

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

ISABELLA UNTERRICHTER RECHTENTHAL

O ESPAÇO EM *ÁGUA-MÃE*, DE JOSÉ LINS DO REGO

ARARAQUARA – SP
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

ISABELLA UNTERRICHTER RECHTENTHAL

O ESPAÇO EM *ÁGUA-MÃE*, DE JOSÉ LINS DO REGO

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, área de literatura, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Célia de Moraes Leonel

ARARAQUARA – SP
2011

Rechtenthal, Isabella Unterrichter

O espaço em Água-mãe, de José Lins do Rego / Isabella Unterrichter
Rechtenthal. – 2011

42 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Literatura brasileira. 2. Rêgo, José Lins do, 1901-1957.
I. Título.

Aos meus irmãos, Felipe e Christian, pela trilha sonora de seus gritos e sorrisos.

À Silvana, minha mãe, representante de todas as formas de amor.

À Juliana e à Maria Luiza, pela convivência, pela amizade, pela “paciência” e pelo crescimento de todo dia.

À Candice de Carvalho, pelo impulso, inspiração e admiração criados.

Ao Thales Stewart, por me mostrar quem eu sou.

Ao Rodolfo Serafim, por dar sentido ao verbo amar.

Ao Hermann e ao Hamilton, por me darem a sorte de ter dois pais.

À Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel, pela atenção, dedicação e maestria de sua orientação.

RESUMO

O romance *Água-mãe* de José Lins do Rego é ambientado no Rio de Janeiro e foge, portanto, da temática característica do escritor - a sociedade e a região nordestina. Por conta dessa mudança de espaço, a crítica classifica o romance como uma obra não-regionalista e, por isso, de pouca importância na produção reguiana. Ao contar a história de três famílias que habitam a região de Cabo Frio, às margens da lagoa da Araruama, o escritor tematiza o terror do sobrenatural e a força do destino centrados em um lugar específico, provenientes dos malefícios da majestosa Casa Azul, supostamente responsável pelas diversas tragédias que acometem as personagens. O espaço, na obra, é de grande importância para que se crie o clima de mistério que aterroriza a todos. Por isso, o presente trabalho mostra, a partir de teorias sobre essa categoria narrativa, quais os artifícios usados por José Lins do Rego para construí-la e criar a atmosfera que toma a narrativa, o terror que amedronta as personagens de *Água-mãe*.

Palavras-chave: Literatura brasileira; José Lins do Rego; *Água-mãe*; Espaço.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	p. 8
2. JOSÉ LINS DO REGO: CONTEXTO HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS DA PRODUÇÃO	p. 9
3. O ESPAÇO LITERÁRIO	p. 20
4. O ESPAÇO EM <i>ÁGUA-MÃE</i>	p. 32
5. CONCLUSÃO	p. 39
6. REFERÊNCIAS	p. 40

INTRODUÇÃO

A presente monografia de conclusão de curso foi realizada sob a orientação da Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel, junto ao Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - *campus* de Araraquara. O trabalho apresenta o resultado da pesquisa que consistiu em analisar como se dá a construção do espaço literário no romance *Água-mãe*, de José Lins do Rego, para que se comprovasse a importância dessa categoria narrativa na constituição do tema da obra – a força do destino encarnada em um lugar específico.

José Lins do Rego, como é sabido, é um escritor que integra o grupo de autores da produção literária regionalista do século XX no Brasil. Tal tendência é composta por romancistas que representavam, em suas obras, as condições físicas e sociais das regiões brasileiras e procuravam refletir sobre elas - com maior ou menor profundidade -, em especial do Nordeste brasileiro, tomando-as, geralmente, como tema principal ou mesmo pano de fundo em suas composições.

Dentre os romances de José Lins do Rego, recebem maior destaque e atenção da crítica os que compõem o chamado ciclo-da-cana, seguidos por aqueles que também são ambientados no Nordeste, mas que não tratam da situação econômica e mercantil da produção canavieira da região. Formam estes dois grupos os romances *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê* (1943), *Usina* (2010), *Fogo morto* (2006), *Pureza* (1994), *Pedra Bonita* (2011), *Riacho Doce* (2006) e *Cangaceiros* (1999). Embora a maior parte da produção do escritor seja esta regionalista, há duas obras suas que fogem a essa ambientação: os romances *Água-mãe* (1956) e *Eurídice* (2008), sendo o primeiro o *corpus* de nossa pesquisa.

A obra de José Lins do Rego foi escolhida porque, apesar de muitos ensaios sobre ela, necessita ainda ser objeto de maior número de pesquisas. Dos livros, escolheu-se *Água-Mãe*, cuja primeira edição é de 1941, porque, como *Eurídice*, não tem despertado tanto o interesse dos estudiosos do escritor e por ter-nos chamado a atenção a importância da construção do espaço na constituição do tema.

A história de *Água-mãe* passa-se às margens da lagoa da Araruama, na região de Cabo Frio, no Rio de Janeiro, e conta as desgraças que acometem três famílias distintas que lá vivem. Tais famílias, embora centradas em um mesmo espaço, pertencem a classes sociais diferentes, mas não são todas vítimas de grandes infortúnios provenientes da misteriosa Casa Azul, cuja responsabilidade pelas tragédias é reforçada em toda a narrativa.

As famílias a que pertencem as personagens do romance são três: a do Cabo Candinho, a da dona Mocinha e a dos Mafra. Cabo Candinho é um pescador que tira todo o sustento da família da pesca de camarão, realizada na lagoa da Araruama, e recebe ajuda dos filhos nessa atividade. Vivem todos em uma casa humilde – Cabo Candinho e a mulher, os filhos e as filhas do casal e a avó Filipa – representantes da camada mais pobre da história.

A família da dona Mocinha vive na casa da Maravilha, salina que, anteriormente próspera perdeu muito do valor após a crise do sal. Dona Mocinha é viúva e vive na casa com duas filhas e seu filho e, embora tenham boa condição financeira, não são os mais ricos da história. Representam, portanto, a classe média do romance.

Já a família Mafra vive na capital e compra, no início da história, a Casa Azul, para fazer dela sua morada de verão. É uma família grande e rica, riqueza esta que pode ser percebida pela narração da reforma feita na propriedade adquirida, tornando-a a construção mais majestosa e imponente daquela região. Os Mafra são representantes, portanto, da classe rica neste romance.

Das três moradias presentes na história, José Lins do Rego trabalha mais a Casa Azul, pois esta, além de toda a beleza e ostentação, é também a suposta fonte das desgraças que dominam o romance, de acordo com a crença das personagens.

Visivelmente, o espaço é a categoria narrativa de maior relevo no romance e, por esse motivo, ele é tomado como tema principal de nossa pesquisa. Por meio dele, da água que cerca e envolve as casas e a vida dos protagonistas; da Casa Azul e seu sortilégio a que se deve atentar sob pena de acontecerem grandes tragédias; das relações mencionadas entre as personagens, o romance trata do tema da influência do destino inescapável - proveniente da força do espaço - nas personagens e, por conseguinte, nas pessoas. Saliente-se que não é apenas por meio da história – ou seja, dos acontecimentos e da ação das personagens - e da constituição das mesmas e do espaço que tal tema é configurado. Ele forma-se também com o auxílio das demais categorias narrativas como o tempo e os recursos da linguagem.

2. JOSÉ LINS DO REGO: CONTEXTO HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS DA PRODUÇÃO

José Lins do Rego é um escritor paraibano que integra o grupo de autores da produção regionalista do século XX no Brasil, tendência composta por romancistas que representavam,

em suas obras, as condições físicas e sociais das regiões brasileiras e procuravam refletir sobre elas, tomando-as geralmente como tema principal em suas composições.

2.1 Precedentes do regionalismo: momento histórico e literário

Ao se tratar da produção regionalista no Brasil, deve-se ter em mente que tal tendência é associada tanto a um momento literário quanto a um momento histórico, o que torna mais clara a compreensão do assunto.

O momento histórico corresponde ao decênio de 30, período em que a economia do país foi abalada por conta dos efeitos da grande crise de 1929. O café – principal produto de exportação brasileiro – perdera valor e a oligarquia dirigente, apoiada na economia rural, fora derrotada pelos liberais na Revolução de Outubro de 1930.

A literatura nacional, até então dividida entre a literatura oficial e a literatura carregada de características e conceitos apresentados na Semana de Arte Moderna de 1922, passa a um “estado maduro e moderno”, transformação causada por uma “corrente de esperanças” originada com a Revolução que, segundo Alfredo Bosi, fez com que as doutrinas de 22 parecessem “fogachos de adolescente” (BOSI, 2004, p. 383). Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1968, p. 8) partilham da mesma opinião quanto à Revolução de Outubro, que permitira “[...] um grande sopro de esperança percorrer o país, criando um clima favorável para as renovações.” Inicia-se, no momento, “uma intensa radicalização política” que se volta para o questionamento das estruturas sociais e “[...] favorece o desejo de descrever e esquadrihar a realidade social e espiritual do país.” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 8), gerando uma “nova fase de maturação” na produção literária nacional.

2.1.1 O Modernismo

A literatura nacional passava por uma fase relativamente nova – o movimento modernista – que, em pouco tempo, amadureceu. O movimento, iniciado com a Semana de Arte Moderna de 22, objetivava, segundo Candido e Castello (1968, p. 7), superar a literatura vigente até então, composta de restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo.

A teoria estética à qual esse movimento correspondeu – nem sempre bem definida e muito menos unificada – visava, sobretudo, orientar e definir uma renovação que formulasse, em novos termos, o conceito de literatura e de escritor. Conforme os críticos Candido e Castello (1968, p. 9):

O que os unificava [os modernistas] era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do País. Por isso, não se cansam de afirmar que a sua contribuição maior foi a liberdade de criação e expressão.

Para a libertação almejada, os modernistas abstiveram-se dos modelos acadêmicos consolidados entre 1890 e 1920, promovendo mudanças em vários quesitos, como no vocabulário, na escolha de temas, na sintaxe e, como afirmam os estudiosos Candido e Castello (1968, p. 10), na “própria maneira de ver o mundo”. Buscaram também modos de expressão mais coloquiais, semelhantes à fala do brasileiro, como forma de rejeição aos padrões portugueses, dominantes na literatura até então.

