

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

ISABELLA UNTERRICHTER RECHTENTHAL

**ÁGUA-MÃE NA PRODUÇÃO ROMANESCA DE JOSÉ LINS
DO REGO**

ARARAQUARA – S.P.
2014

ISABELLA UNTERRICHTER RECHTENTHAL

**ÁGUA-MÃE NA PRODUÇÃO ROMANESCA DE JOSÉ LINS
DO REGO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, para o Exame de Defesa, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ARARAQUARA – S.P.

2014

Rechtenthal, Isabella Unterrichter

Agua-mãe na produção de José Lins do Rego / Isabella Unterrichter
Rechtenthal – 2014

96 f.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e
Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Rêgo, José Lins do, 1901-1957. 2. Espaço. 3. Atmosfera.
I. Título.

ISABELLA UNTERRICHTER RECHTENTHAL

**ÁGUA-MÃE NA PRODUÇÃO ROMANESCA DE JOSÉ LINS
DO REGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, para o Exame de Defesa, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da defesa: 23 de abril de 2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (FCL-Ar)

Membro Titular: Profa. Dra. Juliana Santini (FCL-Ar)

Membro Titular: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves (FCL-Assis)

ARARAQUARA – S.P.
2014

À minha mãe e aos meus irmãos.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Maria Célia de Moraes Leonel, pela atenção, pelo apoio, pelo aprendizado e pela maestria na orientação.

À professora Juliana Santini e ao professor Antonio Roberto Esteves, que aceitaram gentilmente compor a banca examinadora.

A Candice de Carvalho, pelo estímulo e pela amizade, sempre.

Aos meus amigos Thales, Emerson, João Jorge e José Henrique.

Ao CNPq, pela bolsa fornecida para o desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

O prestígio de José Lins do Rego na literatura brasileira dá-se pelos romances de cunho regionalista, em que há a representação do ambiente físico e social do Nordeste, o que o enquadra no grupo dos escritores regionalistas de 1930 no Brasil. As obras principais do escritor pertencem ao chamado ciclo da cana-de-açúcar, romances que, tendo como pano de fundo o espaço do engenho e os municípios do interior da Paraíba, traçam um panorama da ordem política e econômica da sociedade patriarcal açucareira, sendo comum, muitas vezes, a manifestação, nos romances, da memória do escritor em relação aos tempos de infância e de adolescência vividos no engenho do avô. O trabalho espacial é, assim, essencial para a obra reguiana, que possui, contudo, romances que fogem à representação da sociedade nordestina e ambientam-se no Rio de Janeiro, levando a crítica a colocar esses livros em um patamar inferior às demais obras do escritor. É o caso de *Água-mãe*, romance ambientado na região de Cabo Frio, em que a preocupação social dá lugar à temática do sobrenatural, distanciando a narrativa das obras pertencentes ao ciclo da cana. Dado que a mudança espacial é a principal característica desse romance – adotado, aqui, como *corpus* de análise –, propõe-se, no presente trabalho, o estudo do espaço na produção em questão, a fim de evidenciar possíveis aproximações entre essa e as obras de cunho regional, de modo a determinar o valor e o lugar de *Água-mãe* no conjunto da obra do escritor. Para tal, realiza-se o estudo do espaço no romance que é o *corpus* e em *Fogo morto* – obra principal de José Lins do Rego – para, a partir dessa categoria, verificar a construção da atmosfera de decadência comum às obras reguianas e estabelecer, assim, como o trabalho do espaço, aliado às demais categorias narrativas – como o tempo e o narrador – originam a atmosfera e permitem a aproximação de *Água-mãe* às obras de maior importância de José Lins do Rego.

Palavras-chave: José Lins do Rego; *Água-mãe*; *Fogo morto*; espaço; atmosfera.

ABSTRACT

José Lins do Rego's prestige in Brazilian literature is due to his novels characterized by a regional nature, in which the representation of the social and physical environment of the Brazilian Northeast is strongly perceived. He is thus inserted in the 1930 group of writers in Brazil, who fixed certain regions of the country in the literary field. Rego's main works belong to the so-called "sugar cane cycle". In this group of novels, the writer makes use of his memories from the time he used to live in his grandfather's farm in order to depict the political and economical patriarchal society of the sugar producers. To do so, the novels are set the sugar plant and the small towns in the countryside of Paraíba. The exploration of the space is essential to José Lins do Rego's production, which however presents other works that escape from the representation of the Northeast society and take place in Rio de Janeiro. The critics tend to consider these novels as inferior to the ones previously referred to. Such is the case of *Água-mãe*, a novel set in the region of Cabo Frio, in which the social issues are replaced by the supernatural motif, so that the narrative is deviated from the sugar cane cycle production. Since the spatial change is the main characteristic of the novel – adopted as the *corpus* of this analysis – this study aims at the investigation of the space in this specific production, in order to demonstrate possible similarities between that novel and the ones of regional nature, so that we determine the value and the place of *Água-mãe* in the writer's production. To do so, we study the space in *Água-mãe* and in *Fogo Morto* – José Lins do Rego's main work – in order to verify the construction of the atmosphere of decadence, which is recurrent in the writer's novels, and indicate how the work of the space, as well as other narrative categories, such as the time and the narrator, create the atmosphere and allow the similarity between *Água-mãe* and José Lins do Rego's more prominent novels.

