais limites tão difíceis de se estabelecerem, não sabemos até que ponto a personagem pode ser, ela mesma, o elemento principal de uma narrativa. Ela não existe sozinha; a sua presença dependerá sempre de um ponto de referência, de objetos, de um lugar. A narrativa pode subsistir sem a personagem, como elemento essencial: retirando-se esta restará o espaço, mas retirando-se o espaço, não haverá narrativa possível. O homem pensa através, sobretudo de imagens; a literatura realiza-se, sobretudo, através delas. Os próprios substantivos e adjetivos referem-se a elementos do espaço, e o próprio verbo destinado a indicar ação só pode ser compreendido, quando compreendemos que essa ação se realiza em algum tempo e lugar.

Dentro do romance encontramos, em uns mais, em outros menos, a narração de uma estória. Essa estória é sempre contada a partir de um narrador; este pode ser personagem ou não.

Nosso objetivo não tem sido todas as possibilidades do narrador, no que concerne ao ponto de vista, mas limitar-nos àqueles casos que em Fogo morto contribuem para a delimitação do espaço.

A descrição do espaço por um narrador qualquer será sempre matizada pela sua forma de pensar, guardando assim sua individualidade. Uma descrição nem sempre será diminuída se, ao fazê-la, o narrador deixar transparecer seu ponto de vista. Se em alguns casos constitui defeito, em outros constitui uma qualidade. A simples interrupção do narrador para expor um adjetivo qualquer pode ter caráter indiciador. Torna-se assim difícil afirmar-se que, em tal seqüência, a presença de uma valoração por parte do narrador, seja tida como defeito.

Em Fogo morto, como bem apontou Mário de Andrade, segue-se o movimento rítmico da sonata: "um alegre inicial que é a zanga destabocada de mestre José Amaro, um andante central que é o mais repousado Lula de Holanda na sua pasmaceira cheia de interioridade não dita, e finalmente o presto brilhante e genial do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha" ²⁰.

São três pessoas distintas, portanto resultará em três formas de interpretar a realidade.

Ao nosso ver predomina em Fogo morto a ambientação franca. O narrador, em terceira pessoa, onisciente, narra ou descreve os acontecimentos. Essa onisciência, em Literatura, confere ao narrador o conhecimento da história da vida de todas as personagens, para ele não há segredos nem quanto ao que se passa na men-

te das personagens, nem na sociedade em questão.

Esse tipo de visão faz com que as personagens sejam apresentadas indiretamente, já que cabe ao autor fazê-lo; permite-se maior flexibilidade e maior disponibilidade de detalhes e situações, não faltando mesmo as interrupções propositais ou não do autor, para o discurso avaliatório ou mesmo orientação ou esclarecimento do leitor.

A utilização de um único ponto de vista é quase impraticável ²¹. Comunga com essa idéia T. Todorov quando afirma que "to da narrativa combina várias visões ao mesmo tempo" ²². Essa variação pode significar um enriquecimento, havendo obras, como Cidadão Kane, de Orson Welles, e Rashomon, de Kurosawa, onde a história é contada por várias personagens ²³, cada uma delas tem sua interpretação do que aconteceu, mas ficamos sem saber realmente a verdade. O relativismo instaurado acaba sendo mais importante que a elucidação dos fatos.

As personagens de Fogo morto volta e meia abandonam o ambiente e se ensimesmam. Este fechamento sobre si mesmos origina os monólogos interiores, mas é o autor quem a eles tem acesso e os narra de forma indireta. Grande parte da narração explora este tipo de apresentação do que se passa na mente das personagens. É justamente no caso destes fatos mentais que Lacey esclarece não poderemos imputá-los ao espaço e sim a um tempo psicológico.

A ambientação franca em Fogo morto pode ser percebida, logo na primeira página da narrativa, se atentarmos para o verbo na terceira pessoa, que, via de regra, caracteriza esse tipo de ambientação. Mais adiante, temos:

"Sentado no seu tamborete, o velho José Amaro parou de falar. Ali estavam os seus instrumentos de trabalho. Pegou no pedaço de sola

e foi alisando, dobrando-a, com os dedos grossos. A cantoria dos pássaros aumentara com o silêncio. Os olhos do velho, amarelos, como se enevoavam de lágrimas que não chegara a rolar. Havia uma mágoa profunda nele. Pegou do martelo, e com força de raiva malhou a sola molhada. O batuque espantou as rolinhas que beiravam o terreiro da tenda. Pela estrada passava um comboio de aguardente".

(F.M., p. 7)

Notemos que ocorre uma apresentação por parte do narrador onisciente. Ele nos informa do local onde está o seleiro. Os movimentos do seleiro são acompanhados durante a manipulação da sola; o autor está atento para tudo que se passa, indo da persona para o ambiente e vice-versa. Decifra inclusive o que lhe vai na alma, quando reconhece haver nele uma "mágoa profunda" e no bater "com força de raiva" sobre a sola.

Observa-se haver neste caso uma mediação, ou seja, descreve-se o ambiente e ao mesmo tempo o que se passa com a persona gem.

Na segunda parte, quando o autor vai mostrar a origem do engenho de Santa Fé, a ambientação franca pode ser vista sem essa mediação. Note-se que, devido à intenção do autor de apresentar uma estória, é praticamente o seu ponto de vista que aparecerá em quase toda a narrativa. Não podemos perder de vista o fato de que alguém está contando a estória do engenho; por isso mesmo a ambientação franca é favorecida:

"O Capitão Tomás Cabral de Melo chegara do Ingã do Bacamarte para a Várzea do Paraíba, antes da revolução de 1848, trazendo muito gado, escravos, família e aderentes. Fora ele que fizera o Santa Fé. Havia aquele sítio pegado ao Santa Rosa, e como o velho senhor de engenho, o antigo Antônio Leitão, não quisesse ficar com aquelas terras, ele ali se fixara. Era homem de pulso, de muita coragem e trabalho. Ele mesmo dera ao engenho que mon-

tou o nome de Santa Fê".

(F.M., p. 135)

Na página final da segunda parte encontramos ambientação franca mediada pela presença de um personagem: "Os galos começaram a cantar, o chocalho de um boi, no curral, batia como toque de sino. O negro saiu, e D. Amélia ainda ficou a olhar a noite. Agora ouvia uma cantoria fanhosa, um gemer que abafava o canto dos galos. Da casa de Macário saíam vozes chorando uma morta. A alma de Joaquina, na noite de lua, se embalava naquele pranto que queria tocar o coração de Deus. D. Amélia fechou a porta da cozinha. Dentro de sua casa havia uma coisa pior do que a morte. Não havia vozes que amansassem as dores que andavam no coração do seu povo. Viu a réstia que vinha do quarto dos santos, da luz mortíça da lâmpada de azeite. Caiu nos pés de Deus, com o corpo mais doído que o de Lula, com a alma mais pesada que a de Neném. Acabara-se o Santa Fê" (F.M., p. 204).

O narrador passa da descrição dos animais para a personagem; desloca sua atenção para o canto que vem da casa de Macário; refere-se à alma da morta e volta para acompanhar a ação de D. Amélia. O discurso avaliatório pode ser sentido na expressão "Não havia vozes que amansassem as dores que andavam no coração de seu povo", e mesmo na frase final "Acabara-se o Santa Fê". Quando aludimos àquela divisão da sonata em três partes, propostas por Mário de Andrade, pensamos estar clara, devido à intenção do autor de seguir tal esquema, a predominância da narração. Não se achará em todo o texto um só momento em que a descrição se prolongue, como que formando uma pausa maior, indo paralisar a narrativa. As descrições que se observam estão quase todas ligadas à narrativa; esclarecem, identificam; adquirem pois uma função ple-

"Houve um pequeno silêncio. O canário cantava na biqueira, com todo fôlego. E rugia na sola a quicê do mestre José Amaro".

(F.M., p. 17)

"O enorme fraque cobria a anca descarnada do animal. A fita verde-amarela voava ao vento. E picando a água com as esporas deixou a casa do mestre, gesticulando com violência, e com uma tabicada forte no ar sumiu na curva".

(F.M., p. 117)

"O Capitão Lula de Holanda, com a sua parelha de ruços, trepado na sua carruagem, chegava para as missas de domingo como um príncipe".

(F.M., p. 166)

O verbo rugir esclarece de forma indireta a agressividade do seleiro; as roupas desproporcionais de Vitorino e seus gestos, indiciam seu modo de ser atabalhado; o fato de Lula de Holanda ser comparado a um príncipe, indicia sua posição social naquele momento.

Além da ambientação franca, podemos encontrar no texto vários exemplos de ambientação reflexa e dissimulada.