Os intelectuais de 22 desejavam, segundo os mesmos críticos, ser atuais, revelar o cotidiano e dar a ele estado de literatura. Nesse sentido, tomaram por tema a vida diária e descreveram-na com palavras simples e correntes do léxico brasileiro, combatendo assim “[...] a literatura discursiva e pomposa [...] com que seus antecessores abordavam as coisas mais simples.” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 10).

O Modernismo manifesta, além da renovação e da nova estética, profundo assentimento aos temas e problemas nacionais, podendo ser considerado como o movimento que reflete com maior fidelidade e mais liberdade criadora os “movimentos da alma” brasileira daquele momento.

2.1.2 Os grupos modernistas

Até o final do decênio de 20, as renovações propostas pelos modernistas ficaram restritas a certos grupos considerados pela população como “[...] figura de rebeldes excêntricos: eram os ‘futuristas’.” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 18) e a literatura aceita pela opinião pública era a oficial, encarnada na Academia Brasileira de Letras e prolongada com matizes do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo.

Os “grupos modernistas” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 14) surgiram e atuaram na “fase heroica” (CASTELLO, 1999, p. 73) do Modernismo, período que compreende os anos de 1922 – após a Semana de Arte Moderna – até 1930. Formados principalmente em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e em Pernambuco, tais grupos eram compostos por intelectuais que apreenderam os traços estéticos e os ideais da Semana de 22 e os utilizaram em novas atividades artísticas e literárias.

A fim de divulgar as novas produções e experimentações, os grupos modernistas criaram revistas e jornais específicos no decorrer da década de 20, que publicavam, em veículos variados, produções específicas de cada grupo e momento. É o caso, por exemplo, da revista *Klaxon* que, fundada em São Paulo em 1922, contou com nove números e foi extinta em 1923. Outras também foram criadas na mesma cidade, como *Terra Roxa & Outras Terras* em 1926 e a *Revista de Antropofagia* em 1928, sendo a última o órgão de divulgação do movimento antropofágico, criado por Oswald de Andrade em 1927.

No Rio de Janeiro, destacam-se a publicação das revistas *Estética* de 1924, *Revista do Brasil* de 1926 e *Festa* de 1928. A publicação de *Festa* é, segundo Candido e Castello (1968, p. 17), um divisor de águas, pois nela manifesta-se o desejo de superar o Modernismo de 22 e criar seguindo uma “orientação moderna sem radicalismo”, a fim de cultivar a trabalhar temas e valores universais.

Em Minas Gerais, são duas as revistas que se destacam: *A Revista* de 1925, de Belo Horizonte e *Verde* de 1927, de Cataguases. *A Revista* comprova, segundo Castello (1999, p. 77), a repercussão do movimento Modernista, pois revela o contato entre “meia dúzia de rapazes inteligentíssimos” (BANDEIRA apud CASTELLO, 1999, p. 77) – como Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida etc. – e os modernistas de São Paulo.

Em Pernambuco, todavia, não há a produção de uma revista específica que registre as novas criações do momento, pois o que se observa nesse estado é a formação de um grupo mais preocupado em reconhecer e rever valores e problemas da região nordestina do que em apreender e utilizar os traços modernistas em novas produções.

Promovido por Gilberto Freyre, ocorre em 1926 o “1º Congresso Regionalista do Nordeste” e é lançado, no mesmo ano, o *Livro do Nordeste*, iniciativas que, segundo Castello (1999, p. 81), empenharam-se na defesa de tradições nordestinas, como artesanato, cozinha, habitação e defesa do patrimônio artístico e arquitetônico. Tais atividades foram, depois de 1930, inspiradoras para os escritores nordestinos, que submeteram o regionalismo a uma formulação sociológica, segundo Castello (1999, p. 101), e deram novo prestígio à literatura nordestina.

2.1.3 O decênio de 30: novos caminhos

A partir de 1930 inicia-se o processo de amadurecimento da literatura modernista e a renovação deixa de parecer um movimento, tomando o caráter de transformação, que predomina.

A população, despertada pela radicalização política resultante da Revolução de Outubro, volta a atenção para as estruturas sociais do país e a realidade brasileira passa a ser descrita e refletida no campo cultural. As orientações modernistas deixam de ser restritas a um pequeno grupo e propagam-se, transformando-se, conforme Candido e Castello (1968, p. 18), em “padrões que enquadram a criação” do momento. O sistema cultural, portanto, foi renovado depois de 1930, pois as novas configurações históricas passaram a exigir novas experiências artísticas, segundo Bosi (2004, p. 385).

2.1.4 A inovação do romance

O decênio de 1930 foi marcado por numerosas e inovadoras produções romanescas, observadas principalmente nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e na região do Nordeste, que resultaram em um “grande surto do romance” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 26) brasileiro. Os novos romancistas renovaram a temática e a estética deixadas pelo movimento Modernista, que lhes permitiu “a oportunidade de se exprimirem e serem aceitos, desde logo, com maior entusiasmo.” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 26).

Mário de Andrade, n’*O movimento modernista* de 1942, defende que os romancistas de 30 encontraram a base de sua produção no “direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE apud BOSI, 2004, p. 385), legado deixado pelo movimento Modernista, e Bosi afirma que os escritores do momento beneficiaram-se da “ ‘descida’ à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos que a prosa modernista tinha preparado.” (BOSI, 2004, p. 385).

As características e tendências herdadas do movimento Modernista observadas no romance de 30 são, segundo José Aderaldo Castello ([19--], p. 129), o reflexo da experiência pessoal na obra, a criação do romance que se volta para o estudo da realidade social e cultural do país, a inspiração no folclore como fonte temática da produção literária e a preocupação em transferir, para o romance, elementos da cultura geral do Brasil.

Nos novos romances do Rio de Janeiro observa-se, segundo Candido e Castello (1968, p. 27), o aproveitamento da análise psicológica e social, com tendência à temática da inquietação metafísica e do drama dos problemas do ser humano. No estilo, os romancistas mantêm um corte de equilíbrio e fidelidade aos padrões linguísticos. Assemelham-se nesse tipo de ficção os romancistas de Minas Gerais, que possuem a mesma temática, mas, no estilo,

“[...] aderem à linha social, esteticamente falando, mais irregular.” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 27).

O romance do Rio Grande do Sul varia entre obras de cunho regionalista e romances de investigação psicológica, em que os escritores recriam o cotidiano com tonalidades ora poéticas, ora prosaicas.

A produção de maior relevo do momento foi, todavia, o romance nordestino, que reuniu, como nenhuma outra, as transformações políticas e características da doutrina modernista na prosa ficcional. Considerado como “o romance por excelência” (CANDIDO, 1989, p.187; grifo do autor) pela maioria, revelou uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida e trouxe a temática dos problemas sociais, da seca e da miséria para a literatura brasileira. Ao tomarem a paisagem nordestina como pano de fundo dos romances, os escritores nordestinos deram às suas obras a característica regionalista que lhes concedeu destaque, criando peso de realidade e elemento de convicção para a obra e fazendo com que o resto do país voltasse os olhos para a criação da região.

2.1.5 A prosa regionalista

Como observado, o “surto geral de ficção renovada por todo o país” colocou em destaque os escritores regionalistas, que, segundo Candido e Castello (1968, p. 18), agrupam-se da seguinte forma:

[...] alguns representam uma espécie de modernização do Naturalismo; outros enriquecem o romance com preocupações psicológicas e sociais; quase todos aspiram a uma expressão vigorosa e simples, a um estilo liberto do academismo, e por aí coincidem com a atitude dos modernistas. Neste sentido, mesmo quando não provêm da sua doutrinação, beneficiam-se dela, ao aproveitarem a limpeza de horizontes que ela trouxe e impôs.

Ao refletir sobre o romance regionalista brasileiro, Aderaldo Castello ([19--], p. 130) divide-o em dois grupos principais: o regionalismo do Sul e o regionalismo do Nordeste, separados conforme a procedência das figuras que os integram, assim como a limitação do ambiente em que ocorrem as ações narradas.

O grupo do Sul, caracterizado pela fixação da paisagem das regiões Sudeste e Sul do Brasil na produção literária, tem como principais representantes os escritores Oswald de

Andrade, Mário de Andrade, Alcântara Machado, Viana Moog e Érico Veríssimo que seguem, segundo Castello ([19--], p. 131), duas linhas temáticas em sua produção.

A primeira possui características herdadas do Romantismo e trabalha, principalmente, temas relacionados ao indianismo, ao folclore e ao sentimento nacionalista. A segunda, relativamente nova, preocupa-se com a realidade social do Brasil e com a posição do imigrante, centrado principalmente em São Paulo e no Rio Grande do Sul.

O grupo do Nordeste é caracterizado por romances que trazem, no tema, a questão da seca, do cangaço, do misticismo, da cana-de-açúcar e do cacau, juntamente à decadência do coronelismo latifundiário afetado pela nova configuração econômica para a qual se encaminhava o país.

Representado principalmente por Raquel de Queiroz, José Américo de Almeida, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, o romance regionalista nordestino possui produções diversas, que diferem tanto no estilo quanto no tema abordado por cada escritor, decorrente, principalmente, da experiência pessoal. O ciclo da seca, por exemplo, é característico da produção de Raquel de Queiroz, José Américo de Almeida e Graciliano Ramos, definindo-os como regionalistas por ser um traço marcante da vida econômica, social e da paisagem do Nordeste.

Já os ciclos do cacau e da cana-de-açúcar são associados a Jorge Amado e José Lins do Rego respectivamente, que ligam aos temas a decadência do coronelismo latifundiário, a tendência psicológica, a preocupação política, o acentuado interesse social e a universalidade. São, portanto,

[...] ciclos que apresentam grande interesse econômico e social e que documentam, com relevo, as transformações de valores patriarcais, dos senhores de latifúndios imensos, expressão do coronelismo e do bacharelismo, transformações, em última análise, da nossa sociedade rural. (CASTELLO, [19--], p. 131)

Ressalta-se ainda que os romancistas do Nordeste revelam acentuada tendência psicológica e, em todos eles, “[...] manifesta-se, acentuadamente, o interesse em compreender e focalizar os nossos problemas sociais, bem como o de estudar a realidade brasileira.” (CASTELLO, [19--], p. 131).