Key-words: José Lins do Rego; *Água-mãe*; *Fogo morto*; space; atmosphere.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. ENTRE A MEMÓRIA E A INVENÇÃO: A PRODUÇÃO DE JOSÉ LINS DO REGO... 15	
1.1. O ambiente e as personagens de José Lins do Rego segundo a crítica.....	20
1.2. O lugar de <i>Água-mãe</i> na produção reguiana para a crítica.....	21
2. A CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA DECADENTE DE <i>ÁGUA-MÃE</i>	26
2.1. O espaço e sua relação com o sobrenatural	27
2.2. A Casa Azul e o sobrenatural localizado.....	29
2.3. Aproximações entre <i>Água-mãe</i> e a literatura gótica.....	32
2.4. O sobrenatural na literatura e sua construção em <i>Água-mãe</i>	34
2.5. <i>Água-mãe</i> como literatura fantástica: a aceitação ou não do sobrenatural.....	39
2.6. O papel da narração e da focalização na construção do sobrenatural	40
2.7. A descrição configuração da atmosfera trágica de <i>Água-mãe</i>	43
2.8. As oposições espaciais de <i>Água-mãe</i> e a construção da simbologia da Casa Azul	51
2.9. Tempo e espaço em <i>Água-mãe</i>	53
2.10. Cronotopos e figurações em <i>Água-mãe</i>	54
2.11. As personagens, o tempo e o espaço	56
3. A DECADÊNCIA EM <i>FOGO MORTO</i>	58
3.1. A composição do romance	58
3.2. As personagens e seu lugar em <i>Fogo morto</i> : componentes da decadência.....	61
3.2.1 O mestre José Amaro.....	62
3.2.2 Lula de Holanda.....	63
3.3. José Amaro e a incompreensão do mundo	64
3.4. Lula de Holanda e a inadequação ao espaço	69
3.5. O tempo e a decadência.....	71
3.6 A relação entre tempo, o espaço e a história na construção da atmosfera de <i>Fogo-morto</i> .73	
3.7. Os cronotopos bakhtinianos presentes em <i>Fogo morto</i>	74
4. <i>ÁGUA-MÃE</i> E <i>FOGO MORTO</i> : A DECADÊNCIA DECORRENTE DO ESPAÇO	80
4.1. Demais elementos responsáveis pela decadência e seu tratamento em ambas as obras....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado, principalmente, de reflexões geradas no decorrer do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP¹, cuja proposta inicial limitava-se ao estudo da construção espacial no romance *Água-mãe*, de José Lins do Rego, tendo em vista verificar as possíveis aproximações, no que diz respeito ao espaço, entre essa obra – cuja narrativa passa-se na região de Cabo Frio, no Rio de Janeiro – e demais produções do escritor, ambientadas no Nordeste brasileiro. Com o desenvolvimento da pesquisa observou-se, contudo, a relevância não somente da mudança de espaço, como também do trabalho com o tema do sobrenatural que, incomum na obra do escritor, é construído pelas diferentes categorias narrativas como o espaço, cabendo-nos verificar como se dá essa construção.

A partir da análise do espaço e de outras categorias, buscamos encontrar um ponto de aproximação entre essa narrativa e as demais obras do escritor, para então avaliar o lugar do romance em pauta no conjunto da obra de José Lins do Rego. Em uma primeira leitura, observamos que, em *Água-mãe*, o tema do sobrenatural provém da criação de uma atmosfera de mistério e de desgraça que leva as personagens, em sua maioria, à decadência, podendo essa ser moral, financeira ou vital.

A leitura de textos críticos sobre a obra do escritor apontou a recorrência de considerações acerca da decadência comum às obras reguianas, sobretudo as de cunho regionalista, levando-nos, assim, a considerar a possibilidade do estudo da relação entre a configuração da atmosfera decadente em *Água-mãe* e em outros textos do autor.

A fim de avaliar o lugar de *Água-mãe* na obra de José Lins do Rego, estendemos o estudo da configuração da decadência a *Fogo morto*, romance síntese da produção regionalista do escritor, para determinar, a partir de uma análise comparativa, as semelhanças e as diferenças entre *Água-mãe* e esse romance que tem componentes de outras produções reguianas.

O objetivo deste trabalho consiste, primeiramente, na verificação do modo como a decadência se constrói em *Água-mãe* e como o trabalho com esse tema, comum à obra reguiana, aproxima-o da obra síntese, *Fogo morto*.

¹ Sob a orientação da Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel e bolsa do CNPq.

Com os resultados obtidos, pretendemos, em um segundo momento, verificar o lugar de *Água-mãe* na produção do escritor, dado que, a nosso ver, as qualidades narrativas desse romance são comparáveis às das demais obras, o que permitiria a desconsideração de que se trata de uma obra de segundo plano, conforme a crítica, em geral, a vem classificado até o momento.

O conceito de atmosfera aqui trabalhado é entendido, primeiramente, como uma espécie de “envoltório”, derivado de um ambiente, sendo **ambiente**, nesse caso, aquilo “Que cerca ou envolve os seres vivos e as coisas, por todos os lados.” (FERREIRA, 1975, p. 82). No estudo da literatura, a atmosfera é diretamente ligada ao espaço, segundo Osman Lins (1976, p.74), sendo algo abstrato que, manifestando-se a partir do ambiente, envolve as personagens e provoca-lhes determinadas sensações, como angústia, alegria, terror e mistério (LINS, 1976, p. 76). Para uma análise mais aprofundada da questão, adota-se também o ponto de vista de Mieke Bal (1987, p. 103), que, não diferentemente de Osman Lins, pensa a atmosfera como consequência dos aspectos semânticos da construção espacial, realizada com os sentidos das personagens – a visão, o odor e o tato –, a partir dos quais se apresentam os lugares em que se encontram, provocando variadas sensações no leitor. A atmosfera é tida, portanto, como um conjunto de efeitos abstratos provenientes do espaço e da ação das personagens que, aliados ao trabalho das demais categorias narrativas, são capazes de provocar determinadas sensações nas personagens e no leitor.