Na página 27, temos: "Cheirava toda a terra. Era cheiro de flores abertas, era cheiro de fruta madura. O mestre José Amaro foi voltando para a casa como se tivesse descoberto um mundo novo". O mundo parece que se revela para José Amaro; a natureza é toda matizada pelo seu modo de sentir; a personagem fica passiva ante esta revelação, deixando-se ver nitidamente que há uma ação do ambiente sobre ela, na medida em que muda sua maneira de pensar e sentir. Contudo, essa ação é diferente daqueles casos em que os elementos do ambiente agem sobre a personagem levando-a a tomar uma decisão, como no exemplo citado no conto Três Onças de

Simões Lopes Neto.

O processo adotado pelo autor de narrar o que se passa na mente das personagens, dificulta por vezes a diferenciação entre a ambientação franca e a reflexa. Devemos ter em conta, sempre, que, embora ambos os processos utilizem a narração em terceira pessoa, a ambientação reflexa mostra o que acontece no ambiente, descreve o que ali existe, mas tudo sempre visto através de uma personagem: "Mas ela via tudo, sentia tudo. Todos os pedaços de miséria que a família sofria, era ela quem mais sofria. Todos em sua casa pareciam de um mundo que não era o seu. Até Neném perdera a noção das coisas. Naquele jardim, no meio das rosas, mudando plantas, aguando a terra, não queria saber de mais nada. Seria somente ela quem teria coração, quem teria olhos para ver, ouvidos para ouvir, que era a ruína do Santa Fé" (F.M., p. 197).

As ações que percebemos ocorrem todas fora, mas refletidas internamente pela personagem, portanto esse tipo de ambientação pede sempre que a personagem permaneça passiva: "Vitorino fechou os olhos, mas estava muito bem acordado com os pensamentos voltados para a vida dos outros. Ele muito tinha que fazer ainda. Ele tinha o Pilar para tomar conta, ele tinha o seu eleitorado, os seus adversários. Tudo isto precisava de cuidados, da força do seu braço, de seu tino. Lá se fora o seu compadre José Amaro, o negro Passarinho, o cego Torquato. Todos necessitavam de Vitorino Carneiro da Cunha. Fora à barra do tribunal para arrastá-los da cadeia. Que lhe importava a violência do Tenente Maurício? O que valia era a petição que, com a sua letra, com a sua assinatura, botara para a rua três homens inocentes. Ele era homem que não se entregava aos grandes? Tinha o seu voto e não dava ao primo rico, tinha eleitores que não votavam nas chapas do governo. O governo

não podia com a sua determinação" (F.M., p. 284).

Quanto à ambientação dissimulada, que se caracteriza por sua relação com o espaço, de forma que este vá surgindo através da ação da personagem, não ocupa aqui posição relevante, sendo mesmo difícil sua localização, já que nesse texto tende a se confundir com a ambientação franca: "Levantou-se do tamborete e andou um pouco para a beira da estrada" (F.M., p. 55). A sequência seguinte: "As flores de um cardeiro eram como duas chamas que o vento balançava. Soprava uma ventania forte nos galhos das caixas zeiras. Era o vento da tarde, o nordeste da boca da noite. Quis sair mas ouviu a mulher chamando por ele" (F.M., p. 55), indicam tratar-se de ambientação franca, devido à presença do narrador.

O narrador interessa-se pelos grandes traços, evitando as descrições minuciosas, buscando mais sugerir que descrever. Há inclusive um esforço em se ordenar os elementos descritos, fazendo com que estes se integrem à narração e evitando as enumerações de elementos, o que causaria maior interrupção na narrativa. Por isso mesmo são poucas as enumerações como estas:

"Família criada, engenho moente e corrente, gado de primeira ordem, partidos de cana, roçado de algodão, respeitado pelos adversários"
(F.M., p. 139)

"Todos lhe gabavam as sofras de açúcar, o gado, os roçados de algodão, as vazantes de milho".

(F.M., p. 140)

"Tinha terra gorda para trabalhar, dinheiro, negros, sementes, e ficava dentro de casa, naquela leseira, naquela preguiça sem fim".

(F.M., p. 151)

O uso de elementos abstratos tem encontrado em Literatura emprego dos mais sugestivos. Em O cortiço, de Aluísio de Azevedo

do, temos a transformação do sol em borboleta, durante um sonho de Pombinha, o que indica a intenção do autor em mostrar o acontecimento de modo mais abstrato que concreto. A borboleta não chega a pousar no corpo da jovem; é por via indireta que ela é fecundada. Há por assim dizer uma adequação entre o nome de Pombinha, uma vez que a pomba é um símbolo de pureza, e o modo como ela recebeu a puberdade. O importante é notar-se a função poética que envolve este acontecimento: "A natureza sorriu-lhe comovida. Um sino ao longe, batia alegre as doze badaladas do meio-dia. O sol, vitorioso estava a pino e, por entre a copagem negra da mangueira um dos seus raios descia em fio de ouro sobre o ventre da rapariga, abençoando a nova mulher que se formava para o mundo" ²⁴.

Em Fogo morto, encontramos a utilização de elementos abstratos, mas não com função poética, como no exemplo acima, mas para marcar a conduta das personagens. Em relação ao medo, encontramos José Amaro preso ao estigma do lobisomem: "O seleiro apalpou o rosto intumescido, sentiu nas mãos grossas a carne inchada do rosto. Olhou as mãos, as unhas sujas. Que diabo andava por dentro dele para provocar pavor, encher o povo de medo? (F.M., p. 119). É também o caso de sua mulher que passa a temê-lo, em virtude não só desta possível transformação, como também por sua agressividade: "O marido agora andava para o seu lado, vinha para a porta da cozinha, com a sola na mão. Era um bicho, era o diabo que marchava para cima dela. E outra vez a velha Sinhá correu para o quintal, para a proteção dos arvoredos brancos pela lua" (F.M., p. 103). Vitorino acha-se empenhado na luta pela justiça, pelo direito de todos. Seu Lula evade-se na religião. Portanto três elementos abstratos; eles marcam o comportamento das personagens, indiciando o conflito entre elas e o ambiente social.

A percepção do ambiente em certos casos apresenta vacilações, por parte das personagens, na apreensão da realidade, havendo perda de contato visual, auditivo, do tato e olfato. Notamos isso sempre que a personagem desmaia ou quando ela se acha absor_{ta} em seus pensamentos. O espaço exterior deixa de ser percebido para dar lugar às interiorizações das personagens:

"Olhava assim absor_{ta} para a estrada, para os altos verdes, e não via coisa alguma".

(F.M., p. 98)

"Deitado na sua rede, calado, passava os dias inteiros alheado por completo de tudo".

(F.M., p. 155)

"O Capitão andou para a estrada. Todos os passarinhos da cajazeira cantavam para ele. E não ouvia os cantos dos seus passarinhos".

(F.M., p. 158)

"Estava como inerte, de olhar fixo, sem se mexer. Viu que ia suceder a desgraça que há muito não presenciava".

(F.M., p. 203)

São muitos os recursos de que o autor se utiliza no texto para efetuar a ambientação. Muda de ótica, mostrando as coisas e os acontecimentos a partir do ponto de vista não só do narrador, mas também das várias personagens, anima elementos inanimados através das metáforas, emprega antropomorfizações, faz uso dos elementos cromáticos, dos elementos sensoriais, sobretudo visual, olfativo, do tato, sentido na ação do sol e do vento, além de enriquecer com os diálogos a dramaticidade do texto. A exemplo da técnica cinematográfica, a câmara se fixa sobre as personagens, ora sobre a natureza, ora sobre os movimentos das árvores, que balançam com o vento, sobre os animais; explora a tomada de ângulos de cima para baixo, de baixo para cima, de dentro para fora e de fora

para dentro, como aqui:

"E quando ele se chegou na janela e botou a cabeça para olhar o povo rezando, um grito estourou como uma bomba.

-- É ele, é o lobisomem.

Correu gente, mulheres gritaram.

-- É o mestre José Amaro, gente, falava um homem que estava na porta".

(F.M., p. 59)

Nas premonições que antecedem a introdução da temática do lobisomem, vemos no uso que o autor faz do comportamento dos cães que uivam, no gemer dos sapos na lagoa, no medo dos vagalumes e mesmo na escuridão repentina, um reforço através da ambientação franca, no desenrolar daqueles acontecimentos. Premonição também é observada no texto através do termo preto que o afilhado lhe dera:

"Na casa do mestre José Amaro, logo no primeiro dia chegou Luís para tomar a benção ao padrinho. Levava um presente que o mestre agradeceu comovido. Era um terno de casimira escura.

-- É para o senhor ir para o júri, meu padrinho.