2.2 José Lins do Rego

Como já foi dito, José Lins do Rego é um escritor paraibano que integra o grupo de escritores da produção regionalista brasileira, considerado como tal por anexar a realidade física e social nordestina no plano literário nacional. Segundo Luis Costa Lima (1970, p. 304):

[...] a classificação de regionalista se ajusta a sua obra, porque ela tem o caráter de documento, de fixação do comportamento, das criaturas marcadas pela situação sócio-econômica de certa área, o Nordeste. A caracterização ainda mais se ajusta porquanto a visualização da natureza regional permanece constativa, paisagística, sem se aglutinar ao destino das criaturas e, por isso, sem força de transposição.

2.2.1 Características gerais da obra

A produção romanesca de José Lins do Rego é vasta e tem como contribuinte fundamental para a criação a nostalgia em relação à terra dos tempos de infância e adolescência. Criado no engenho de açúcar do avô, o escritor deixa transparecer, em grande parte de sua obra, a memória e o testemunho dos “últimos lampejos” (CANDIDO; CASTELLO, 1969, p. 251) de uma sociedade fundamentada na produção açucareira.

A substituição do engenho de açúcar pela usina passa a “[...] determinar um processo de revolução de toda a estrutura social e econômica da paisagem açucareira do Nordeste.” (CASTELLO, 1961, p. 71), revolução essa presente em grande parte da obra de José Lins do Rego, chamada de ciclo da cana-de-açúcar pelo próprio escritor:

Com *Usina* termina a série de romances que chamei um tanto enfaticamente de **ciclo da cana-de-açúcar**. A história desses livros é bem simples: comecei querendo apenas escrever umas memórias que fossem as de todos os meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos. Seria apenas um pedaço de vida que eu queria contar. Sucede, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior. (REGO apud CASTELLO, 1961, p. 120; grifo do autor).

Ao ciclo correspondem os romances *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Moleque Ricardo*, *Usina* e, posteriormente, *Fogo morto*, obra-síntese relacionada ao Nordeste canavieiro do passado, segundo Castello (1999, p. 298).

2.2.2 O ciclo da cana

Menino de engenho, primeiro romance de José Lins do Rego, é também o primeiro livro do ciclo da cana. Marcado pelas “experiências e impressões acumuladas pela criança no engenho de açúcar” (CASTELLO, 1961, p. 123), o romance configura o universo que será tratado nas próximas produções que compõem o ciclo: o Nordeste brasileiro no momento em que se abalam as estruturas econômicas nas quais a sociedade é fundamentada.

Os romances seguintes - *Doidinho* e *Banguê* – possuem a mesma personagem principal e formam, juntamente com *Menino de engenho*, uma trilogia, que tem como elo comum a personagem Carlos de Melo. Na história, há a reconstituição do universo em que se situa a experiência da personagem principal e segue, em ordem cronológica, a infância em *Menino de engenho*, a adolescência em *Doidinho* e o início da fase adulta em *Banguê*.

No decorrer da narrativa, personagens e situações são acrescentadas conforme a caracterização do universo entrevisto por Carlos de Melo, baseadas principalmente no “ângulo de visão de um único eu-narrador-memorialista.” (CASTELLO, 1999, p. 290). O mundo evocado – ou seja, o engenho Santa Rosa em sua fase de decadência econômica – é submetido, por vezes, à reflexão, observada nos momentos solitários e introspectivos da personagem principal.

Moleque Ricardo e *Usina* continuam o ciclo da cana e a narrativa, antes comandada pela introspecção de Carlos de Melo, passa a ser marcada pelo contato ativo entre as personagens principais e a realidade. Ricardo, personagem central dos romances, é um menino escravo fugido do engenho Santa Rosa, que vai para a capital em busca de trabalho remunerado. Segundo Luis Costa Lima (1970, p. 293), o que marca os dois romances é o registro que José Lins do Rego faz do advento do operariado no campo e das reivindicações sociais, paralelamente ao desenvolvimento da burguesia urbana. Porém, a insistência do escritor em seguir somente o trajeto biográfico de Ricardo marca os romances pelo “[...] descritivismo insistente e extremamente alargado, a visualização paisagística e o sentimentalismo [...], são um obstáculo para que a obra tenha uma ressonância maior.” (LIMA, 1970, p. 294).

2.2.3 O ciclo do cangaço, misticismo e a seca

Além do Nordeste mencionado – da produção canavieira, centrada na zona da mata –, José Lins do Rego produz romances ambientados em um segundo Nordeste – o do sertão – que completa o panorama mais abrangente e complexo que se tem, na literatura, de uma região brasileira. (CASTELLO, 1999, p. 292).

Correspondem ao Nordeste sertanejo *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, romances em que o escritor deixa de lado o tema da decadência da economia canavieira e passa a retratar o movimento messiânico – ocorrido nos sertões de Pernambuco entre 1836 e 1838 –, o fenômeno do cangaço e a seca, o “poder maior de todos” (CASTELLO, 1999, p. 297) naquela região.

2.2.4 Obras independentes ambientadas no Nordeste

Os romances *Pureza* e *Riacho Doce*, também ambientados no Nordeste, não possuem a carga telúrica das obras anteriores, o que os caracteriza como produções “independentes” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 253) que pouco interessam à crítica. Desprovidos de fatores memorialistas, os romances revelam, segundo Massaud Moisés (2004, p. 156), o “emperramento da máquina fabuladora” de José Lins do Rego, a quem “o chão estremece toda vez que recorre à imaginação.”

Pureza é, nas palavras de Luis Costa Lima (1970, p. 300), uma tentativa do escritor de mostrar-se maior, desapegado ao memorialismo que marcou as obras anteriores. O resultado, porém, é um romance em que as ações e personagens parecem não ser completamente desenvolvidas e resultam em um esboço do objetivo inicial do escritor. *Riacho Doce* é classificado por Lima (1970, p. 300) como “a pior obra do autor, que leva mais longe a pretensão de mostrar não ser memorialista apenas, mas um escritor imaginativo.”

2.2.5 O retorno ao ciclo da cana

Fogo morto é, conforme Castello (1999, p. 298), a “obra-síntese” de José Lins do Rego, que se destaca por excelência de todos os romances anteriores. Nessa produção, José Lins do Rego retoma o ciclo da cana depois de quase dez anos – *Usina* é de 1936 e *Fogo morto* de 1943 – e produz um romance em que memória e ficção se harmonizam, “[...] compondo um universo uno, não obstante aquela presença interferente do sertão.” Percebe-se, em *Fogo morto*, equilíbrio entre memória e síntese ficcional, elaborado na composição tripartida do romance, que se divide na narração de três personagens principais: o seleiro Zé

Amaro, o coronel Lula de Holanda e o capitão Vitorino Carneiro da Cunha, responsável pela conjugação das três partes, segundo Lima (1970, p. 295).

No romance, José Lins do Rego cria “personagens de extraordinária grandeza humana” que, alternando-se e confrontando-se durante toda a narrativa, “[...] não evoluem temporalmente, e sim crescem interiormente, enquanto pela ação, pautada pela destimidez, denunciam sem apelação uma sociedade já abalada pela ameaça inevitável de nova ordem econômica e social.” (CASTELLO, 1999, p. 292).

Ao relacionar *Fogo morto* com as outras produções de José Lins do Rego, Luis Costa Lima (1970, p. 295) revela dois pontos característicos do romance em questão, que fazem dele a obra de plenitude do escritor. O primeiro diz respeito à construção da narrativa que, articulada em três seções, “recomeça três vezes” e resulta na superação da tendência comum do escritor, a produção de “[...] romances que decaíam à medida que caminhavam para a conclusão.” (LIMA, 1970, p. 295).

O segundo diz respeito à caracterização da ação e do ambiente que, antes marcado pelo excesso de descrição, é substituído pela dialogação constante, “[...] que tem a vivacidade e a concretude da linguagem coloquial.” (LIMA, 1970, p. 298).

2.2.6 Considerações sobre a obra regionalista de José Lins do Rego

As personagens criadas por José Lins do Rego na produção regionalista são, segundo Candido e Castello (1968, p. 262), semelhantes em todas as obras. Elas refletem todas as dimensões do homem nordestino que, presos à terra, possuem certo “esforço dramático de libertação” em busca de uma “justa condição humana”. (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 262), do que resultam as variadas personagens, retentoras de realidades interiores densas ou representantes de desejos coletivos de uma mesma sociedade.

A essência da produção regionalista de José Lins do Rego é composta pelo “íntimo orgulho da tradição” – mesmo nos últimos momentos de grandeza – e a “imaginativa popular”, que fazem com que o ficcionista se assemelhe a um verdadeiro poeta popular, possuidor de total visão do ambiente que narra. (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 251).

Conclui-se, portanto, que a produção regionalista de José Lins do Rego

[...] representa uma riqueza muito grande de informações sociais e de compreensão humana, ao fixar tipos da região açucareira do Nordeste, tudo através das observações sinceras dos valores que caracterizam essa região [...] Passando para sugestões mais gerais, o autor alarga suas observações, para fixar, dos sentimentos de nossa gente, práticas religiosas, aspirações e

emoções intensas, revoltas e injustiças, do cangaço ao fanatismo messiânico, da alegria na terra fecundada à desolação angustiante da seca, apontando nos traços que nos esclarecem a compreensão de aspectos da realidade nacional, no plano mais amplo de sua unidade. (CASTELLO, 1961, p. 125-126).

2.2.7 Produções que fogem à representação do Nordeste

Além da obra regionalista, José Lins do Rego produziu dois romances que fogem ao universo nordestino: *Água-mãe* e *Eurídice*. Ambientados no Rio de Janeiro, os romances são, segundo Luís Bueno (2006, p. 465), deixados na sombra, ofuscados pelo sucesso e a importância do ciclo da cana principalmente. Luis Costa Lima (1970, p. 301), por exemplo, afirma que os dois romances retomam o nível médio da produção reguiana, para, em seguida, declarar que “[...] *Eurídice*, por fim, só não é inferior à *Riacho Doce*.” (LIMA, 1970, p. 301), produção que definira como “a pior obra” de José Lins do Rego.