Tendo em vista os objetivos apontados, o presente trabalho fundamenta-se no levantamento, na seleção, na leitura e no fichamento de três tipos de textos: a) ensaios críticos sobre a obra de José Lins do Rego, sobretudo relacionados aos romances *Água-mãe* e *Fogo morto*; b) proposições teóricas sobre a construção da narrativa e c) estudos sobre a composição da literatura fantástica e sobrenatural, necessários para a análise do mistério presente em *Água-mãe*.

No que se refere aos ensaios sobre a produção reguiana, fazemos uso dos estudos de Antonio Candido (2004, 1970, 1968, 1957), Alfredo Bosi (2004, 1970), José Aderaldo Castello (1968, 1961, [19--]), Sérgio Milliet (1970), Otto Maria Carpeaux (1970), Luis Costa Lima (1970), Álvaro Lins (1970), Olívio Montenegro (1953), Eduardo de Faria Coutinho (1991), Luís Bueno (2006), Franklin M. Thompson (1991), João Peregrino Junior (1991), Bernardo Gersen (1991), Fábio Lucas (1970), Juarez da Gama Batista (1987) e Rita das Graças Félix Fortes (2010). Os estudos voltados a *Água-mãe* utilizados são os de José Aderaldo Castello (1961), Olívio Montenegro (1991), Álvaro Lins (1956), Eugênio Gomes (1976), Roberto Alvim Corrêa (1991) e Manuel Anselmo (1991). Para o estudo da narrativa,

fazemos uso dos estudos de Gérard Genete (19[---], 1972), de Mieke Bal (1987), de Tzvetan Todorov (1981) de Mikhail Bakhtin (1998, 2003). No que se refere à literatura fantástica e sobrenatural – e, ainda, da atmosfera no romance – adotam-se os estudos de Tzvetan Todorov (2003), David Punter (2009), Walter Scott (2004), H. P. Lovecraft (2008), Anne Williams (1995), Osman Lins (1976) e Francesco Orlando (2009).

A presente dissertação divide-se em quatro partes, a saber: “Entre a memória e a invenção: a produção de José Lins do Rego”, em que apresentamos considerações da crítica literária a respeito de José Lins do Rego; “A construção da atmosfera decadente em *Água-mãe*”, em que nos baseamos em *Água-mãe* para verificar a configuração da atmosfera no romance; “A decadência em *Fogo morto*”, na qual aprofundamos a reflexão acerca da decadência das personagens nessa obra; e “Elementos da decadência em *Água-mãe* e *Fogo morto*”, capítulo no qual traçamos os pontos em comum entre a construção da atmosfera decadente nos dois romances estudados.

A primeira parte, “Entre a memória e a invenção: a produção de José Lins do Rego”, baseia-se na bibliografia acerca da produção de José Lins do Rego. Levando em consideração que a crítica se volta comumente para os romances do ciclo-da-cana de açúcar, cabe-nos, nesse primeiro capítulo, bucar e divulgar estudos a respeito do romance *Água-mãe*, para que possamos, em comparação com os demais, encontrar pontos em comum que permitam a comparação entre essa obra e *Fogo morto*.

Com base na recorrência de considerações acerca do trabalho do tema da decadência nas obras de cunho regionalista, optamos por adotar, como elemento de análise, a verificação de como esse tema é configurado em *Água-mãe* e em *Fogo morto*, partindo, como já foi dito, da análise da construção do espaço, a partir da qual cria-se a atmosfera de decadência comum aos romances em questão. Trata-se, portanto, de um capítulo em que estabelecemos os objetivos do trabalho e, ainda, apontamos o modo como ele será desenvolvido.

O segundo capítulo, intitulado “A construção da atmosfera decadente em *Água-mãe*”, volta-se à análise da construção da atmosfera nesse romance. Como já demonstramos, essa subcategoria deriva, sobretudo, do tratamento dado ao espaço na narrativa, cabendo-nos, nesse momento, a análise do trabalho dessa categoria narrativa para demonstrar sua influência na construção do tema da decadência.

Considerando-se que o elemento espacial de maior importância de *Água-mãe* é a Casa Azul e que essa carrega, em sua história, um suposto elemento sobrenatural, faz-se necessário que estudemos, além do espaço, o modo como esse está interligado com a literatura de cunho fantástico e sobrenatural e demonstramos, portanto, como o ambiente nas narrativas desse

gênero assemelha-se ao de *Água-mãe*. Contamos, ainda, com a análise das demais categorias narrativas na composição do tema da decadência da obra, partindo sempre da relação estabelecida entre essas categorias e o espaço, considerado por nós o principal elemento de criação da atmosfera decadente. Desse modo, baseamos esse capítulo, primeiramente, na análise da construção espacial e na sua relação com a literatura fantástica para, em seguida, verificarmos o modo como as demais categorias narrativas, como tempo, focalização, linguagem e personagens e valemo-nos, ainda, dos estudos de Mikhail Bakhtin (1998) acerca do cronotopo, categoria narrativa sob a qual se estuda espaço e tempo conjuntamente, a fim de verificar como ambas as categorias, juntas, influenciam na construção da atmosfera em *Água-mãe*.