-- Muito obrigado, menino. Vai servir para o meu enterro".

(F.M., p. 239)

Quando da morte de José Amaro e da filha de seu Lucindo, encontramos novamente uma premonição, que pode ser inferida no latir incessante dos cães para a lua.

Nos finais de cada parte, das três em que a narrativa se divide, encontramos pessoas chorando. Na primeira, chora o mestre José Amaro; na segunda, chora Amélia; na terceira, o choro de Victorino, da mulher, de José Passarinho e a morte do seleiro, reforçam a tristeza que perpassa a obra. São três personagens, três dramas, três divisões nítidas da obra. Três personagens contradi-

tórias vivendo o mesmo drama e tensões semelhantes num mundo sem saída possível.

As flores azuis sobre o bueiro do engenho indicam o des fecho final:

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

-- E o Santa Fê quando bota, Passarinho ?

-- Capitão, não bota mais, está de fogo morto".

(F.M., p. 290)

Os signos formadores do espaço são os mais variados possíveis. Podemos senti-los, não apenas na distribuição dos pretos e brancos sobre a página, mas sobretudo no sentido abstrato, já que é aqui que se acham os signos distribuídos, bem como as possíveis relações que engendra. O espaço é melhor sentido através de sua configuração nas imagens, nas descrições, nos tempos verbais e nas figuras de retórica.

O mapeamento dos locais mais diretamente ligados aos acontecimentos dramáticos de um texto literário desperta, via de regra, mais interesse ao leitor que as estruturas lingüísticas que delimitam e forma o espaço. Tal fato é decorrente da necessidade de se interpretar o conteúdo da mensagem.

A construção do espaço num texto literário deve sempre buscar alcançar uma finalidade; finalidade essa que, em última instância, refletirá ao nível semântico.

Nos casos em que as personagens são destituídas da ação, a própria obra chama a atenção sobre si mesma, revestindo-se de função metalingüística. É também o caso que se verifica em obras que, tentando renovar a linguagem, lançam mão de recursos tipográficos, das cores, dos símbolos, da colagem e outros recursos.

Os signos verbais são formadores de espaço por excelência; eles possibilitam através das configurações das imagens, das descrições, dos tempos verbais, das metáforas e principalmente dos elementos com funções dêiticas, a presentificação de uma realidade fictícia. E não importa se quisermos ver a obra literária como mimesis, no sentido aristotélico, ou como um universo surgido exclusivamente do arranjo de palavras, como queriam os estruturalistas, o signo verbal se manifesta, via de regra, acompanhado de uma imagem.

É neste sentido que a obra literária, apesar de ser tida como arte temporal, fala-nos muito mais do espaço. É por isso que se torna difícil encontrarmos uma palavra em nosso idioma que não nos remeta a uma imagem. Os próprios verbos são quase sempre acompanhados da idéia de descrição, sendo mais fácil obter-se uma descrição isenta de narração que o inverso, isso pelo menos em termos.

No decorrer de nossa análise chamamos a atenção para a grande quantidade de lugares existentes em Fogo morto. Apontamos a existência de vários engenhos quando os relacionamos como sendo local de origem das personagens, e apontamos o fato de o autor, através de várias citações, estender o espaço onde se desenrola a narrativa através da sugestão da existência daqueles locais:

"Basta lhe dizer que o Seu Augusto do Oiteiro adquiriu na cidade uma sela inglesa..."

(F.M., p. 4)

"Ouví outro dia, na feira do Pilar, um figurão de Itabaiana gabando o seu trabalho".

(F.M., p. 4)

"Uma vaca mugia por longe".

(F.M., p. 8)

"Vinha andando pela estrada, para o Pilar, e em direção contrária viu um sujeito a cavalo, em marcha vagarosa".

(F.M., p. 18)

A obra de arte literária será tanto melhor na medida em que alcançar um ritmo harmônico entre suas estruturas. Não basta criar um espaço nem tampouco distribuir os episódios numa trama frouxa. Ela vale pelas tensões e drama que congrega, pelo uso adequado da língua, pela sensibilidade do artista em captar e expor uma problemática que, desenvolvida, tenha alcançado a coerência ficcional desejada. Quanto às estruturas literárias, sobretudo no caso do espaço, devem fundamentar sua utilidade através de funções que realmente alcancem um significado, sob o risco de comprometimento do texto.

Ao nosso ver, em que pesem certos senões, como é o caso de desvio temático da decadência para o político, as excessivas repetições, a preocupação com a musicalidade, certo descuido com a linguagem, Fogo morto alcança plenamente seu objetivo e não é sem razão que se insere entre as obras mais significativas de nossa literatura.

NOTAS DO CAPÍTULO II

- (1) ADERALDO CASTELLO, José. José Lins do Rego: modernismo e regionalismo. São Paulo, Edart, 1961, p. 27 e ss.
- (2) QUEIROZ, Maria I. Pereira de. "O coronelismo numa interpretação sociológica". In: História Geral da Civilização Brasileira. Vol. 8, direção de Bôris Fausto, S.P., Difel, 1977, p. 153 e ss.
- (3) MARTINS, Wilson. A literatura brasileira. Vol. VI, O Modernismo, São Paulo, Cultrix, 1969, p. 274 ("... para o romancista, a usina não é o símbolo da transformação industrial e, por decorrência do progresso e da riqueza, mas o símbolo concreto do fim de uma sociedade que ele espiritualmente continuava a viver").
- (4) GAÉTAN, Picon. Malraux par lui-même. Paris, Editions du Seuil, 1961.
- (5) BUTOR, Michel. Repertório. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 42.
- (6) CÂNDIDO, Antônio et alii. A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 77.
- (7) Idem, ibidem, p. 78.
- (8) Idem, ibidem, p. 78.
- (9) CUNHA, Fausto. A luta literária. Rio de Janeiro, Editora Lidador Ltda., 1964, p. 74.
- (10) CÂNDIDO, Antônio et alii. Op. cit., p. 78.
- (11) BARTHES, Roland et alii. Op. cit., p. 55 ("as unidades de uma seqüência embora formando um todo ao nível desta mesma seqüência podem ser separadas umas das outras pela inserção de unidades que vêm de outras seqüências").
- (12) VAN DEN BERG, J.H. Pequena Psiquiatria. São Paulo, Mestre Jou, 1970, p. 95. ("São sinônimos de epilepsia: gota (mal-de-gota), mal-caduco, hieranose ou morbus sacer (hieros, grego, ou sacer, latim, significa sagrado e amaldiçoado).

Um nome antigo é morbus lunaticus, o que significa literalmente: doença de lua).

- (13) FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores em publicidade. São Paulo, USP, 1975, p. 58 ("A sensação visual do preto conota negatividade; o cinza conota tristeza, manchas imprecisas, coisas amorfas").
- (14) CORRÊA, Roberto Alvim. Anteu e a crítica. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 171 ("... além disto; falamos e se movem num mundo repleto de coisas vistas, sentidas e palpáveis, de barulhos e cheiros, de vestígios da vida cotidiana que fazem de Fogo morto um romance visual").
- (15) FURLAN, Oswaldo Antônio. Estética e crítica social em Incidente em Antares. Florianópolis, UFSC, 1977, p. 93 ("O nome "Papa-Rabo", acrescentado por José Lins do Rego, em Fogo Morto, ao nome de Vitorino, está a caracterizá-lo como alguém que se torna ridículo por correr atrás de todos com o intuito de moralizá-los").
- (16) ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 294 ("E, com efeito, além do manicômio, é só a cadeia e os asilos que essa sociedade pode propor aos personagens de eficiência dramática... São mesmo trágicos de fatalidade. É o destino, é o Fatum (social) que os determina e move").
- (17) MARTINS, Wilson. "A língua simbólica de José Lins do Rego", ensaio incluído em USINA, p. 1X.
- (18) LINS, Osman. Op. cit., p. 77.
- (19) STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. p. 86.
- (20) ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho. São Paulo, Liv. Martins Editora, 1972. p. 292.
- (21) POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix, 1974.
- (22) TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 62.
- (23) CÂNDIDO, Antônio et alii. A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 107.

- (24) AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. São Paulo, Cultrix, 1971.
p. 158.