José Aderaldo Castello (1961, p. 165) afirma que José Lins do Rego tenta, com *Água-mãe* e *Eurídice*, fugir das “limitações regionalistas” que a paisagem nordestina concedera à sua produção. Entretanto, observa-se que “[...] não é difícil reconhecer [nesses dois romances] traços fatalistas de quem viveu até o fundo o drama de uma decadência social e o incorporou para sempre à sua visão de mundo” (BOSI, 2004, p. 400), pois as obras continuam carregadas de “valores telúricos” e de situações comuns das “[...] condições do homem brasileiro em regiões ou sub-regiões diferentes.” (CASTELLO, 1961, p. 165).

3. O ESPAÇO LITERÁRIO

O espaço constitui uma importante categoria da narrativa e, entendido como domínio específico da história, ele integra os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar de uma ação e à movimentação das personagens. No *Dicionário de teoria da narrativa*, Reis e Lopes (1988) afirmam que integram esses componentes cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc. O espaço pode ser entendido também, em segunda instância, em sentido translato, e abarca aí tanto as atmosferas sociais (espaço social) como as psicológicas (espaço psicológico).

A. Mendilow (1972, p. 26), ao tratar o espaço como uma categoria da arte e, conseqüentemente, da narrativa, retoma o *Laocoön* de Lessing, em que este faz distinção entre duas categorias da arte: as baseadas na coexistência no espaço e as baseadas na consecutividade no tempo. A primeira refere-se às artes espaciais (escultura, pintura etc.), que

representam corpos vistos em momentos únicos de sua existência, e a segunda refere-se às artes temporais (música, literatura), que representam ações evoluindo em sequências. Nas artes de representação deve ser feita uma maior distinção entre o conteúdo e o meio, pois uma escultura, por exemplo, pode sugerir uma ação dinâmica embora o meio seja estático, enquanto um poema pode sugerir corpos estáticos embora o meio seja dinâmico. Em um romance o que é expresso pode ser estático e objeto de descrição, ou dinâmico e objeto de narração.

A respeito da função do espaço na narrativa, Bourneuf e Ouellet (1976, p. 130) dizem, em *O universo do romance*, que o romancista fornece sempre um mínimo de indicações geográficas para lançar a imaginação do leitor, ou, pelo menos, algumas explorações metódicas do local onde se passa a história. As viagens de dom Quixote de Cervantes, e do capitão Achab de Melville, dão aos romances o tema e o princípio de unidade, fornecem a matéria das personagens e o ritmo, e é por meio dessas viagens que se revelam ou se realizam as personagens. O autor sonha, para além dessas aventuras, outra viagem, a do homem durante sua existência.

O espaço em um romance exprime-se em formas, e longe de ser um fator indiferente, reveste sentidos múltiplos e pode até constituir, por vezes, a razão de ser da obra.

Osman Lins (1976, p. 69), ao estudar a construção do espaço no romance de Lima Barreto, elaborou alguns aspectos teóricos que situam a preocupação com o espaço na narrativa, em que propôs a distinção entre espaço – a representação do exterior de modo geral - e ambientação - o conjunto de processos conhecidos e possíveis que provocam na narrativa a noção de um determinado ambiente.

3.1 Classificações do espaço

O espaço em uma narrativa pode ser dividido em três categorias principais, que caracterizam sua função na obra literária. São essas categorias, o espaço físico, o espaço social e o chamado espaço filosófico-psicológico, ou ainda o espaço imaginário, que aparecem em diferentes situações e podem exercer diversas funções na narrativa.

3.1.1 Espaço físico

O espaço físico, segundo Reis e Lopes (1988, p. 204), pode assumir uma variedade de aspectos observados em termos de opções de extensão, que variam da largueza da região gigantesca à privacidade de um pequeno espaço interior. Em ambas as opções, desdobram-se

amplas possibilidades de representação e descrição espacial, e baseados nessas opções é que certos autores são associados aos espaços urbanos que preferiram, como Eça de Queirós em relação a Lisboa, por exemplo.

Em um plano mais restrito, o espaço centra-se em cenários mais reduzidos, como a casa que dá origem a histórias que fazem dela o eixo microcósmico em função do qual se definem condições históricas e sociais das personagens. Conforme o espaço se particulariza, cresce o investimento descritivo por parte do autor.

Ao trabalhar o espaço físico, o autor impõe, segundo Bourneuf e Ouellet (1976, p. 135), limites espaciais em sua narrativa, que pode ser concentrada em um ambiente restrito ou então estender-se ao universo inteiro. Certas narrativas podem fixar-se (em casos extremos) em um único ponto, ou evoluir num raio mais ou menos largo, em locais mais ou menos numerosos, e ainda podem não ter outros limites além dos da imaginação do autor.

3.1.2 Espaço social

O espaço social pode tornar evidente, de acordo com Reis e Lopes (1988, p. 205), a influência do meio sobre o indivíduo, e configura-se principalmente em função da presença de personagens-tipo e de personagens-figurante. Trata-se aí de ilustrar ambientes que demonstrem, quase sempre com intenção crítica, vícios e deformações da sociedade. É o caso de *O cortiço*, por exemplo. Não são necessariamente as personagens centrais da história que interessam ao espaço social, e sim figuras nas quais se podem encontrar tiques e hábitos sociais característicos de um determinado espaço.

3.1.3 Espaço filosófico-psicológico

O espaço psicológico constitui-se em função da necessidade de demonstrar atmosferas densas e perturbantes que envolvem as personagens. Conforme defendem Reis e Lopes (1988, p. 206), é por meio do monólogo interior que se consegue uma ilustração sugestiva do espaço psicológico, limitado ao cenário de uma mente quase sempre perturbada. Essa manifestação espacial, dada pelo monólogo interior, está inserida na problemática geral da representação do espaço, que não se exerce, na narrativa, em termos de mimetismo icônico que caracteriza outras produções literárias.

O estado psicológico de uma personagem pode aparecer refletido no espaço e, ao se deslocar pelos diferentes ambientes, a personagem leva consigo ligeiras rupturas que fazem a progressão da narrativa, o que torna possível o escoar do tempo, ritmando-o. Para ilustrar o

espaço psicológico, Bourneuf e Ouellet (1976, p. 137) tomam como exemplo *Madame Bovary*, em que as fases de inércia e tédio da personagem Emma esvaziam o tempo, repetindo-o e imobilizando-o. No romance, o vazio temporal espelha-se no vazio do meio que rodeia a personagem, e quando ela sai das fases de inércia, o ritmo da narrativa se acelera. Suas deslocações no ambiente narrativo desdobram-se em deslocações no pensamento, que refletem, no espaço “real” da história, outros espaços “imaginários” que se encaixam nos primeiros. Esse romance desenrola-se, portanto, sobre dois planos espaciais e psicológicos: a “realidade” e o “sonho”, representados no lugar em que ela vive e no lugar onde gostaria de viver. Flaubert usa imagens para tornar visível o que se passa em Emma, a partir de seu ponto de vista. Real ou imaginário, o espaço nesse romance surge associado às personagens, como se faz à ação ou ao escoar do tempo.

Em termos de filosofia, tomemos a análise fenomenológica que Gaston Bachelard (1988) faz acerca do espaço. Para tal, o autor toma por base a imagem da casa, definindo-a como um ser privilegiado no que se refere aos valores de intimidade do espaço interior de um indivíduo.

O espaço, de acordo com Bachelard (1988), ao ser relacionado ao devaneio e à memória, é tudo, não cabendo ao tempo animar a memória, pois ela não registra a duração concreta dos acontecimentos. É pelo espaço que encontramos vestígios de duração concretizados por longas permanências; o inconsciente permanece nos locais. A lembrança de solidões estreitas, simples e comprimidas, são experiências do espaço reconfortante que gostaríamos de possuir mais uma vez, que é a casa como mencionado. Ela é “[...]um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.” (BACHELARD, 1988, p. 36). É nosso primeiro universo, e é na lembrança das casas em que vivemos anteriormente que buscamos refúgio e encontramos paz nos devaneios. Quando buscamos abrigo ou refúgio, nossa imaginação retorna à imagem da casa, constrói paredes com sombras impalpáveis, sensibiliza os limites do abrigo. A casa é, portanto, uma das maiores forças de integração para os pensamentos, os sonhos e as lembranças do homem.

Relacionado ainda ao espaço psicológico, está o conceito de atmosfera defendido por Osman Lins (1976, p. 70). De acordo com ele, no estudo da ficção, a atmosfera deve ser compreendida como uma manifestação do espaço ou, pelo menos, como sua decorrência. A magia, o estado de espírito, a angústia, são exemplos de atmosfera. A atmosfera, ligada à ideia de espaço, possui caráter abstrato e consiste em algo que penetra de maneira sutil as personagens. Ela não decorre necessariamente do espaço, embora seja geralmente uma

emanação desse elemento, havendo até casos em que o espaço se justifica exatamente pela atmosfera que provoca.

3.2 Espaço e focalização

A focalização ou perspectiva narrativa conforme o *Dicionário de teoria da narrativa* (1988) é uma das categorias que mais interferem na representação do espaço. O espaço descritivo encontra-se fortemente condicionado na imagem que dele é facultada, quer quando o narrador onisciente opta por uma visão panorâmica, quer quando se limita a uma descrição pontual, quer quando ativa a focalização interna de uma personagem.

A narrativa de viagens apresenta um espaço que aparece atingido por um olhar revelador. É o caso de *Viagens*, de Almeida Garret, onde a novidade do espaço rege toda a construção do relato. Assim, estabelece-se uma relação de interação entre três categorias fundamentais da narrativa: espaço, personagem e ação. De acordo com Weisgerber, esse espaço não é nada senão um conjunto de relações existentes entre o lugar, o meio, o cenário da ação e as pessoas que esta pressupõe, quer dizer, o indivíduo que relata os eventos e as personagens que deles participam.

3.3 Relação entre história, personagens e espaço romanesco

A correspondência entre história narrada e o meio em que vivem as personagens é definida como necessária por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 149), e os romancistas reconheceram há muito tempo que se pode tirar efeitos dessa correspondência.

A noção de descrição e de espaço romanesco, entretanto, sofreu inúmeros avatares. Nos romances do século XVIII, a descrição dos lugares reduzia-se a termos gerais, mas, no século XIX, ela ganhou tal importância que já não podia ser considerada apenas como pano de fundo do romance. Nos romances do século XIX, as personagens mergulham no cenário como se fosse num meio natural, e a paisagem passa a estar ligada à vida íntima delas, ilumina o inconsciente de quem a contempla ou a imagina, deixando de ser somente um estado de alma.