A terceira parte, intitulada “A decadência em *Fogo morto*”, é a análise da construção da atmosfera de decadência nesse romance e parte, assim como fizemos nos capítulos anteriores, da análise do espaço e de sua relação com as demais categorias narrativas para observar como se configura a atmosfera de decadência que envolve as personagens do romance. Para isso, adotamos como elementos de análise a relação entre o espaço e as personagens José Amaro e Lula de Holanda, dado que essas personagens estão atreladas a um lugar.

O capítulo divide-se na apresentação da estrutura de *Fogo morto*, na observação do modo como o discurso das personagens é trabalhado a partir da focalização e a relação delas com o lugar. A partir do contato com o meio em que vivem e das reflexões acerca dele, verificamos que, além do espaço, o tempo também condiciona a decadência das personagens e, assim como fizemos em *Água-mãe*, partimos da análise do cronotopo bakhtiniano para observar as influências do tempo e do espaço no condicionamento do destino trágico das personagens principais de *Fogo morto*.

No último capítulo, “Elementos da decadência em *Água-mãe* e *Fogo morto*”, pretendemos estabelecer os pontos em comum entre a construção da atmosfera e da decadência nas obras analisadas e, para isso, partimos da comparação entre os elementos comuns aos dois romances que permitem a construção do tema aqui estudado. Para tal, levaremos em consideração os principais resultados obtidos na análise do espaço e das demais categorias narrativas, para então encontrarmos os aspectos comuns aos dois romances que permitem a configuração da decadência, mesmo que as histórias contadas distingam-se tanto no tema quanto no espaço. Nossa reflexão verifica, desse modo, como se dá a relação entre as personagens e o espaço, partindo, sobretudo, do trabalho do narrador, das focalizações e do tempo em ambas as narrativas.

1. ENTRE A MEMÓRIA E A INVENÇÃO: A PRODUÇÃO DE JOSÉ LINS DO REGO

O escritor paraibano José Lins do Rego é tido pela crítica literária como um representante da corrente regionalista da produção de 1930 no Brasil que, marcada por um “[...] surto de ficção renovada por todo o País.” (CANDIDO, CASTELLO, 1968, p. 18), caracteriza-se pela proliferação de publicações além do eixo Rio-São Paulo, sendo notável “[...] a entrada na cena literária dos regionalistas nordestinos [...]” (CANDIDO, CASTELLO, 1968, p. 18). Segundo afirma Mário de Andrade n’*O movimento modernista* de 1942, os romancistas desse período – que compreende os anos de 1930 a 1945 – encontraram a base de sua produção no “[...] direito permanente à pesquisa estética; [na] atualização da inteligência artística brasileira; e [na] estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE apud BOSI, 2004, p. 385), legado deixado pelo movimento Modernista de 1922. Alfredo Bosi (2004, p. 385) diz que esses escritores beneficiaram-se da “[...] ‘descida’ à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos que a prosa modernista tinha preparado.”

Segundo Jose Luis Lafetá (2000, p. 19), o chamado romance de 30 decorre, assim como afirmara Andrade, do movimento de renovação estética ocasionado pela primeira fase do modernismo, quando, na história literária, os “meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem”. O crítico afirma que todo novo movimento estético abrange duas principais “faces” de atuação: enquanto “projeto estético”, relacionado a transformações nas operações linguísticas e formais e sua ação – e renovação – quanto ao “projeto ideológico”, que manifesta, na literatura, uma nova visão de mundo e o pensamento de uma determinada época, sendo ambos os projetos dependentes entre si, dado que “[...] investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.” (LAFETÁ, 2000, p. 20). É o que fez, conforme afirma Lafetá (2000, p. 21), o Modernismo, cujo projeto estético, “[...] renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional [...]”, aliou-se ao projeto ideológico, a busca pela “consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções.”

Na experimentação estética modernista, propõe-se uma mudança na concepção de arte, que deixa de ser mimese ou representação direta da natureza e passa a ser “um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia”, subvertendo assim os princípios da expressão

literária. Na proposta de se tornar um processo de interpretação da realidade nacional, o projeto ideológico do Modernismo “[...] procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua [do Modernismo] atividade.” Incorporando na literatura elementos do folclore indígena e africano, a nova estética do Modernismo rompe “[...] com a **ideologia que segregava o popular – distorcendo assim nossa realidade – e instalava uma linguagem conforme a modernidade do século.**” (LAFETÁ, 2000, p. 27, grifo nosso). A consciência dessa modernidade atinge o Brasil nos anos 30, marcados no mundo inteiro pela proliferação de frentes populares e lutas por causas sociais. Nesse momento, surgem no país o Partido Comunista, a Aliança Nacional Libertadora, a Ação Integralista, o populismo de Getúlio Vargas e a consciência da luta de classes, por exemplo. Assim, se a primeira fase do Modernismo (de 1922 a 1930) foca mais o processo estético, a segunda volta-se para o ideológico, discutindo-se a função da literatura, o papel do escritor e a ligação entre ideologia e arte. Conforme Lafetá (2000, p. 28).