CONCLUSÕES

O estudo da obra de José Lins do Rego, sobretudo dos textos vinculados ao chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar, revela a existência de uma intenção autobiográfica, sentida a partir de Menino de Engenho, onde busca fazer uma biografia do avô. A arte, entretanto, não se faz somente de biografia, e Lins do Rego, a despeito de sua grande capacidade de dominar os recursos orais de sua região, além da capacidade extraordinária de evocar imagens, de um passado, já perdido, só irá encontrar em Banguê uma adequação mais exata com a realidade que a obra de arte literária pede. Mesmo em Banguê o aparato técnico literário ainda não se revela em toda sua potencialidade. Foi preciso que ele abandonasse as narrativas em primeira pessoa para chegar ao máximo em Fogo morto. Nesta obra, o memorialista cedeu lugar ao romancista. Os fatos apreendidos pela memória foram trabalhados de modo mais objetivo, resultando num equilíbrio, poucas vezes alcançado em nossas letras; minimizadas as reminiscências, a narração foi explorada não só a partir de seu ponto de vista, mas também do das personagens; a descrição tornou-se mais sóbria e, graças a conquista final da técnica do diálogo, pôde Lins do Rego alcançar seu objetivo.

Ao lado dessa influência da memória em suas obras, acentuamos também a influência de Gilberto Freyre, a despeito da não existência do Manifesto Tradicionalista do Recife de 1926, já que Joaquim Inojosa demonstrou praticamente a sua inexistência. Na verdade, o próprio Lins do Rego confessa dever muito a Gilberto Freyre. Ao nosso ver é também ele devedor ao movimento Modernista de 1922, já que este preparou o caminho para a aceitação

de suas obras.

O grande tema de toda sua obra é a decadência do mundo do engenho. Mostrou essa decadência relacionando-a com o advento das usinas; para isso pintou o mundo do engenho como sendo algo ultrapassado pelo tempo e, por isso mesmo, fadado a desaparecer.

A morte é uma constante em sua obra. Suas personagens são, via de regra, seres doentes, decadentes, sem vontade, sempre convergindo para um fim inexorável. Essa visão acha-se também refletida em Fogo morto. E neste, a paisagem surge com um lirismo marcante, contrastando com o ambiente social conturbado, doente social e economicamente; a natureza mostra-se como um símbolo de pujança e de vida; no panorama humano, a única saída possível é a loucura, a alienação e a morte.

O elemento documental refletido na preocupação do autor em fixar lugares, nomes de engenhos, a hierarquia patriarcal, os costumes e hábitos sociais, acentua de certa forma o regionalismo.

Quanto às funções do espaço em Fogo morto, afirmamos ser este, revelador e caracterizador das personagens, sobretudo através dos exames que fizemos das casas e objetos de José Amaro, Lula e Vitorino.

O autor manipula os elementos espaciais, como o sol, a lua, o vento, os pássaros, o som do martelo, a cabriolé, procurando sempre transformar em plena suas funções, ou seja, atribuindo-lhes sempre uma função indiciadora. No caso da lua, mostramos sua ação sobre animais e personagens, influenciando condutas. Sua negatividade pode ser melhor pressentida, quando atentamos para o fato de que os acontecimentos maiores ocorrem todos durante a noite.

Essa animização do espaço concorre para indicar a humanização do espaço e os usos que o autor faz dos elementos míticos nos permite afirmar ser o engenho de Santa Fé um espaço mítico.

O engenho é ao nosso ver a personagem principal da obra; é ele quem condiciona todas as condutas; é em torno dele que tudo se passa; ele é o símbolo de um mundo em decadência e por isso arrasta consigo todos que o habitam. Quebrados o piano e a casa grande, símbolos do poder do senhor de engenho, acaba-se o engenho de Santa Fé, expressado metonimicamente através do fato de se achar de fogo morto.

Há no texto uma predominância da ambientação franca, que surge quase sempre mediada pela presença de personagens. Essa predominância se explica pelo fato desse tipo de ambientação prestar-se melhor às narrativas em terceira pessoa, como no caso de Fogo morto.

Esse tipo de ambientação mediada, usada com muita frequência no texto, pode ser melhor sentida quando atentamos para o fato de que a caracterização das personagens foi montada, baseada num princípio de distribuição em pequenas seqüências. Este processo, distancia-se daqueles em que o autor coloca num único bloco, numa espécie de resumo, todo o perfil psicológico de sua personagem.

Observamos que o processo de construção de José Amaro, Lula e Vitorino, seguem o mesmo padrão. Eles se caracterizam diretamente, pelo uso que fazem dos monólogos e diálogos, e indiretamente, através de seus gestos, relações com o ambiente e com o trabalho.

Lins do Rego lança mão também da antropomorfização, da

zoomorfização e dos elementos abstratos, visando sempre sugerir vida. O uso que faz das cores, do olfato, dos elementos sonoros, reforçam em muito essa intenção, fazendo com que a obra ganhe um sopro de vida, tal a sensação que nos causam essas cores e ruídos, acrescidos das falas das personagens.

O tema da decadência foi em Fogo morto trabalhado vigorosamente e, não obstante o fato de Vitorino ganhar relevo e tentar superar a degradação, permanece ainda como um ser decadente. A intenção política de que se reveste soa-nos falsa; revela de certo modo um distanciamento da temática. Preferimos ver essa mudança de perspectiva, como sendo o Vitorino da última parte do texto, um porta-voz do autor; daí inferimos a existência de uma certa dissonância; daí afirmarmos ser possível isolar Vitorino do texto; a temática continuaria a mesma; a segunda parte da obra confirma essa posição. Vitorino pode ser visto como uma personagem encaixada no texto, após sua consecussão. Mas o desvio da temática, se existiu, não empobreceu o texto. Fogo morto convence pela sensação que nos transmite dum universo em ruínas, pela tristeza, pelo lirismo da paisagem, e sobretudo pela sugestão de vida.

4. APÊNDICES

I. O AUTOR

Filho de João do Rego Cavalcanti e Amélia do Rego Cavalcanti, José Lins do Rego nasceu aos 3 de junho de 1901, no engenho Corredor, município do Pilar, no Estado da Paraíba.

Teve sua infância ligada ao mundo rural do Nordeste brasileiro onde cresceu em meio aos engenhos de açúcar, aos negros e senzalas ¹.

Bem cedo começaram as desventuras que marcariam sua meninice. A mãe morre no ano de seu nascimento e, a pedido dela, ele não é criado pelo pai, mas pelo avô materno: "Fiquei assim no engenho do meu avô, aos cuidados da Tia Maria" ².

Cresceu, como escreverá mais tarde em Meus verdes anos, entre tormentos de saúde, agravados pela ausência da mãe e dos destemperos do sexo: "O meu temperamento não era de contemplativo. Tinha vontade de correr os campos com os de minha idade. E se saía dos limites impostos, acontecia o ataque de "puxada" e teria que sofrer as angústias de um afogado" ³.

A morte da tia que o criara e dos dois primos deixam nele uma profunda sensação de medo, o que segundo Peregrino Júnior é estendido a toda sua obra donde decorre "a certeza de que tudo está condenado a adoecer, a perecer, a apodrecer" ⁴.

Sua obra é em grande parte o reflexo da época em que viveu no engenho do avô entre os primos, os moleques da bagaceira e das negras, de cujas estórias e linguagem tanto assimilou: "... Romana, Maria Gorda e Galdina. Ainda hoje me recordo de Vo-

vó Galdina, com lágrimas nos olhos, de Maria Gorda, com medo dos gritos, da tia Romana, como de uma menina de cem anos. Todas ficaram na minha vida, todas me deram mais alguma coisa que os seus velhos braços e os seus velhos peitos poderiam ter-me dado. Elas me deram pedaços de suas almas" ⁵.

No Instituto Nossa Senhora do Carmo, em Itabaiana (Colégio do professor Maciel, reconstruído em Doidinho), travou contacto com as primeiras letras. Faz o curso ginásial no Colégio Diocesano Pio X e, por essa época revela-se seu interesse literário externado numa conferência que faz sobre Oliveira Lima e pela publicação de um artigo na Revista Pio X.

Em 1915 residiu no Recife. Vida livre como os rapazes de sua idade; faz leituras esparsas e passa quase sempre as férias com o avô.

Matriculado na Faculdade de Direito do Recife não se mostrou aluno brilhante; prefere a boemia e em 1923 "não entrou no quadro de formatura porque consumiu em cerveja da Rua Santo Amaro as verbas do avô" ⁶.

Por essa época já se faziam conhecidas em Recife as idéias modernistas da Semana de 1922, cuja penetração no nordeste se deve em grande parte aos esforços de Joaquim Inojosa ⁷ e a despeito da posição assumida por Gilberto Freyre, combatendo as idéias modernistas e depois apoiando-as, é dele que Lins do Rego incorpora grande parte das novas idéias. Após esse encontro ele mesmo confessa: "de lá para cá a minha vida foi outra, foram outras as minhas preocupações, outros os meus planos, as minhas leituras, os meus entusiasmos" ⁸.

Exerceu cargo de promotor em Manhauçu (1925), sendo a seguir transferido para Maceió, onde trabalha como fiscal de

bancos (1926-35). Neste último ano vai para o Rio de Janeiro onde fixa residência.