É possível que as personagens do romance sejam reveladas pelo meio-ambiente, concepção esta presente em muitos romances importantes do século XIX. Geoffroy Saint-Hilaire (apud BOURNEUF;OUELLET, 1976, p. 151) diz que “[...] o animal é um princípio que adquire a sua forma exterior ou, para falar com maior exatidão, as diferenças da sua forma, nos meios onde é chamado a desenvolver-se.” e Balzac (apud

BOURNEUF;OUELLET, 1976, p. 151) pergunta no prefácio de *La Comédie humaine* se “A sociedade não faz do homem, consoante os meios onde se desenrola a sua ação, tantos homens diferentes quantas variedades há em zoologia?”. Com isso, explicam-se as longas descrições nos romances do século XIX e a descrição do espaço ascende ao primeiro plano, a ponto de apagar as personagens, ou pelo menos, de ganhar uma importância superior à do seu estudo. No final do século XIX, ocorre uma reação que consiste em não tratar mais as paisagens como tais, mas sim em “[...] considerar implicitamente o meio como realidade apercebida e não como realidade determinante.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 152)

3.4 Relação entre espaço e tempo

O espaço é estritamente articulado com o tempo, pois é submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, sendo duplamente afetado, pois a transformação de um objeto em um sistema de signos envolve a transformação de uma disposição espacial em uma disposição temporal. Com isso, a relação espaço/tempo aprofunda-se consideravelmente. Os cenários podem não ser indiferentes ao tempo, e se projeta sobre eles a erosão causada pelo tempo, que permite, por vezes, que se altere a caracterização do espaço dado. O tempo se faz denso e compacto e é facilmente visível para o leitor. O espaço, com isso, intensifica-se e insinua-se no decorrer do tempo, do trecho e da história.

Para Mendilow (1972, p. 28), essa relação entre espaço e tempo não se limita somente à produção literária, mas se estende a todas as formas de produção artística existentes. Embora ele faça, previamente, uma distinção entre as artes temporais (música, literatura, dramaturgia etc) e as espaciais (escultura, pintura etc), acaba por aproximá-las no que diz respeito à produção e apreensão.

A arte temporal requer um período de tempo que possa fazer a si própria. A arte espacial, por outro lado, parece não ser afetada por problemas de tempo, seja em relação ao conteúdo, seja em relação ao meio pelo qual esse conteúdo é apresentado. Essa definição, porém, não leva em conta o fator de percepção da arte, percepção essa que envolve o indivíduo que percebe tanto quanto a coisa percebida.

A apreensão da arte pelo espectador nem sempre é instantânea e a contemplação de determinada arte espacial pode compreender um período de tempo, mesmo que este tempo seja mínimo. O fato de uma estátua estar perante um espectador, inteira e estática, não sugere que haja um único momento em que ela possa ser apreendida em sua totalidade. O passar do olho, parte por parte, requer tempo, e a impressão de divisar o todo é produzida pela rápida sucessão de visões. O todo pode ser divisado imediatamente, mas a visão focal cobre somente

uma parte dessa estátua; o resto advém da visão marginal do espectador. Sob esse aspecto, a arte espacial pouco diverge da arte musical, em que é exigida do ouvinte “memória” e contemplação de parte por parte da música para ser apreciada por completo. Uma pequena peça literária, ao ser lida, pode produzir esta ilusão de totalidade instantânea na mente do leitor, embora a mesma também tenha que ser tomada parte por parte para atingir sua totalidade.

Ao tratar ainda da percepção da arte, Mendillow (1972, p. 29) defende que a quase instantânea percepção visual das obras estáticas tem seu equivalente na “mordida visual” da leitura. O que as difere, porém, é o fato de que, nas primeiras, o olho pode caminhar pela obra sem seguir uma determinada ordem no processo de acumular a impressão de totalidade. Em um romance, por outro lado, o autor emprega certas convenções de sucessão, não apenas com respeito às palavras em suas relações sintáticas e gramaticais, mas também com relação à progressão de incidentes, sentimentos ou pensamentos, dentro dos limites da unidade. As artes plásticas, portanto, possuem fatores temporais, mesmo que o princípio de irreversibilidade que opera nas artes temporais não se aplique a elas.

3.5 O espaço e a descrição

A descrição é fundamental ao autor que deseja, em sua obra, apresentar o espaço em que ocorre a ação da narrativa e Phillip Hamon ([19--], p. 57), em seu ensaio *O que é a descrição*, diz que a descrição é um corte na narrativa, um momento em que a narrativa se interrompe e o cenário passa para o primeiro plano, desempenhando o papel onde se organiza a legibilidade de toda a narrativa. Ela é, de acordo com o crítico, o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, e igualmente onde o espaço indispensável se “põe em conserva”, onde personagens e cenário entram em redundância. A descrição, porém, não pode ocorrer de forma arbitrária e Hamon defende que, mesmo antes de começar, ela precisa ser justificada, caracterizando-se por um preenchimento verossimilhante que possibilitará ao autor multiplicar uma série de temas que implicarão uns aos outros.

Ao refletir sobre a descrição, precisamos também pensar no porquê de sua existência e Bourneuf e Ouellet (1976, p. 154) dizem que ela pode, por exemplo, servir para criar um ritmo na narrativa: o desvio do olhar para o meio ambiente, após uma passagem de ação, oferece um descanso ao leitor ou cria uma forte expectativa quando interrompe a narrativa em um momento crítico da história. A descrição pode constituir, por vezes, uma abertura que anuncia o movimento e o tom da obra, no sentido musical do termo, alargando as perspectivas

narrativas, mas é a função pictural da descrição que tem maior destaque: ela leva-nos a ver. Nem sempre são necessários minuciosos quadros descritivos e a descrição oscila entre o esboço que retém apenas alguns traços significativos e o quadro que intenta abraçar a totalidade de um objeto. Longe de ser um apêndice decorativo, a descrição condiciona o funcionamento da narrativa em seu conjunto.

Pensando na composição da descrição, no modo e sobre o quê ela se constrói, Bourneuf e Ouellet (1976, p. 143) defendem que o autor precisa escolher primeiramente uma porção de espaço, para então situar-se a certa distância dela. A partir disso, ele faz a descrição, que pode abranger toda uma paisagem natural até um determinado pilar de uma construção gótica, por exemplo. O observador desses espaços possui um olhar que se desloca e introduz na discriminação um elemento dinâmico, que permite a circulação, a exploração do espaço em diferentes sentidos. No romance, a descrição é sucessiva e o escritor guia a vista do observador ao longo dos caminhos que ele próprio traçou. É o olhar, portanto, que estabelece relações entre as diversas partes do objeto a descrever. Um romancista pode também integrar sons em seu quadro, tornando-o ruidoso, silencioso ou barulhento, o que é determinado pelo tema, pelo número, pela expressão e pelas atitudes das personagens, o jogo de luz e das cores. Além desses processos, o autor pode tirar efeitos dos sons que compõem as próprias palavras ou ainda usar o ritmo da frase ou do conjunto do texto para apresentar esses sons no texto.

Para responder a questão sobre como se constrói a descrição, Phillip Hamon ([19--], p. 58) utiliza Zola como exemplo, pois a crítica tradicional apresenta-o como o próprio tipo de autor realista-descritivo, e os estudos sobre a descrição trabalhada pelo autor são vastos e numerosos.

Em certo texto, Zola descreve uma locomotiva em um fragmento de texto constituído por certo número de subtemas. O autor não deve aí aparecer ou transparecer no enunciado com ar de monopolizá-lo em seu único benefício, são as personagens que devem se encarregar da objetividade. As personagens devem, como primeira opção, olhar a locomotiva. A descrição precisa ser verossímil, pois ela “[...] deve ser sentida pelo leitor como tributária dos **olhos** da personagem que a tem a seu cargo (de um **poder ver**), e não do **saber** do romancista (uma “ficha”) – mesmo que os dois possam estar em contradição.” (HAMON, [19--], p. 59; grifos do autor).

Em Zola, assim como em outros autores, a circulação livre de infinitos olhares permite o infinito da descrição do autor. A personagem apaga-se muitas vezes em proveito de uma instância impessoal, e o autor usa sua curiosidade, interesse etc. para justificar *a posteriori* a própria descrição, que é causa e não efeito. De acordo com Hamon ([19--], p. 59), quem diz

descrição diz interrupção da sintagmática da narrativa por um paradigma (uma nomenclatura, uma enumeração, um léxico), e diz a seguir o prolongamento do olhar da personagem delegada para essa descrição. Pode-se, então, dizer que a personagem em questão é absorvida e se esquece naquilo que olha, abstraindo-se por um tempo de sua intriga. Isso cria no texto uma pausa, uma demora, que derivam de duas possibilidades: a primeira necessita de uma personagem **fixa** perante um objeto ou panorama móvel ou mutável e a segunda necessita uma personagem **móvel** passando em revista um cenário fixo e complexo (como uma rua, por exemplo). A introdução da descrição pode ser dada a partir de frases como “O indivíduo desocupado pôs-se à janela, e via embaixo a locomotiva...”, e a personagem-tipo antitética será a do **cego**. Pode ser também dada pelo falar da locomotiva, ou seja, uma personagem conhecedora da locomotiva descrevê-la-á a uma personagem que não a conhece, que fará o papel do **mudo**. A descrição pode ainda aparecer quando duas personagens agem sobre o objeto (a locomotiva), e a pausa descritiva trata as ações dessas personagens em relação ao objeto em questão.

O estudo da descrição torna-se, por vezes, muito complexo, pois confundem-na geralmente com a narração, à qual é tradicionalmente oposta. Gérard Genette (apud BOURNEUF; OUELETT, 1976, p. 141) lembra até que grau de intimidade os dois elementos se interpenetram quando diz: “É [...] mais fácil conceber uma descrição isenta de qualquer elemento narrativo do que o inverso, porque a mais sóbria designação dos elementos e das circunstâncias dum processo pode já passar por um começo de descrição [...]”. Tanto narrar quanto descrever se traduzem por uma sequência de palavras (seguem uma sucessão temporal do discurso), mas possuem objetos diferentes. A narração restitui a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, enquanto a descrição representa objetos simultâneos e justapostos no espaço.