A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de ‘ajustar’ o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente [...].

José Aderaldo Castello ([19--], p. 129) aponta como características e tendências do período, herdadas do movimento modernista, 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. Ao tratar do que chama de “grupo do Nordeste”, o crítico (CASTELLO, [19--], p. 131) afirma que é marcado por romances que tematizam as questões da seca, do cangaço, do misticismo, da cana-de-açúcar e do cacau e tem como principais representantes os escritores José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, cujas produções diferem no estilo e nos temas abordados, em decorrência, principalmente, da experiência pessoal de cada um. 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 e social e das condições geográficas de determinadas regiões 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 à análise psicológica, à preocupação política, ao 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).

Castello ([19--], p. 131) ressalta ainda que os romancistas do Nordeste apresentam 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.”.

O enquadramento de José Lins do Rego na corrente regionalista dá-se, portanto, pela representação, no campo literário, das condições econômicas e sociais da zona da mata nordestina, assim como as transformações pelas quais passou a região no período compreendido entre o final do século XIX e início do XX, quando há a implementação das usinas na região e a queda, conseqüentemente, da produção dos engenhos, representada, sobretudo, nos romances pertencentes ao que se chamou de ciclo da cana-de-açúcar. 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.

Confirma-se, assim, o enquadramento do escritor na segunda fase do Modernismo conforme o projeto ideológico defendido por Lafetá (2000, p. 31), dado que o ciclo da cana de açúcar, ao incorporar à literatura brasileira a representação do ser e do falar nordestinos, amplia a revolução da linguagem característica da proposta estética da primeira fase. Segundo o crítico (LAFETÁ, 2000, p. 32), os artistas de 30, sensibilizados pela exigência do real conhecimento do país proposto pelo projeto ideológico, problematizaram, no campo literário, a realidade social do país.

Ao ciclo pertencem seis dos doze romances de José Lins do Rego: *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê* – esses três compondo a trilogia de Carlos de Melo e publicados em 1932, 1933 e 1934, respectivamente –, *O moleque Ricardo* (de 1935), *Usina* (de 1936) e, posteriormente, *Fogo morto* (de 1943), obra mais importante do escritor. Tendo como contribuinte fundamental para a criação artística a nostalgia dos tempos de infância e adolescência, vividas no engenho do avô, transparecem nas obras do ciclo, segundo Candido e Castello (1968, p. 251), a memória e o testemunho dos “últimos lampejos” da sociedade nordestina fundada na produção açucareira, cuja substituição do engenho pela usina determina “[...] um processo de revolução de toda a estrutura social e econômica da paisagem açucareira do Nordeste.” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 71). As obras do ciclo são consideradas, conforme Franklin M. Thompson em “José Lins do Rego” (1991, p. 398), “[...] uma trama de novelas sobre a grandeza e a decadência de uma dinastia do açúcar no Nordeste brasileiro.”, o que confere à produção um caráter documental de “todo um mundo”, segundo Otto Maria Carpeaux (1970, p. xv), no qual se pode encontrar uma penetrante análise das condições sociológicas da região Nordeste no período em que se contam as histórias dos romances (THOMPSON, 1991, p. 404).

Pensando nos em aspectos estilísticos, alguns críticos consideram, para a caracterização de José Lins do Rego como regionalista, a linguagem que utiliza. Peregrino Júnior (1991, p. 190), em “Língua e estilo de José Lins do Rego”, menciona que o estilo do escritor é marcado por uma sintaxe pessoal, por períodos curtos, pela ordem direta, pela adjetivação enxuta e essencial, por modismos, arcaísmos e idiotismos, “substância medular da fala do povo”, fazendo com que a sua seja uma “[...] das mais autênticas, mais ricas de seiva da nossa língua – capotosa, corrente e natural.” (PEREGRINO JUNIOR, 1991, p.190). É a representação, segundo o crítico, da língua “ágil, colorida e pitoresca” a que se acostumou a falar na infância no engenho e que atrelou, na criação de histórias e tipos humanos, ao processo expressivo comum aos narradores de histórias de Trancoso e dos cantores cegos de feira do Nordeste, o que revela a influência direta da experiência pessoal no processo criativo do escritor. Segundo Otto Maria Carpeaux (1970, p. xv), o grande valor literário da obra regoiana está na correspondência plena entre o assunto e o estilo, que conta a decadência do patriarcalismo nordestino sem artificios históricos, revelando-se de maneira direta as inúmeras tragédias e misérias humanas na região.

Além dos romances pertencentes ao ciclo da cana, consideram-se regionalistas *Pedra Bonita*, de 1938, *Cangaceiros*, de 1953, *Pureza*, de 1937, e *Riacho Doce*, de 1938, que, embora não tratem do tema da decadência da produção canavieira, ambientam-se também no

Nordeste, sendo os dois primeiros no sertão – compondo o que Candido e Castello (1968, p. 252) chamam de “ciclo do cangaço, misticismo e seca” – e os dois últimos na zona da mata e no litoral, respectivamente.

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 as dimensões do homem nordestino que, preso à terra, possui 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 sociedade. A essência da produção regionalista de José Lins do Rego é composta, assim, 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, ao representar tipos da região açucareira nordestina, apresenta informações sociais, compreensão humana, fixando no plano literário os “sentimentos de nossa gente” (CASTELLO, 1961, p. 125), voltados a práticas religiosas, a emoções intensas, a revoltas e injustiças, ao cangaço e ao fanatismo messiânico e à desolação da seca, apontando e esclarecendo, segundo Castello (1961, p. 126), “[...] aspectos da realidade nacional, no plano mais amplo de sua unidade.”