Sempre ligado à literatura, colabora no jornal O GLOBO, Diários Associados e Jornal dos Esportes, além de ocupar cargos no Clube de Regatas Flamengo, na Confederação Brasileira de Desportos e no Conselho Nacional de Desportos.

Escritor consagrado pelo povo e pela crítica, Lins do Rego é nomeado em 1955, membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira número vinte e cinco que pertencia a Ataulfo de Paiva.

Viajou pela Europa, América do Sul e Oriente, ocorrendo seu falecimento no Rio de Janeiro a 12 de setembro de 1957.

Deixou uma obra extensa sendo no entender de Otto Maria Carpeaux "o mais típico e principal do gênero romance nordestino"⁹. Seus escritos constituem documentos fiéis de uma realidade, onde nem sempre a qualidade estilística é de alto nível, mas compensa esta falha na sinceridade e emoção que capta da gente que descreve, cuja alma soube tão bem compreender¹⁰.

II. FOGO MORTO E A CRÍTICA

Quando Fogo morto foi publicado em 1943, José Lins do Rego já era um escritor consagrado pelo público. Este foi exatamente seu décimo romance publicado.

Todavia, havia entre certos críticos, e não sem razão, uma certa recusa em ver nele um grande nome de nossa literatura: "Devo confessar - escreve Ruy Bloem - "que "Fogo Morto", o último romance do sr. José Lins do Rego, me surpreendeu. Porque pela primeira vez fui encontrar no escritor paraibano o grande romancista que a crítica vinha proclamando desde o seu livro de estréia. Faço esta confissão honestamente, sem qualquer propósito de deprimir a obra do sr. José Lins do Rego, ou de criticar os seus críticos. Ao contrário. Que estes tinham razão, verifico-o agora, ao ler "Fogo Morto""¹¹.

A razão deste espanto é compreensível, quando atentamos para o fato de que nos seus livros anteriores, a tendência autobiográfica era quase um imperativo: "Naquelas suas evocações da infância no engenho, da vida senhorial das casas-grandes e das angústicas dos homens que labutam nas lavouras nordestinas de cana-de-açúcar, eu não sentia, sinceramente, a presença de um escritor excepcional. E, para separar-me dele, havia ainda o seu estilo, bárbaro e descuidado. As palavras amontoavam-se, repetiam-se, tumultuavam, na narrativa de pequenos episódios que, às vezes, se alongavam inutilmente. Sem lhe negar notáveis qualidades de narrador, eu negava ao sr. José Lins do Rego - nunca tive oportunidade de escrevê-lo - as de grande romancista. Seria um bom romancista. Um excelente romancista, talvez. Mas grande, não"¹².

Essa atitude de Ruy Bloem foi confirmada mais tarde por Antônio Cândido quando reconheceu "que a maturidade grandiosa de Fogo Morto foi devida a uma libertação, progressiva da fixação autobiográfica, em benefício da observação, que pressupõe, por parte do sujeito, uma atitude conscientemente destacada do objeto"¹³.

Nem todos os críticos foram unânimes em reconhecer o livro como sendo uma obra-prima. Mário de Andrade, com o seu admirável senso crítico, reconheceu de pronto o valor da obra, além de criticar a posição tomada por Guilherme de Figueiredo, por ter este visto na obra, além dos defeitos técnicos uma tomada de posição política¹⁴.

Fogo morto, entretanto, venceu sua batalha contra a crítica. Os estudos a seu respeito são muitos, tendo merecido elogio dos mais renomados críticos literários de nossa terra. É o caso de João Pacheco, que em O mundo que José Lins do Rego fingiu, examina não somente este livro, como também comenta os anteriores. Para o crítico, este "é também o seu livro mais objetivo, menos rememorado - a não ser talvez quando está em cena Lula de Holanda, em que a memória tem função maior do que a consciência. Se José Amaro volta e meia, se ensimesma, capitão Vitorino da Cunha é todo exterior. Vive inteiramente da realidade objetiva, empenhado na luta política ou em desfazer agravos"¹⁵. Esta visão objetiva, segundo o crítico, pode ser sentida no exame que o escritor faz quando perscruta a realidade de diversas perspectivas, passa do autor para a personagem, abandona José Amaro e adota a visão de Vitorino, Adriana ou Sinhã. E, por isso mesmo, ele reconhece: "Todos os personagens neste "Fogo Morto", tem relevo objetivo, embora naturalmente em graduações diversas. Não

são apenas caixa de ressonância do mundo externo (exceto talvez Lula de Holanda). Reagem à realidade, atuam nela"¹⁶.

Reconhece João Pacheco haver em Fogo morto a presença do elemento tragi-cômico e não do humor, com Vitorino "o autor chega a tragi-comédia, mas não ao humor, que é a consciência do relativo apreendida no próprio absoluto. Mas em Vitorino Carneiro da Cunha não tem a menor percepção do relativo; vive em absoluto. Nem lha instila no perfil o escritor. Assim o capitão Vitorino Carneiro da Cunha é tragi-cômico, mas não humor"¹⁷.

O crítico Roberto Alvim Corrêa escreveu a respeito da obra tentando enquadrá-la quanto ao tipo de romance, mas diante das várias possibilidades que esta apresenta termina por afirmar tratar-se de um romance "de costumes, que é ainda um romance histórico e um romance de aventuras. E mais o que quiserem"¹⁸. Chamou a atenção para o fato das personagens de Fogo morto falarem muito mais que nos romances anteriores, para o efeito alcançado com a técnica do diálogo e do caráter visual que a obra se reveste: "O diálogo aqui, é, como no teatro e particularmente o teatro de Molière, uma técnica cujo interesse está no que revela de humano através dos caracteres regionais"¹⁹. Sobre o caráter visual acresce ele: "Todas as cenas, com efeito, são compostas como um quadro, têm relevo - tal a do cangaceiro instalado na sala de visitas da casa-grande do Santa Fé e que, enquanto os seus capangas procuram o ouro escondido, obriga a velha senhora D. Amélia, a tocar piano, ao lado do marido em plena crise e da irmã louca. É um quadro que, como todos os capítulos do livro, faz parte de um tríptico, - tendo cada painel como centro uma das figuras principais do romance"²⁰.

A divisão do livro em três partes teria lembrado, se-

gundo Alfredo Bosi, a Mário de Andrade a forma da sonata e a Antônio Cândido a estrutura do triângulo. Para ele "As três figuras entrecruzam-se dentro do espaço e do tempo narrativo; impregna as três a mesma seiva espiritual de orgulho e de áspero recalque dos que, famintos de consideração, se vêm insulados e condenados a um monólogo sem saída. Mas são três almas diferentes que levam consigo dramas diversos" ²¹.

Não escapou ao arguto crítico a diferença entre a linguagem de José Amaro e Vitorino. "A perspectiva mental do velho seleiro, rege a primeira parte do romance, que desenha, em longos monólogos, o seu conteúdo de consciência: revestem-se de palavras e gestos os sentimentos doídos de insucesso econômico e de vã aspiração ao respeito e ao prestígio (menor este do que aquele), cuja frustração gera uma linguagem violenta e agressiva. Em José Amaro, ela é mais interiorizada, pois se trata de uma alma fechada e sem esperanças; já no capitão Vitorino que vive quase só para fora, será uma linguagem de calão, menos roncorosa talvez, porque mais fácil e derramada" ²². Quanto à psicologia do seleiro "nosso conhecimento é sempre parcial. Alma ensombrada de desvãos, resta-lhe sempre um subsolo inexplorado, um resíduo de consciência que não assume a forma da palavra, mas que se trai num silêncio, num olhar: aquele olhar desvairado que aterroriza os caminhantes da estrada e os vizinhos da várzea, gerando nos mais pávidos, a suspeita de que nas noites escuras, o seleiro vira lobisomem, ávido de sangue humano. Este mesmo fundo ignoto da alma afugenta a velha Sinhá e empurra o velho abandonado para o gesto final, o suicídio, sem palavras, solitário e trágico, que explica num átimo toda a intensidade de um homem incapaz de chegar à comunicação redentora" ²³. E sobre a decadência de

José Amaro e Lula, afirma o crítico o simbolismo existente no fato de José Amaro cobrir suas dores "com o bater do martelo na sola" ²⁴ e de Lula de Holanda cobrir sua decadência "fazendo tilintar pelo estradão poeirento as campainhas do cabriolé arrebentado" ²⁵.