3.6 A espacialização da linguagem e do pensamento no romance de meados do século XX

Nos romances, o espaço-ambiente é mostrado com frequência através dos olhos da personagem ou do narrador e Robbe-Grillet (apud BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 153), em *Pour un nouveau roman*, defende que “Descrever as coisas, com efeito, é colocar-se deliberadamente no exterior, em face delas. [...] Limitar-se à descrição é, evidentemente, recusar todos os outros modos de aproximação do objeto.” A descrição faz-se, para ele, sem que haja envolvimento da testemunha e, muito menos, ela deve emprestar os sentimentos aos objetos que descreve. A visão limpa deixa então os objetos em seus respectivos lugares e não

se tem mais aquela correspondência entre o psicológico e o meio que havia nos romances anteriores.

O lexicógrafo francês Georges Matoré afirma que “Existe um espaço contemporâneo” e Gérard Genette, na resenha-ensaio intitulada “Espaço e linguagem” (1972), faz uma reflexão sobre essa afirmação. Genette (1972, p. 99) defende que tal tese implica três hipóteses. Primeiramente, a linguagem, o pensamento e a arte contemporânea são espacializados, ou comprovam ao menos uma ampliação da importância concedida ao espaço, ou seja, manifestam uma valorização do mesmo. Em segundo lugar, o espaço das representações contemporâneas é um só, suscetível de redução à unidade, apesar das diferenças de registros e dos contrastes de interpretação que o diversificam. Essa unidade baseia-se em traços particulares que distinguem a ideia que temos do espaço, diferente da que tinham os homens de ontem. A essas hipóteses, acrescenta-se uma explicativa: o homem de hoje sente sua existência como angústia, sua interioridade como obsessão ou náusea e, entregue ao absurdo e ao despedaçamento, busca a tranquilidade projetando seu pensamento sobre coisas e lugares.

O espaço descrito pelo escritor é um objeto de intenção clara, ou seja, faz parte de representações diretas. Esse espaço é atraente e perigoso, favorável e maléfico. Para um grande número de autores ele é, antes de tudo, um *parti pris* em ambos os sentidos do termo, ao mesmo tempo resignado e apaixonado. Se o espaço é ambivalente, isso se dá por estar ligado a mais temas do que se supõe a princípio. Genette (1972, p. 106) afirma que a literatura e o pensamento, naquele momento, exprimiam-se somente em termos espaciais, de distância, horizonte, universo, sítio, moradas, entre outros, que, embora sejam figuras simples, são características por excelência e a linguagem se espacializa para que o espaço, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se.

3.7 O espaço conforme Osman Lins

No Brasil, o estudo mais notável que existe acerca do espaço na narrativa é de Osman Lins (1976), que, baseado na obra de Lima Barreto, observa, determina e caracteriza como é feita a construção do espaço na narrativa, ou seja, o crítico toma como *corpus* um escritor brasileiro, propõe uma classificação do espaço e definições das categorias por ele propostas.

Neste estudo, que compõe o livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins diz que é viável aprofundar, em uma obra literária, a compreensão de seu espaço e de seu tempo. Deve-se atentar à sua importância e ao modo como são trabalhados pelo narrador, sem

esquecermos que estes dois elementos não correspondem ao mundo real, e sim ao universo romanesco.

Primeiramente, Osman Lins questiona-se sobre como devemos entender o espaço em uma narrativa, e ainda sobre onde acaba a personagem e começa o espaço. Essa separação apresenta dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço. Suas recordações, visões de um futuro feliz, de vitória, de fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, chamaríamos de espaço psicológico, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey (apud LINS, 1976, p. 69) quando diz que aos “[...] denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial.” À exceção dos casos em que o narrador impessoal intromete-se no discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência de espaço.

Para estudarmos o espaço na obra de ficção, temos que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários. Personagens e situações revelam um espaço. As ações das personagens e pequenas descrições do ambiente, definindo apenas alguns móveis e objetos que o compõem, cumprem a finalidade de apoiar as figuras e até as definir socialmente de maneira indireta. Um chapéu usado por um homem ou um pacote que ele traz consigo podem fazer parte do espaço. Compõem o personagem, completando a sua figura. A personagem pode repousar o chapéu em um cabide e, nesse momento, o mesmo passa a compor o espaço. Há, portanto, entre personagem e espaço um limite vacilante a exigir nosso discernimento.

Osman Lins (1976, p. 70) diz que, no romance, o espaço tem sido tudo o que intencionalmente disposto enquadra as personagens e que, inventariado, pode ser tanto absorvido quanto acrescentado por essas personagens, sendo possível até sua constituição com figuras humanas então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para o zero.

O estudioso (LINS, 1976, p. 70) propõe a distinção entre os conceitos de espaço e ambientação, distinção essa que tornou sua teoria notável. A ambientação, como já foi mencionada, compreende o conjunto de processos utilizados pelo escritor para criar um determinado ambiente. Para ajuizar sobre a ambientação, é exigido do leitor conhecimento da arte narrativa, pois nela transparecem os recursos expressivos do autor. É necessário, portanto, perspicácia e familiaridade do leitor com a literatura, para que o espaço simples (como quarto, sala, rua etc) possa ser visualizado em um quadro de significados mais complexos que compõem essa ambientação. Ela é conotada e implícita, enquanto o espaço é denotado e

explícito. Para a determinação de espaço, usamos a nossa experiência de mundo, e nele contém dados de realidade que podem depois alcançar uma dimensão simbólica na narrativa.

Na ambientação, transparecem os recursos narrativos do autor, que demonstram e exigem dele certo conhecimento da arte narrativa. Um quadro, uma sala, uma paisagem, apresentam-se a nossos sentidos como uma totalidade, fornecendo uma imagem. A leitura dessa imagem, porém, permite um aprofundamento da mesma, notando-se e supondo-se, por exemplo, a temperatura, o silêncio e outros pormenores que poderiam pesar em sua contemplação. Nessa doação da imagem, verifica-se uma aquisição imediata, que, mesmo não aprofundada, é satisfatória. Todo texto, devido à sua linearidade, enfrenta um problema básico: as coisas só surgem conforme a linguagem flui, havendo entre ambas uma incompatibilidade. A narrativa, portanto, oferece entre motivos dinâmicos e motivos estáticos uma série de recursos, com os quais é possível introduzir o cenário sem comprometer o fluxo narrativo. É daí que Osman Lins (1976, p. 71) parte para discutir o que denomina ambientação: o interesse dos recursos literários para estabelecer, na história, seu espaço.

A ambientação, repousando sobre três princípios básicos, pode ser franca, reflexa e dissimulada.

A ambientação franca dá-se pela introdução pura e simples pelo narrador. Por vezes, ela é levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens, que se situam em um determinado espaço. Sua entrada ou passagem por esse espaço servem apenas como motivo para que a observação continue a ser do narrador. A ambientação é franca, também, quando o narrador é personagem. A narrativa na terceira pessoa acentua este tipo de ambientação, pois o observador reage de algum modo diante da coisa descrita, como ao apresentar uma casa, por exemplo. Na narrativa em primeira pessoa, é mais característica a presença do narrador. Quando as coisas, sem engano possível, são percebidas pela personagem, a ambientação passa de franca para reflexa. Ela é característica das narrativas de terceira pessoa, atendendo à exigência de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia.

A ambientação reflexa incide sobre a personagem, mas não implica uma ação. A personagem tende a assumir uma atitude passiva, e sua reação é sempre interior. Essas duas ambientações, franca e reflexa, conduzidas por um narrador oculto ou por um personagem-narrador, são reconhecíveis pelo caráter compacto ou contínuo, ocupando por vezes vários parágrafos. Definem unidades temáticas facilmente identificáveis: a sala, a casa, o baile, a estação etc.

A ambientação dissimulada (ou oblíqua) apresenta o contrário: ela exige uma personagem ativa. Sua identificação dá-se pelo enlace entre o espaço e a ação. São os atos das

personagens que fazem surgir o que as cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos. O primeiro capítulo de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, apresenta o processo de ambientação dissimulada.

Osman Lins (1976, p. 73) adverte que essa classificação não pretende abranger todos os métodos possíveis, mas alcança um espectro bastante amplo dos processos de indicação do espaço. Além disso, o romance tende a mesclar vários processos, inclusive em uma única unidade temática.

No estudo, o autor (LINS, 1976, p. 74) expõe dois aspectos importantes à ambientação: a ordenação e a precisão dos elementos espaciais. Em uma ambientação desordenada, o narrador restringe-se a catalogar. O ambiente é algo como um esboço, uma ideia que se pode ter de determinado espaço já pré-estabelecido na mente do leitor. A ambientação desordenada, porém, não significa incompetência do autor. Os elementos que compõem o espaço são apresentados sem seguir uma ordem determinada, sendo a imagem do ambiente visualizada somente no final da descrição. Se ordenada, o narrador demonstra ao leitor, com precisão, onde móveis e objetos estão localizados naquele ambiente, facilitando a visualização do local. É mais comum esta ordenação na ambientação franca, sendo a desordenação mais notável na ambientação reflexa.

Precisão ou imprecisão dependem de nomeações, definições espaciais e particularidades de determinados espaços para serem notadas. Ao situar o leitor em um momento histórico, por exemplo, a narrativa se torna mais precisa. Quando se deseja saber a espécie de determinada coisa, busca-se a precisão descritiva dada pelo narrador no decorrer do texto.

4. O ESPAÇO EM *ÁGUA-MÃE*

4.1 *Água-mãe* e a crítica

Publicado no ano de 1941, o romance *Água-mãe* é considerado uma obra não-regionalista pela crítica em geral, visto que sua narrativa é ambientada no Rio de Janeiro e foge, portanto, ao território nordestino, presente na maior parte da produção de José Lins do Rego como falado anteriormente. Considerado por muitos como “obra menos significativa” (GERSEN, 1991, p. 157), o romance é deixado na sombra, ofuscado pelo sucesso e pela importância do ciclo da cana, segundo Luis Bueno (2006, p. 465).

Entretanto, estudos específicos sobre *Água-mãe* podem ser encontrados, como o de José Aderaldo Castello inserido no livro *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*, de 1961 e em três ensaios sobre o romance – de autoria de Olívio Montenegro, Roberto Alvim Corrêa e Manuel Anselmo – que integram o título *José Lins do Rego* da coletânea *Fortuna Crítica*, organizada por Afrânio Coutinho (1991).