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 principalmente pelo sucesso e a importância do ciclo da cana. Luis Costa Lima (1970, p. 301), por sua vez, 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 o escritor tenta, com *Água-mãe* e *Eurídice*, fugir das “limitações regionalistas” que a paisagem nordestina fixou na 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” (CASTELLO, 1961, p. 165) e de situações comuns das “[...] condições do homem brasileiro em regiões ou sub-regiões diferentes.” (CASTELLO, 1961, p. 165).

1.1. O ambiente e as personagens de José Lins do Rego segundo a crítica

Para iniciar a reflexão sobre os pontos de aproximação entre *Água-mãe* e os demais romances de José Lins do Rego apresentam-se, a seguir, considerações da crítica acerca dos temas e das personagens comuns à produção do escritor, cuja dramaticidade vincula-se a atmosferas semelhantes e permite o estabelecimento da atmosfera como uma característica geral da obra reguiana. Adota-se, assim, a atmosfera como elemento-chave para a comparação entre o romance que é o objetivo principal da pesquisa e *Fogo morto*.

Antonio Candido (2004, p. 57), em “Um romancista da decadência”, afirma que as personagens de José Lins do Rego são seres decadentes em transição, colocadas sempre em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, o que cria ambientes densamente carregados de tragédia e atmosferas opressivas “[...] em que o irremediável anda solto.”

A posição de Álvaro Lins (1965, p. 131, grifo nosso), em “A volta aos romances do ciclo da cana-de-açúcar”, aproxima-se da visão de Candido (2004) ao mencionar o tratamento dado às personagens e temas na obra do escritor, e declara que o mundo de ficção por ele criado é “[...] **todo** marcado pela tristeza e pela desgraça.”. Esse universo, permeado por personagens desgraçadas e situações comoventes, origina “[...] um sentimento de lágrimas sufocadas.” (LINS, 1965, p. 131). Ainda segundo Lins, reflete-se na obra reguiana o “sentimento coletivo de um povo triste”, decorrente da “[...] criação no campo da observação e da poetização da realidade.” (LINS, 1965, p. 135).

A realidade representada nos romances é, segundo atesta Fábio Lucas em *O caráter social da literatura brasileira* (1970, p. 80), encarada por José Lins do Rego, com certa nostalgia, no momento da “[...] derrocada da era do engenho na exploração do açúcar.”, que marca sua ficção de pessimismo, de decadência e de saudosismo de um mundo que se desmorona. São os fatos vividos e as recordações que influenciam, como afirma Olívio Montenegro (1953, p. 175), o caráter documental dos romances do escritor, que transfere, segundo o crítico (MONTENEGRO, 1953, p. 172), “[...] toda a agonia e a vibração dos seus nervos.” para as personagens. Cria-se, desse modo, o que Otto Maria Carpeaux (1970, p. xiii) chama de “epopeia de tristeza”, tanto de sua gente – o povo Nordestino – como do Brasil, havendo, na obra de José Lins do Rego, “[...] a consciência de que tudo está condenado a adoecer, a morrer, a apodrecer.”

Sérgio Milliet (1970, p. xviii), ao refletir sobre a produção do escritor, afirma que se nota, em todos os romances, “a mesma força expressiva” que se assenta no encontro do autor com as personagens, os ambientes e as tragédias que elas vivem. Preocupado, segundo Milliet

(1970, p. xx), mais com o homem do que com a terra em si, José Lins do Rego marca os ambientes com poucos traços característicos e carrega-os de uma “atmosfera de desgraça” que recai sobre as personagens, como já dissera Candido (2004). Vemos que concorda com ambos os críticos (CANDIDO, 2004; MILLIET, 1970), Juarez da Gama Batista (1987, p. 16) que, em “Sentido do trágico em José Lins do Rego” afirma que há, na produção do escritor, a vitória da natureza sobre as personagens, sendo comum aos romances a presença da tragédia que recai, inevitavelmente, sobre todos.

As considerações da crítica apresentadas confirmam a constância do tema da decadência na produção reguiana e, embora os estudiosos refiram-se em geral aos romances de cunho regional, pode-se encontrá-lo também em *Água-mãe* e *Eurídice*. Para explorar a frequência desse tema na obra do escritor, apresentam-se comentários críticos sobre o romance centro da pesquisa para demonstrar a possibilidade de comparação entre esse e os demais livros para, em seguida, realizar o estudo comparativo com *Fogo morto*.

1.2. O lugar de *Água-mãe* na produção reguiana para a crítica

Publicado no ano de 1941, *Água-mãe* é considerado uma obra não-regionalista pela crítica em geral, visto que a história é ambientada no Rio de Janeiro e foge, portanto, ao território nordestino presente na maior parte da produção de José Lins do Rego. 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) como foi dito.