"E que obra-prima Fogo Morto, puxa! "— disse-me, em carta, o meu querido amigo Mário de Andrade, numa das suas exclamações tão características. E esta não é só a opinião dos letrados, mas dos leitores em geral. Encontro em toda parte entusiasmos por este novo romance do Sr. José Lins do Rego" ²⁶. Com este comentário, Álvaro Lins inicia sua análise sobre a obra. Afirma ser Fogo morto uma volta aos temas do Ciclo da Cana-de-Açúcar. Sobre o estilo, chama a atenção para o ritmo apressado e nervoso com que Lins do Rego dá a narrativa, além de captar de forma tão espontânea o sentimento de um povo. Para ele, Lins do Rego "é um romancista representativo do estado de espírito de um povo, e a sua tristeza é o sentimento coletivo de um povo triste. E em nenhum momento a sua tristeza foi mais pungente do que em Fogo Morto" ²⁷. Mais adiante, reforça o crítico, "é por excelência o romance da tristeza brasileira" ²⁸.

Reconhece haver em Vitorino uma semelhança com D. Quixote, quando afirma que Vitorino "é um pequeno D. Quixote, é o D. Quixote das populações do interior nordestino. Talvez seja esta a mais feliz criação do Sr. José Lins do Rego no seu mundo de personagens. Pelo seu quixotismo exprime-se a revolta, o conformismo, a esperança de um povo; é também o protesto do escritor, a certeza de sua identificação com a sua gente" ²⁹. Lembrou também o fato de a obra aparentar três novelas superpostas e que o que reuniria os personagens "além da vida dos engenhos, é a ação

do D. Quixote provinciano" ³⁰.

Álvaro Lins observa ainda o fato de o engenho constituir-se no centro do romance como ambiente e que houve um deslocamento na importância, que talvez pertencesse a Lula, para Vitorino: "não se lança o espírito do quixotismo sem que lhe seja dado todo o espaço de idealismo no jogo dos fenômenos vitais" ³¹.

E esse espaço, ao qual se refere, pode ser sentido no desprestígio de Vitorino, no seu quixotismo, nos seus sonhos de justiça, o que provocará o caráter cômico: "O seu cômico decorre do caráter absoluto que ele imprimiu ao seu sentimento de justiça" ³².

Escapou a este crítico, como também a José Aderaldo Castelo, o fato de que há uma diferença entre o Vitorino das duas primeiras partes do livro e o da terceira. Ele perde aos poucos seu caráter cômico e ganha o respeito de todos, quando enfrenta a tropa policial, os cangaceiros e quando liberta os presos da cadeia do Pilar. O Vitorino que temos inicialmente é um elemento dinâmico, mas marcado por suas andanças, pela sua fala derramada, sem objetivo definido. Quando ele passa a agir mais, ele ganha respeito. E é nessa sua ação, nessa sua luta pelos fracos e oprimidos que ele parece superar a degradação que acomete quase todas as personagens do livro: "ele representa a expressão mais elevada de valorização do homem pela palavra, em nossa novelesca" ³³. Dizemos parece, porque na verdade ele continua a ser alienado; ele é parte de um mundo condenado; este mundo se configura através do mito dos engenhos.

A crítica de Fausto Cunha nega-se a ver em Vitorino um elemento quixotesco somente; para ele este seria o porta-voz do autor.

Neste sentido, é elucidativa a posição assumida por José Hildebrando Dacanal. Assinala este que Vitorino é um ser anacrônico. Como homem do bangüê, jamais poderia comportar-se como um liberal democrata; daí ser o Vitorino da última parte do livro um porta-voz do autor. Em sua análise genético-estrutural, Dacanal demonstra que Fogo morto é igualmente anacrônico. O engenho de Santa Fé é mencionado no Menino de Engenho, primeiro livro do ciclo da cana-de-açúcar, como estando de fogo morto: "O que significa, que cronologicamente, no tempo reconquistado pelo autor, Menino de Engenho é posterior a Fogo Morto..."³⁴.

Tanto Fausto Cunha como Dacanal reconheceram o fato de Vitorino atuar como porta-voz do autor e, por isso mesmo, colocam de certo modo, José Lins do Rego como integrado em seu tempo, já que os ideais políticos pregados por Vitorino são os do grupo social a que pertence Lins do Rego.

Os trabalhos críticos sobre Fogo morto são inúmeros, o que demonstra seu valor literário. Procuramos reunir algumas das posições que nos pareceram mais válidas, certos porém de que ficaram fora desta resenha muitos artigos que não chegaram às nossas mãos.

Em sua maioria, a crítica concentrou sua ação nos exames das personagens, no uso que o autor faz do diálogo, na divisão da obra em três partes, na linguagem, na repetição temática, na volta do escritor ao ciclo da cana-de-açúcar, na musicalidade, na poetização da realidade, nos elementos regionais e no aspecto político da obra.

Fazemos menção especial ao excelente trabalho de Edda Arzúa Ferreira que, em tese de doutorado, examinou exhaustivamente as personagens centrais do livro, procurando estabelecer uma

conciliação entre o sistema tradicional de análise das personagens e o enfoque estruturalista ³⁵.

NOTAS DOS APÊNDICES

- (1) LOUSADA, Wilson. Breve Notícia - Vida de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. Usina. R.J., Liv. José Olympio Ed., 1973.
- (2) REGO, José Lins do. Meus verdes anos. R.J., José Olympio Ed., 1956, p. 9.
- (3) Idem, ibidem, p. 9.
- (4) COUTINHO, Edilberto. José Lins do Rego. Brasília, Coordenada Ed. de Brasília Ltda., 1971. p. 32.
- (5) CASTELO, José Aderaldo. José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo. São Paulo, Edart, 1961. p. 75.
- (6) COUTINHO, Edilberto. Op. cit., p. 10.
- (7) INOJOSA, Joaquim. Um movimento imaginário. G.B., Edição do Autor, 1972. p. 16.
- (8) COUTINHO, Edilberto. Op. cit., p. 11.
- (9) CARPEAUX, Otto Maria. Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. R.J., Editora Letras e Artes, 1964. p. 312.
- (10) LUFT, Celso Pedro. Dicionário de literatura portuguesa e brasileira. Porto Alegre, Globo, 1969. p. 319.
- (11) BLOEM, Ruy. "Fogo morto e o drama rural brasileiro". In: Palmeiras do litoral (anotações à margem dos livros), São Paulo, Liv. Martins Editora, s/d. p. 80.
- (12) Idem, ibidem, p. 80.
- (13) CÂNDIDO, Antônio. O observador literário. C.E.C., São Paulo, 1959. p. 90.
- (14) ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho. 3^a ed., São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972. p. 292.
- (15) PACHECO, João. O mundo que José Lins do Rego fingiu. R.J., Liv. São José, 1958. p. 55.
- (16) Idem, ibidem, p. 59.

- (17) Idem, ibidem, p. 61.
- (18) CORRÊA, Roberto Alvim. Anteu e a crítica. Ensaios literários, Liv. José Olympio Editora, R.J., 1948.
- (19) Idem, ibidem, p. 170.
- (20) Idem, ibidem, p. 171.
- (21) BOSI, Alfredo. "Introdução a Fogo morto". In: Fogo morto. 6ª ed., p. XXVIII.
- (22) BOSI, Alfredo. Op. cit., p. XXVIII
- (23) Idem, ibidem, p. XXVIII.
- (24) Idem, ibidem, p. XXVIII.
- (25) Idem, ibidem, p. XXVIII.
- (26) LINS, Álvaro. "Um novo romance dos engenhos". In: Caderno de cultura. MEC, 1952. p. 5.
- (27) Idem, ibidem, p. 6.
- (28) Idem, ibidem, p. 7.
- (29) Idem, ibidem, p. 8.
- (30) Idem, ibidem, p. 9.
- (31) Idem, ibidem, p. 10.
- (32) Idem, ibidem, p. 10.
- (33) CUNHA, Fausto. A luta literária. R.J., Editora Lidador, 1964. p. 73.
- (34) DACANAL, Hildebrando José. Realismo mágico. Porto Alegre, Edit. Movimento, 1970. p. 46.
- (35) FERREIRA, Edda Arzúa. Integração de perspectivas (Contribuição para uma análise das personagens de ficção). Tese de Doutorado apresentada ao D.L.L.O. da USP, S.P., 1972.

5. BIBLIOGRAFIA ATIVARomances

Menino de Engenho. Rio de Janeiro, Andersen Editor, 1932. Prêmio da Fundação Graça Aranha.

Doidinho. Rio de Janeiro, Ariel Editora, 1933.

BANGUÊ. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1934.

O Moleque Ricardo. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1935.

Usina. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1936.

Pureza. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1937.

Pedra Bonita. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1938.

Riacho Doce. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1939.

ÁGUA-Mãe. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1941. Prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira.

Fogo Morto. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1943.