Na classificação de José Aderaldo Castello (1961, p. 164), o romance *Água-mãe* é, juntamente com *Riacho Doce* e *Eurídice*, caracterizado como uma tentativa de fuga à paisagem nordestina, efetivada por completo somente com o último romance mencionado. Na visão do crítico (CASTELLO, 1961, p. 165), os outros dois romances continuam carregados de valores telúricos e até regionalistas, mesmo que ambientados em paisagens litorâneas.

Água-mãe, embora mais afastado do Nordeste que *Riacho Doce*, carrega traços que o assemelham às obras cíclicas do escritor, revelados nas aproximações encontradas entre paisagens e personagens que, unidas conforme as condições e os valores do homem brasileiro, são trabalhadas por José Lins do Rego de modo semelhante nas diferentes regiões (CASTELLO, 1961, p. 163).

O mesmo crítico (1961, p. 167) defende que o escritor busca, conscientemente ou não, demonstrar o fundamento regionalista em sua produção, estabelecendo pontos em comum entre a diversidade e a unidade, fundindo valores permanentes da natureza humana nos diferentes espaços que retrata. O homem, para o escritor, está sujeito, qualquer que seja sua situação, a descontroles determinados por forças obscuras, resumidas em *Água-mãe* à força do destino proveniente da Casa Azul. Além disso, há também a forte e constante caracterização da paisagem brasileira, que, no romance, é extremamente expressiva, vistas a tradição e a rotina da gente de Cabo Frio que o escritor retrata, como a exploração da indústria salineira e a vida dos pescadores da lagoa, revelando a figura humana na maior e mais franca intimidade com a paisagem que habita. É, portanto, uma obra que alarga o campo de observação e experiências regionalistas de José Lins do Rego, contribuindo para a criação de romances vigorosos e de matéria densa e envolvente (CASTELLO, 1961, 170).

Olívio Montenegro, em “O novo romance de José Lins do Rego” (1991, p. 365), declara que a publicação de *Água-mãe* – em 1941 – surpreendeu a crítica literária nacional, que via até então o autor de *Banguê* como um escritor de figuras do Nordeste, caracterizado como tal por conta da reprodução de costumes e da gente da região encontrada nos romances anteriores. Pensando nesses - desde *Menino de engenho* até *Pedra Bonita* -, Montenegro afirma, em seguida, que não foi o determinismo geográfico que lhes concedeu o caráter de romance, mas sim a capacidade que José Lins do Rego teve de inventar, imaginar e analisar

elementos subjetivos ligados, antes, ao indivíduo, e não às circunstâncias do meio em que habitam. Não é, portanto, a expressão da vida da região que marca os romances nordestinos de escritor, mas sim o que “[...] extravasam do local no universal, do particularmente individual no indeterminadamente humano.” (MONTENEGRO, 1991, p. 366), tendência que segue também *Água-mãe*, mesmo que o espaço seja agora outro. Ambientado em Cabo Frio, o drama do romance está no contágio maligno da natureza sobre as personagens, que, carregada com o mistério que a superstição popular criara em torno da Casa Azul, volta-se contra todos e os faz de vítima de um destino cruel e inescapável (MONTENEGRO, 1991, p. 368). As personagens de *Água-mãe* possuem, segundo o crítico, força de vida e substância humana que comovem o leitor conforme são unidos pela fraternidade dolorosa imposta pelo signo da Casa Azul que, inevitavelmente, derrama sobre todos a atmosfera de medo e de terror que conduz a narrativa do romance (MONTENEGRO, 1991, p. 369).

Roberto Alvim Corrêa, em “Reflexões à margem de *Água-mãe*”, elogia as produções cíclicas reguianas, que levam o leitor a “aprofundar a própria sensibilidade” (CORRÊA, 1991, p. 372) com o drama lírico representado por grupos de personagens, como ocorre também em *Água-mãe* (CORRÊA, 1991, p. 373). Há, no romance, o tema do destino, desempenhado pela Lagoa da Araruama, e o tema da Casa Azul que, podendo representar o tema da morte, envolve os habitantes cegados pela paixão. Há ainda o tema da maternidade e da fraternidade, que o escritor trabalha com tom poético e emotivo, utilizado também ao trabalhar a fatalidade no romance.

O ambiente, na obra reguiana, torna a paisagem romanesca um estado de alma, revelada em *Água-mãe* pela tradução de sentimentos provenientes da lagoa da Araruama, que adquire vida conforme a movimentação de suas águas (CORRÊA, 1991, p. 376). O ensaísta afirma que o condutor primordial da narrativa é o tempo, que age sobre as personagens e faz com que a fatalidade caia, em geral, sobre as personagens mais novas, que abandonaram seus pais, ficando vivos os mais velhos que respeitaram sempre os mistérios da Casa Azul (CORRÊA, 1991, p. 376). Por fim, Corrêa (1991, p. 378) declara que, em *Água-mãe*, tudo está ligado - solo, natureza, personagens – por um instinto de defesa contínuo contra aqueles que não crêem no que a terra pode causar, resultando no tema do ambiente condicionando a vida das personagens.

O ensaísta Manuel Anselmo, em “Um romance de José Lins do Rego” (1991), afirma que o escritor alcança, com *Água-mãe*, a maturidade romancística, depois da produção de obras de características autobiográficas – pertencentes ao ciclo da cana-de-açúcar – e do trabalho com temas indiferentes às próprias recordações – *Riacho Doce* e *Pedra Bonita*.

Com o romance de 1941, o escritor revelou, segundo o crítico (ANSELMO, 1991, p. 379), possuir faculdade simbolizadora para estudar o medo do sobrenatural que, proveniente da crença popular, domina três famílias diversas e capacita certa caracterização da realidade coletiva da psicologia humana, que, perante um drama em comum, deixa de ser um tema unicamente brasileiro – como se observara nos romances anteriores do escritor - e torna-se universal (ANSELMO, 1991, p. 380).

As personagens principais, na visão do crítico, não são as humanas, mas sim a Casa Azul, a Lagoa da Araruama, o mar e as salinas, elementos naturais condicionantes da existência e crença dos habitantes do lugar. A ação romanesca resume-se à vitória do sobrenatural sobre as figuras humanas que, tendo desacreditado dos perigos e assombros da Casa Azul, são simplesmente castigadas. As três famílias, que a princípio se conheceram e se uniram em laços de amizade e de amor, passam a dispersar-se no momento em que Luizinha perde Luís e se fecha para o seu sofrimento, fazendo com que o romance entre em fase de “fugas musicais” (ANSELMO, 1991, p. 382) e resulte na queda das personagens que não acreditaram nos assombros da Casa Azul. Anselmo (1991, p. 284) destaca também a construção poética e emotiva do texto reguiano, que renovou a própria produção e integrou “os destinos da novelística nos mundos extra-reais da poesia”, justificando assim o merecimento pelo prêmio Filipe de Oliveira, concedido a José Lins do Rego em 1941.

4.2 O espaço em *Água-mãe*

Para determinarmos como se dá a construção do espaço em *Água-mãe*, é necessário que pensemos, primeiramente, no modo como José Lins do Rego trabalha o narrador no romance, visto que é dessa categoria que partem as descrições espaciais na obra.

Narrada em terceira pessoa, a história de *Água-mãe* é contada por um narrador heterodiegético que “[...] relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra e nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão.” (REIS; LOPES, 1988, p. 121). O foco narrativo, por sua vez, é onisciente, pois parte de um narrador que possui uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada e “[...] comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc.” (REIS; LOPES, 1988, p. 255). Assim, há momentos em que o narrador penetra na consciência das personagens. Nesses trechos, pode-se dizer que a focalização aproxima-se da interna, correspondente à “[...] instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função [...]

daquilo que a personagem vê, [...] do que cabe dentro do seu campo de consciência [...]" (REIS; LOPES, 1988, p. 251).

Sob as diferentes perspectivas do narrador, nos é apresentado, portanto, o espaço físico em que se passa a história de *Água-mãe*, como visto a seguir:

O mar ficava além da restinga, mas a lagoa mansa estava ali a dois passos. Da Casa Azul, ouvia-se o bater das ondas na praia, o gemer fundo do mar que nas noites escuras era soturno. A lagoa falava baixinho, cantava mais que gemia. [...] Da Casa Azul via-se a lagoa de lado a lado. Nos dias de enchente, quando a maré crescia, nas luas novas, a água verde subia até a figueira gigante, a espuma branca deixava os seus flocos alvos pelas raízes descobertas. A Araruama só nos dias de chuva entristecia, perdia as cores, mas quando o céu era azul, o verde de suas águas espelhava ao sol e uma vela branca de barco dava àquela tranquilidade de deserto uma palpitação de vida, agitando as coisas inanimadas. (REGO, 1956, p. 33)

Nesse trecho, temos a descrição espacial feita pelo narrador sob seu ponto de vista, ou seja, a partir da focalização externa apresentada na introdução do romance. Abaixo, temos o espaço apresentado pela visão do Cabo Candinho, no momento em que a personagem retorna à lagoa após ter deixado a mulher e os filhos para sentar praça:

Levou dois dias na viagem, mas quanto mais andava mais saudade tinha de seu povo. Quando avistou a Araruama os olhos se encheram de lágrimas. Estava ela mesmo num dia de grande, verde, se espichando pela baixada, boa, sem rompante, a boa lagoa de todos eles. [...] Viu as águas, viu as velas brancas, olhou o chão limpo das margens, viu as conchas de todas as cores. [...] Teve medo de chegar. Uma agonia desesperada apertava o seu coração. Ouvia bem o grito de sua mulher, chamando pelo seu filho Júlio: "Entra pra dentro, Júlio." Ficou parado. Era aquela de fato sua casa. Lá estava ela com as suas duas portas, as três janelas e o fogo da cozinha deitando fumaça. (REGO, 1956, p. 42).