Ambientado nas margens da lagoa de Araruama, na região de Cabo Frio no Rio de Janeiro, o romance *Água-mãe* conta a história de personagens influenciadas pelo terror do poder sobrenatural que, proveniente da chamada Casa Azul, é capaz de causar desgraça àqueles que dela se aproximam, conforme sustenta a crença popular. Antes em estado de abandono, a casa é comprada pela família Mafra, que a reforma e faz dela a morada de férias. Evitados, de início, pelos moradores do lugar, os Mafras passam a se relacionar aos poucos com as famílias de Dona Mocinha e de Cabo Candinho, afastando-se por um tempo o temor relacionado à mansão. Com o passar do tempo, diferentes acidentes acometem os integrantes da família da Casa Azul, o que faz retornar o temor de todos relacionado ao lugar e resulta, conseqüentemente, no novo abandono desse espaço.

Ao classificar *Água-mãe*, José Aderaldo Castello (1961, p. 164) equipara-o a *Riacho Doce* e *Eurídice*, caracterizados, segundo o estudioso, pela tentativa de fuga à paisagem

nordestina, efetivada por completo somente com o último romance mencionado, dado que os dois primeiros, mesmo que ambientados em paisagens litorâneas, carregam-se de valores telúricos que os aproximam das produções de cunho regional. A narrativa de *Água-mãe*, embora afastada geograficamente do Nordeste, carrega, conforme Castello (1961, p. 163), traços que a 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 produções.

O estudioso (CASTELLO, 1961, p. 167) afirma que o escritor busca, com *Água-mãe*, 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, independentemente de sua situação, a descontroles determinados por forças obscuras, presentes no romance pela força maligna do destino proveniente da Casa Azul. Além disso, há também na obra reguiana a forte e constante caracterização da vida social, que, em *Água-mãe*, é extremamente expressiva, vistas a tradição e a rotina da gente de Cabo Frio que o escritor representa, 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* 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 nessas obras - desde *Menino de engenho* até *Pedra Bonita* -, Montenegro afirma que o determinismo geográfico não bastaria para o sucesso da produção do escritor, mas sim a capacidade dele de inventar, imaginar e analisar elementos subjetivos que se ligam, antes, ao indivíduo, ficando as circunstâncias do meio em que habitam em segundo plano. A expressão da vida da região não é, portanto, marca fundamental dos romances de cena nordestina reguianos, 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 e o tema sejam agora outros.

Ambientado em Cabo Frio, o drama do romance está, conforme Montenegro (1991, p. 368), 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 vítimas de um destino cruel e inescapável. Possuidoras, segundo o crítico (MONTENEGRO, 1991, p. 369), de “força de vida” e “substância humana”, as personagens do romance são unidas 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 e comove o leitor.

O pensamento de Álvaro Lins, em “Memória e imaginação” (1956, p. 10), aproxima-se do de Montenegro (1991) ao afirmar que José Lins do Rego é capaz de ultrapassar a limitação regionalista concedida à obra, abrindo, através do plano regional, “[...] caminho para o plano nacional e para o plano universal.” É o que consegue demonstrar com a publicação de *Água-mãe*, em que colocou em planos ostensivos tanto o ambiente físico quanto o social, transferindo-se para o Rio de Janeiro. Conforme Lins (1956, p. 10), os romances reguianos não revelam sinais de esgotamento, embora sejam compostos “sempre da mesma maneira”, pois a construção e a inspiração é semelhante em todos. Ainda sobre o valor de *Água-mãe*, Lins afirma que é um romance comparável aos demais do escritor, o que justifica a possibilidade do trabalho comparativo aqui proposto.

O crítico (LINS, 1956, p. 15) diz também que as personagens de *Água-mãe* são todas marcadas pela fatalidade e pelo desajustamento entre os sonhos e a realidade, afetadas por uma “atmosfera de irreparável desgraça” que faz com que lutem “[...] contra a realidade que conhecem, ou contra o destino que apenas pressentem.” O destino provém, conforme afirma Lins, do mistério da Casa Azul, que origina “[...] os caminhos de todos os destinos pessoais do romance.” (LINS, 1956, p. 17), que atingem assim situações de forte intensidade dramática.

Roberto Alvim Corrêa (1991, p. 372), em “Reflexões à margem de *Água-mãe*”, afirma que há, nos romances cíclicos reguianos, o drama lírico presente também em *Água-mãe*, representado por grupos de personagens, levando o leitor a “aprofundar a própria sensibilidade” (CORRÊA, 1991, p. 372). Segundo Corrêa (1991, p.373), os temas do destino e da morte, localizados na lagoa de Araruama e na Casa Azul, respectivamente, envolvem as personagens, fazendo-as obedecer às “ordens mortais” sugeridas por esses espaços. Escrito sob “a lei da fatalidade” (CORRÊA, 1991, p. 375), o romance em questão é caracterizado pelo crítico como atmosférico e, para tal, atenta para a importância do ambiente nas obras de José Lins do Rego. Confusas e esboçadas, as paisagens reguianas são, conforme o crítico (CORRÊA, 1991, p.375), “quase todas monocromas” ou “atravessadas por verdes e azuis

violentos”, sendo a pouca visualidade do espaço um dos fatores que contribuem para transformar o ambiente em um “estado de alma” (CORRÊA, 1991, p. 375). Ainda em termos de ambientação, Corrêa (1991, p. 378) afirma que, em *Água-mãe*, tudo está ligado - solo, natureza, personagens – por um instinto de defesa contínuo contra aqueles que não creem no que a terra pode causar, caracterizando o escritor como o “romancista da alma e da fatalidade”.