Euridice. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1947. Prêmio Fábio Prado.

Cangaceiros. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1953.

Memórias

Meus Verdes Anos. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1956.

Literatura Infantil

Histórias da Velha Totônia. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1936.

Crônicas

Gordos e Magros. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.

Poesia e Vida. Rio de Janeiro, Editora Universal, 1945.

Homens, Seres e Coisas. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.

A Casa e o Homem. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1954.

Presença do Nordeste na Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1957.

O Vulcão e a Fonte. (obra póstuma). Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1958.

Conferências

Pedro Américo. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943.

Conferências no Prata (Tendências do Romance Brasileiro, Raul Pompéia, Machado de Assis). Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1946.

Discursos de Posse e Recepção na Academia Brasileira de Letras. José Lins do Rego e Austregésilo de Athayde, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1957.

Viagens

Bota de Sete Léguas. Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1951.

Roteiro de Israel. Rio de Janeiro, Centro Cultural Brasil-Israel, 1955.

Gregos e Troianos. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1957.

Tradução

A Vida de Eleonora Duse. de E.A. Rheinhardt. Rio de Janeiro, Liv.
José Olympio, 1940.

5.1. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho. São Paulo, Liv. Martins Editora, 1972. (Comentários críticos sobre Riacho Doce e Fogo morto).
- ANSELMO, Manuel. "Um romance de José Lins do Rego". In: Família literária luso-brasileira. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Editora, 1943.
- BARROS, Jaime. "O drama econômico do romance". In: Espelho de livros; estudos literários (1^a série, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Editora, 1936).
- BLOEM, Rui. "Fogo Morto e o drama rural brasileiro". In: Palmeiras do litoral (anotações à margem dos livros). São Paulo, Liv. Martins Editora, s/d.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. "Depoimentos sobre José Lins do Rego". (Conferência no Instituto de Educação, outubro, 1958).
- CAMPOS, Renato Carneiro. "José Lins do Rego, o sexo e o homem". In: "Suplemento Literário", Jornal do Comércio, Recife, 29-6-63.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio a Fogo Morto, de José Lins do Rego. Rio de Janeiro, 1943.
- CARPEAUX, Otto Maria; LINS, Álvaro e THOMPSON, Franklin M. José Lins do Rego, Cadernos de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1952.
- CASTELO, José Aderaldo. "José Lins do Rego". In: Anhembi n° 83, outubro, 1957, São Paulo, págs. 362/365.
- _____. "José Lins do Rego e a criação do Ciclo da Cana-de-Açúcar". In: Diários Associados, edição especial dedicada ao Açúcar, 12 de janeiro de 1956.
- _____. "Memória e Regionalismo", introdução crítica aos romances reunidos de José Lins do Rego, Liv. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1960, volume inicial, contendo os romances Menino de Engenho, Doidinho e Bangüê.

- CAVALCANTI, Maria Luisa. "No roteiro do Menino de Engenho". In: "Suplemento Literário", Correio da Manhã, 23/01/63.
- CAVALCANTI, Valdemar. Jornal Literário, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1960.
- CORREIA, Roberto Alvim. Anteu e a crítica. Ensaios literários, Liv. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1948.
- COUTINHO, Odilon Ribeiro. José Lins do Rego: perda e reparação. Natal, Edição particular, 1961.
- DACANAL, José Hildebrando. Realismo Mágico. Porto Alegre, Editora Movimento, 1970.
- DUTRA, Lima Correia. O Romance brasileiro e José Lins do Rego. Lisboa, Seara Nova, 1938.
- FERREIRA, Edda Arzúa. Integração de perspectivas (Contribuição para uma análise das personagens de ficção). Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais da USP, São Paulo, 1972.
- FILHO, Adonias. O romance brasileiro de 30. Rio de Janeiro, Bloch, 1969.
- FREYRE, Gilberto. Alhos & bugalhos. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978.
- _____. Perfil de Euclides e outros perfis. Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1944.
- GARBUGLIO, José C. Literatura e realidade brasileira. São Paulo, C.E.C., 1970.
- GRIECO, Agripino: Gente Nova do Brasil, Veteranos, Alguns Mortos. Liv. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1935. (Notas críticas sobre Doidinho e Bangüê).
- JARDIM, Luis. "Memória e Ficção". In: "Suplemento Literário". O Estado de São Paulo, 28/12/57.
- LÊDO, Ivo. "O Ensaista José Lins do Rego". In: "Suplemento Literário". O Estado de São Paulo, 21/12/57.
- _____. Prefácio a O vulcão e a fonte, obra póstuma de José Lins do Rego, Edições "O Cruzeiro", Rio de Janeiro, 1958.

- LINS, Álvaro. "Memória e Imaginação". In: *Jornal da Crítica* (2ª série), Livraria José Olympio Ed., Rio de Janeiro, 1943.
- _____. "Um novo romance dos engenhos". In: *Jornal de Crítica* (4ª série), Liv. José Olympio Ed., Rio de Janeiro, 1946.
- LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo, Ática, 1976. p. 77.
- LOUSADA, Wilson. "Breve Notícia-Vida de José Lins do Rego". In: "Romances reunidos e ilustrados de José Lins do Rego". Liv. José Olympio Editora, 1960, 1º volume.
- _____. O espelho de Orfeu. Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1968.
- MARTINS, Wilson. "A Língua Simbólica de José Lins do Rego". New York University, Nova York, 1965. Ensaio incluído em Usina a partir da 6a. edição, Liv. José Olympio Ed., 1967.
- _____. A Literatura Brasileira, volume VI, O Modernismo, São Paulo, Cultrix, 1969.
- MENDONÇA, Fernando. Três ensaios de literatura. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.
- MILLET, Sérgio. "A Obra de José Lins do Rego". São Paulo, 1955, ensaio incluído na edição do jubileu de prata de Fogo morto.
- MONTENEGRO, Olívio. O romance brasileiro. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1964.
- PACHECO, João. O mundo que José Lins do Rego fingiu. Livraria São José, Rio de Janeiro, 1958.
- JÚNIOR, Peregrino. José Lins do Rego. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, Coleção Nossos Clássicos, 1967.
- PEREIRA, Nilo. "Notas Avulsas". In: *Jornal do Comércio*, Recife, 12/12/1963.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. "O Negro tinha caráter como o diabo!", ensaio incluído na sétima edição de O Moleque Ricardo, Liv. José Olympio Editora, 1966.
- QUEIROZ, Rachel de. "O fabuloso José Lins do Rego", em apresentação à primeira edição de Eurídice, romance de Lins do Rego,

- RAMOS, Vitor. Estudo em três planos. São Paulo, C.E.C., 1966.
- SILVEIRA, Joel. "Dois tipos de romance". In: Dom Casmurro. Rio de Janeiro, 05/08/37.
- SIMÕES, João Gaspar. "José Lins do Rego". In: Crítica, Porto, Livraria Latina Editora, 1942.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Orientação do pensamento brasileiro. Rio de Janeiro, Casa Editora Vecchi Ltda., 1942.

5.3. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO, Theodor W. Notas de literatura. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1973.
- ALENCAR, José de. Senhora. São Paulo, Ática, 1977.
- _____. Ubirajara. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1975.
- AMOROSO LIMA, Alceu. A estética literária e o crítico. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1954.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, 1972.
- ATAÍDE, Vicente. A narrativa de ficção. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.
- AUERBACH, Erich. Mimesis. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário de et alii. Teoria da literatura. Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1973.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Rio de Janeiro, Livr. Eldorado Tijuca Ltda., s.d.
- BARTHES, Roland et alii. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, Vozes, 1974.
- BARTHES, Roland. "Introduction à l'analyse des récits". In: Communications, nº 8, Paris, Seuil, 1956.
- _____. Elementos de semiologia. Petrópolis, Cultrix, 1971.
- _____. Mitologias. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- _____. Critique et vérité. Paris, Seuil, 1966.
- BERGSON, Henri. La pensée et le mouvant. Paris, Félix Lacan, 1934.
- BLAY, Eva Alterman. A luta pelo espaço. Petrópolis, Vozes, 1978.

- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1972.
- BORNEUF, R. et R. Quellet. L'Universe du Roman. Paris, P.U.F., 1972.
- BRASIL, Assis. A nova literatura. Rio de Janeiro, Americana, 1973.
- BRAYNER, Sonia. Labirinto do espaço romanesco. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, INL, 1979.
- BREMOND, Claude et alii. Literatura e semiologia. Petrópolis, Vozes, 1972.
- BRITO, Mário da Silva. História do modernismo brasileiro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- BUTOR, Michel. Essais sur le Roman. Paris, Gallimard, 1969.
- _____. Repertoire II. Paris, Éditions du Minuit, 1964.
- CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Tradição, ciência do povo. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro, Livro de Ouro, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem. Petrópolis, Vozes, 1967.
- CÂNDIDO, Antônio et alii. A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- CÂNDIDO, Antônio. O observador literário. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- _____. Dialética da malandragem. São Paulo, Jornalivro nº 8, p. 42-47.
- _____. Literatura e sociedade. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.
- _____. Tese e anttese. São Paulo, Nacional, 1967.
- CASTAGNINO, Raúl H. Tiempo y expression literária. Buenos Aires, Nova, 1967.
- CARPEAUX, Otto Maria. Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Ed. Letras e Artes, 1964.

- CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. São Paulo, Perspectiva, 1972.
_____. Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva.
- CASTRO, Josué de. Geografia da fome. São Paulo, Brasiliense, 1946.
- CASTRO, Sílvio. A revolução da palavra: origem e estrutura da literatura brasileira moderna. Petrópolis, Vozes, 1976.
- COELHO, Nelly Novaes. O ensino da literatura. São Paulo, Ed. F.T.D., 1966.
- CORRÊA DE ANDRADE, Manoel. O homem e a terra no nordeste. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1963.
- COUTINHO, Afrânio. Da crítica e da nova crítica. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1975.
_____. Crítica e poética. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1968.
- CRIPPA, Adolpho. Mito e cultura. São Paulo, Convívio, 1975.
- CUNHA, Fausto. A luta literária. Rio de Janeiro, Lidador, 1964.
- CURTIUS, E.R. Literatura européia e idade média latina. Rio de Janeiro, Ed. I.N.L., 1957.
- DACANAL, José Hildebrando. Nova narrativa épica no Brasil. Porto Alegre. I.E.L./Salina, 1973.
- DAICHES, David. Posições da crítica em face da literatura. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1967.
- DOURADO, Autran. Uma poética do romance. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- DUCROIT, Oswald et alii. Qu'est-ce que le structuralisme?. Paris, Seuil, 1968.
- DUCROIT, Oswald et TODOROV, Tzvetan. Dicionário das ciências da linguagem. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976.
- ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo, Perspectiva, 1971.
_____. Apocalípticos e integrados. São Paulo, Perspectiva, 1970.

- ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- EIKHENBAUM, B. et alii. Teoria da literatura-formalistas Russos. Porto Alegre, Globo, 1970.
- ELIADE, Mircea. Aspects du mythe. Paris, Gallimard, 1969.
- _____. Le sacré et le profane. Paris, Gallimard, 1969.
- _____. Le mythe de l'éternel retour. Paris, Gallimard, 1969.
- FILHO, Adonias. Modernos ficcionistas brasileiros. Segunda série. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.
- FORSTER, E.M. Aspectos do Romance. Porto Alegre, Globo, 1969.
- FREYRE, Gilberto. Região e tradição. Rio de Janeiro, Gráfica Record Ed., 1968.
- GALANTE DE SOUSA, J. Introdução ao estudo da literatura brasileira. Rio, I.N.L., 1963.
- GALVÃO, Walnice N. As formas do falso. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1977.
- GENETTE, Gérard. Figuras. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____. Figures III. Paris, Seuil, 1972.
- GOLDMANN, Lucien. Sociologia do Romance. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1967.
- GOMES, Eugênio. Aspectos do romance brasileiro. Bahia, Livraria Progresso, 1958.
- GREIMAS, J. Semântica estrutural. São Paulo, Cultrix, 1973.
- _____. Sobre o sentido. Petrópolis, Vozes, 1975.
- GUIRAUD, Pierre. A estilística. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1970.
- HAYAKAWA, S.I. A linguagem no pensamento e na ação. São Paulo, Pioneira, 1963.
- HJELMSLEV, Louis. Le langage. Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- _____. Prolégomènes à une théorie du langage. Paris, Éditions de Minuit, 1968.

- INGARDEN, Roman. A obra de arte literária. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. São Paulo, Cultrix, 1975.
- _____. Essais de linguistique générale. Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- JOLLES, André. Formes Simples. Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- JOZEF, Bella. O espaço reconquistado. Petrópolis, Vozes, 1974.
- _____. O romance brasileiro e o ibero-americano. Fundação Cultural do Distrito Federal, 1973, mimeografado.
- KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. 6a. ed., Coimbra, Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1976.
- KRISTEVA, Julia. Le texte du roman. Paris, Mouton, 1970.
- KOKOS, Sérgio. Frans Kafka e a expressão da realidade. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1967.
- LAGE, Alfredo. A revolução da arte moderna. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 1969.
- LAUSBERG, Henrich. Elementos de retórica literária. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LEITE, Dante Moreira. Psicologia e literatura. São Paulo, Ed. Nacional, 1967.
- LEITE, Ligia C. Moraes. Regionalismo e modernismo. São Paulo, Ática, 1978.
- LEPECKI, Maria Lúcia. Autran Dourado: uma leitura mítica. São Paulo, Quíron, Brasília, I.N.L., 1976.
- LINHARES, Temistocles. Introdução ao mundo do romance. São Paulo, Quíron, Brasília, I.N.L., 1976.
- LINS, Álvaro. A técnica do romance em Marcel Proust. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- LUBBOCK, Percy. A técnica da ficção. São Paulo, Cultrix, USP, 1976.
- LUCAS, Fábio. O caráter social da literatura brasileira. São Paulo, Quíron, 1976.

- LUKÁCS, Georg. Teoria do romance. Lisboa, Editorial Presença, 1962.
- MAIA, Pedro Américo. Dicionário crítico do moderno romance brasileiro. Belo Horizonte, São Vicente, 1970.
- MALARD, Letícia. "A criação do mestre José Amaro". In: Correio Brasiliense, Caderno Cultural, Brasília, 11/5/1968.
- MENDILOW, A.A. Tempo no romance. Porto Alegre, Globo, 1972.
- MERQUIOR, José Guilherme. A astúcia da mimese. Rio de Janeiro, Livr. José Olympio, 1972.
- MIGUEL PEREIRA, Lúcia. Prosa de ficção: 1870 a 1920. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1973.
- MOISÉS, Massaud. Guia prático de análise literária. São Paulo, Cultrix, 1972.
- _____. A criação literária. São Paulo, Cultrix, 1971.
- _____. Dicionário de termos literários. São Paulo, Cultrix, 1971.
- MUIR, Edwin. A estrutura do romance. Porto Alegre, Globo, s.d.
- PEREZ, Renard. Escritores brasileiros contemporâneos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960.
- PINO, Dino del. Introdução ao estudo da literatura. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1972.
- POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix, 1974.
- PORTELLA, Eduardo. Teoria da comunicação literária. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.
- POULET, Georges. L'espace proustien. Paris, Gallimard, 1969.
- POZENATO, José Clemente. O regional e o universal na literatura gaúcha. Porto Alegre, Ed. Movimento-Sec, 1974.
- PROP, V. Morphologie du conte. Paris, Gallimard, 1971.
- RAMOS, Maria Luiza. Fenomenologia da obra literária. Rio de Janeiro, Forence-Universitária, 1974.
- RICARDOU, J. Problèmes du nouveau roman. Paris, Seuil, 1969.
- RICHARDS, I.A. Princípios de crítica literária. Porto Alegre, Globo, 1971.

- ROBBE-GRILLET, Alain. Por um novo romance. São Paulo, Ed. Documentos, 1969.
- ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1975.
- ROSENFELD, Anatol. Estrutura e problemas da obra literária. São Paulo, Perspectiva, s.d.
- _____. Texto/contexto. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- SAFADY, Naief. Introdução à Análise de Texto. Belo Horizonte, Edições Júpiter, 1972.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Análise Estrutural de Romances Brasileiros. Petrópolis, Vozes, 1973.
- SARTRE, Jean Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris, Gallimard, 1964.
- SEGOLIM, Fernando. Personagens e anti-personagens. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- SHAW, Harry. Dicionário de termos literários. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978.
- STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- TELES, Gilberto Mendonça. Drummond - A estilística da repetição. Livraria José Olympio Ed., 1976.
- TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e poética. São Paulo, Cultrix, 1976.
- _____. Littérature et signification. Paris, Larousse, 1967.
- _____. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____. Introdução à literatura fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ULLMAN, Stephen. Semântica. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- VASCONCELOS, Perboyre. A volta do mito. Rio de Janeiro, Ed. Laurus, 1970.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Lisboa,

Publicações Europa-América, 1971.

WERNECK SODRÉ, Nelson. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

WIMSATT JR, William K. e BROOKS, Cleant. Crítica literária. Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1973.

ZERAFFA, Michel. Personne et personnage. Paris, Éditions Klincksieck, 1971.