Visto que, da penetração do narrador na consciência da personagem parte a descrição do ponto de vista dela, pode-se relacionar a construção espacial do romance *Água-mãe* ao conceito de ambientação reflexa defendido por Osman Lins (1976, p. 72), que exige uma personagem passiva conduzida por um narrador onisciente e que revela o espaço em que está inserida por meio de sua reação interior. Quando realizada pela fixação externa do narrador, a ambientação passa de reflexa para franca (LINS, 1976, p. 72), caracterizada justamente pela

introdução pura e simples desse narrador. A mudança de focalização – que passa por quase todas as personagens do romance – constrói, no decorrer da narrativa, a totalidade da superstição em torno da Casa Azul, que, manifestada por diversas personagens, constitui a voz da população que habita as margens da lagoa e une, em uma espécie de coro, as personagens que conhecem e que temem o mistério do lugar e alertam a todo momento sobre as conseqüências do envolvimento da família recém-chegada com a Casa Azul.

O espaço no romance constrói-se, portanto, por meio de descrições realizadas pelo narrador heterodiegético e pelas diferentes focalizações que ele apresenta, revelando um espaço físico e social que interfere, de variadas maneiras, na vida das personagens, que ora retiram da natureza o sustento, ora sofrem fatalidades decorrentes, em geral, de acidentes naturais, como o afogamento que encerra a narrativa.

Comum a todas as personagens, o medo e o terror do sobrenatural é reforçado pela atmosfera de mistério – conceito de Osman Lins (1976, p. 70) – que preenche toda a obra. Compreendida como decorrência do espaço, provém da apresentação espacial que se faz conforme se narra a superstição que as personagens criam em torno da Casa Azul, a grande causadora das desgraças que acometem a todos na história, segundo a crença popular.

Localizada à margem da Lagoa da Araruama, a Casa é descrita como “bela”, “triste” e “abandonada”, onde “[...] sucederam coisas que não se contavam sem medo, sem constrangimento”, cenário de uma história que “[...] devia ser de muita pena, muita dor.” (REGO, 1956, p. 34). O clima de mistério é criado, portanto, pelas histórias incompletas que as personagens não ousam recordar por inteiro e pela descrição que se faz, em variados momentos, da Casa Azul e da natureza que a rodeia, dotadas de características e sons que criam a atmosfera de mistério na obra, como visto a seguir:

Outra vez a Casa Azul foi viva, foi alegre e escutou pelos seus aposentados vozes de gente viva. [...] Mas lá um dia sucedeu a primeira desgraça. Um rapaz da família, brincando com uma arma de fogo, matou um irmão de dez anos. Saiu enterro da Casa Azul, numa manhã de sol brilhando na Araruama. Não era nada, aquilo sucederia em qualquer lugar. Serviu, no entanto, para despertar pressentimentos. De repente passaram a evitá-la outra vez. **De lá vinha mesmo malefício.** (REGO, 1956, p. 92; grifo nosso).

4.4 A Casa Azul

Dos elementos espaciais constitutivos da paisagem de *Água-mãe*, a Casa Azul é, sem dúvida, o elemento de maior relevo do romance. Sendo responsabilizada pelo infortúnio que

cai sobre as personagens ao longo de toda a história, ela apresenta na caracterização feita pelo narrador heterodiegético e onisciente uma aparência que se opõe à condição de malefícios que lhe é concedida, visto que é descrita por ele como “[...] bela no seu recolhimento [...] cheia de um certo ar de superioridade [...]” (REGO, 1956, p. 35) e o abandono seja a única característica que a denigre no ambiente apresentado. O terror maior que a envolve existe, portanto, na crença das personagens, visto que em nenhum momento ocorre envolvimento direto da Casa nas tragédias que acometem a todos na história.

Tomando por base o trabalho de Gaston Bachelard (1988), podemos refletir sobre a escolha de José Lins do Rego ao atribuir justamente à imagem da casa o teor maléfico do romance, que poderia estar encarnado em qualquer outro elemento, como a lagoa ou a salina da Maravilha.

Segundo Bachelard (1988, p. 24), a imagem da casa é, como mencionado, um ser privilegiado no que se refere aos valores de intimidade do espaço interior de um indivíduo. Capaz de dar ao homem estabilidade, a casa representa o espaço em que sensações reconfortantes se concentram, onde há o encontro de refúgio e paz, sendo o local onde o sujeito se refugia para pensar, sonhar e lembrar aquilo que já viveu e que pretende viver.

Todavia, a par da consideração de Bachelard, a literatura, o teatro, o cinema e as crenças populares uma série de casas mal-assombradas que produzem sortilégios de todo tipo. José Lins do Rego, ao tornar a casa a representação do malefício, vincula sua narrativa a essa linhagem e não à proposta por Bachelard.

A ligação direta entre a Casa Azul e o infortúnio revela-se, sobretudo, no modo como o escritor a trabalha. Ao utilizar as categorias narrativas de narrador e de espaço, o escritor quebra o esperado e concede também para a Casa uma focalização, apresentada paralelamente às focalizações das personagens. Com isso, o autor revela uma condição ativa do espaço, que responde às vozes dos habitantes do lugar e se impõe quase que conscientemente, como visto a seguir:

E a Casa Azul, de sua elevação, com as suas árvores frondosas, como que ria de tudo. Estava viva, bem viva, apesar de todas as maldições. Tinha a dois passos a lagoa, como uma serva que lhe beijava os pés, e do outro lado, o mar roncava furioso, mas vinha também deitar-se nas areias de suas praias. Os homens que passassem de longe, que lhe rogassem todas as pragas que quisessem. Os seus alicerces eram de pedras trazidas nos navios, as suas paredes eram largas, as suas portas de sucupira. O ódio dos homens não lhe abalava a solidez. As tábuas de seus soalhos eram rijas como lajes e não seria o peso das danças do demônio que iria abatê-las. [...] Noutros tempos

vinha gente, vinham visitas, pescadores, e amarravam nos frades de pedra os seus barcos. [...] Tudo se fora, todos a abandonaram como se ela fosse culpada de alguma coisa. Mas restavam-lhe as árvores, a figueira gigante, as casuarinas choronas, a beleza da lagoa, o silêncio do mundo. (REGO, 1956, p. 88)

Com o foco narrativo voltado para o ponto de vista de um elemento espacial, pode-se entender as observações de Manuel Anselmo (1991, p. 380), que categoriza a Casa Azul como personagem principal da história, sobrepondo-a às figuras humanas de *Água-mãe*.

5. CONCLUSÃO

As primeiras conclusões a que chegamos dizem respeito à importância do escritor como representante da vertente regionalista da literatura brasileira do século XX, dada a presença da região nordestina na maioria de suas obras. No que se refere ao romance *Água-mãe*, grande parte da crítica afirma que, como expusemos, embora a história seja ambientada fora do Nordeste, a obra revela-se como elo entre a fase reguiana estritamente regionalista e a maturidade representada por seu romance de plenitude - *Fogo morto* de 1943.

A respeito do espaço, concluímos que ele constitui uma das mais importantes categorias da narrativa. Seus componentes não servem apenas de cenário para o romance, mas vinculam-se estreitamente ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens. Inserido, em geral, por meio de descrições, o espaço abarca atmosferas sociais e psicológicas, que se revelam por meio de outras categorias narrativas - como o narrador, a focalização e o tempo - e apresenta a condição social das personagens no meio em que vivem.

Entre os críticos, é comum a opinião de que a construção do espaço, no romance, é fundamental para a criação do tema do mistério que preenche toda a história, que condiciona o pensamento e o destino das personagens.

Na obra, o espaço ora é apresentado por meio da descrição do narrador onisciente que faz a caracterização pura e simples do ambiente da narrativa. Ora, como o ponto de vista nem sempre é unicamente do narrador, percebe-se presença de diversas focalizações internas, que trazem, por meio da visão das personagens, a descrição do ambiente que as rodeia, modo de construção espacial típico da ambientação reflexa proposta por Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976). Percebe-se, ainda, uma focalização concedida para a Casa Azul, o que nos leva a observar a importância deste elemento espacial e comprova que o espaço é, de fato, elemento fundamental da criação romanesca em pauta.

É essa categoria narrativa responsável pelo senso, predominante no romance, do que a vida pode nos dar de mais exuberante e de mais dramático ao mesmo tempo.

Para darmos continuidade à pesquisa em pauta, pensamos em analisar a construção do espaço em outras obras do escritor que fogem ao ciclo nordestino, como é o caso de *Eurídice*.

6. REFERÊNCIAS

ANSELMO, M. Um romance de José Lins do Rego. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 379-384 (Col. Fortuna crítica).

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOSI, A. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 383-395.

BOSI, A. José Lins do Rego. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 397-400.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. O espaço. In: _____. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976. p. 130-164.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. Modernismo. In: _____. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. v. 3 p. 7-33.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. José Lins do Rego. In: _____. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. v. 3 p. 250-276.

CASTELLO, J. A. Modernismo. In: _____. **Aspectos do romance brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de documentação, [19--]. p. 123-133. (Coleção vida brasileira, 18).

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**. São Paulo: Edusp, 1999.

CASTELLO, J. A. O romance de José Lins do Rego: o “Ciclo da cana-de-açúcar”. In: _____. **José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo**. São Paulo: Edart, 1961. p. 119-140.

CASTELLO, J. A. O romance de José Lins do Rego: tentativa de fuga à paisagem nordestina. In: _____. **José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo**. São Paulo: Edart, 1961. p. 164-172.

CORRÊA, R. A. Reflexões à margem de *Água-mãe*. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 373-377. (Col. Fortuna crítica).

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

GENETTE, G. Espaço e linguagem. In: _____. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99 – 106.

GERSEN, P. José Lins do Rego e a cultura brasileira. In: _____. COUTINHO, A. (Org.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 155-182.

HAMON, P. O que é uma descrição. In: _____. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Arcádia, [19--]. p. 57-74.

LIMA, L. C. José Lins do Rego. In: COUTINHO, E. F. (Dir.) **A literatura no Brasil – Modernismo**. Rio de Janeiro: Global 1970. p. 283-304.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MENDILLOW, A. A. As artes temporais e espaciais. In: _____. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 26-30.

MOISES, M. José Lins do Rego. In: _____. **História da literatura brasileira – Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 153-157.

MONTENEGRO, O. O novo romance de José Lins do Rego. In COUTINHO, E. F. (Org.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 365-370.

REGO, J. L. **Água-mãe**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. **Banguê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. **Cangaceiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. **Doidinho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. **Eurídice**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. **O moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

_____. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

_____. **Pureza**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. **Riacho Doce.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **Usina.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.