O ensaísta Manuel Anselmo, em “Um romance de José Lins do Rego” (1991, p. 379), afirma que, com o romance de 1941, o autor de *Menino de engenho* revelou possuir “faculdade simbolizadora” ao trabalhar o medo do sobrenatural que, proveniente da crença em torno da Casa Azul, é comum às personagens da história. A partir do sentimento de terror, realiza-se, segundo Anselmo (1991, p. 379), a “análise de sentimentos” e a documentação psicológica das personagens quando influenciadas pela atmosfera de mistério, de medo e de terror que, “[...] ao cabo, é a essencial realidade romanesca do volume.” (ANSELMO, 1991, p. 380).

As personagens principais, na visão do crítico (ANSELMO, 1991, p. 380), não são as humanas, mas sim a Casa Azul, a Lagoa de 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, sendo o “terror do sobrenatural” o elemento essencial para a documentação de uma “[...] realidade coletiva da psicologia humana.” (ANSELMO, 1991, p. 380).

Eugênio Gomes, em “*Água-mãe*” (1976), reflete sobre o uso do sobrenatural por José Lins do Rego e a atmosfera por ele construída, atentando para a ligação direta entre as personagens e o ambiente físico que as rodeia. Segundo o crítico, há, no romance, a revelação de “estados de alma” pela “atmosfera ambiente”, que, dotada de emotividade, faz com que “[...] tudo parece defluir da angústia humana: a terra, as águas, as árvores, as nuvens, o céu.”, sendo o trabalho poético com a apresentação espacial que confere o prestígio sobrenatural, o que torna o romance uma obra singular do gênero fantástico na literatura brasileira (GOMES, 1976, p. xi). Gomes atenta, também, para o fato de o livro com o novo tema não ser arbitrário e afirma que o escritor, ao optar por ele, sabia que a dimensão fantástica possibilitaria a concepção de vida que deixa transparecer em toda a obra romanesca, permitindo-lhe retirar da experiência com o sobrenatural um efeito surpreendente: a descoberta, a partir da sugestão misteriosa da natureza, do “[...] fio que une as criaturas à vida geral.” (GOMES, 1976, p. xi). Isso é encontrado, sobretudo, na elaboração do medo que, proveniente da “aura de mistérios

que envolve a Casa Azul” (GOMES, 1976, p. xii), desperta nas personagens o susto, o tremor e o pânico, “[...] efeitos necessários à fixação dos conflitos em jogo da alma humana.” (GOMES, 1976, p. xii).

A partir das observações críticas a respeito de *Água-mãe*, percebe-se a constância de apontamentos no que se refere ao espaço, ao tema do sobrenatural, ao efeito deste sobre as personagens e à atmosfera presente na narrativa, componentes responsáveis pela dramaticidade que marca e conduz a história do romance. Provenientes de um local específico – a Casa Azul –, o terror e o mistério sobrenaturais são sugeridos, no romance, a partir da natureza e da própria Casa, cujo aspecto sombrio e abandonado é revelado conforme as personagens, amedrontadas, recordam os acontecimentos trágicos dos quais fora palco. O constante temor, aliado à caracterização do espaço, configuram, em *Água-mãe*, a atmosfera densa e angustiante referida pelos críticos (MONTENEGRO, 1991; LINS, 1956; ANSEMO, 1991; GOMES, 1976), cuja presença constante, ao influir diretamente no pensamento e na ação das personagens, permite a verificação dos efeitos do sobrenatural sobre todos, revelando-se assim os “conflitos em jogo da alma humana” a que se refere Gomes (1976).

Presente, também, nos romances regionalistas de José Lins do Rego, a atmosfera de decadência é construída pelo escritor a partir de temas distintos e causam, todavia, efeitos comuns às personagens criadas pelo escritor: seres decadentes em transição (CANDIDO, 2004), desgraçados em situações comoventes (LINS, 1956) e condenados a adoecer e morrer (CARPEAUX, 1970), o que permitiria a aproximação entre *Água-mãe* e as demais obras quando observado o efeito exercido pela atmosfera sobre a ação narrativa.

Deste modo, faz-se necessário primeiramente o estudo da configuração da atmosfera de decadência nos romances reguianos e, em um segundo momento, a comparação entre eles, a fim de demonstrar as relações entre a atmosfera e personagens. Para tal, toma-se, como já foi mencionado, o romance *Água-mãe* como *corpus* e o romance *Fogo morto* como objeto de contraposição, sobre os quais se verificará a construção da atmosfera decadente e o vínculo entre essa atmosfera e as personagens, de modo a demonstrar que José Lins do Rego, ao afastar-se do Nordeste e dos temas comuns à memória, não perde o cerne comum à sua produção romanesca: a relação entre o meio, a fatalidade e as personagens, independentemente do tema construído.

2. A CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA DECADENTE DE *ÁGUA-MÃE*

Ao publicar *Água-mãe*, José Lins do Rego deixa o cenário nordestino característico dos romances anteriores e ambienta a narrativa na representação da lagoa de Araruama e de suas margens, no Rio de Janeiro. Além do espaço, o assunto de *Água-mãe* também é diferente dos demais livros do ciclo da cana e, se antes o leitor estava acostumado à representação da decadente sociedade nordestina, depara-se aqui com uma história em que a decadência relaciona-se com um mistério e que provém, segundo a crença das personagens, da chamada Casa Azul, habitação majestosa que se destaca no cenário.

A ação narrativa de *Água-mãe* foca, principalmente, a vida e as relações entre os membros de três famílias distintas e entre as famílias: a do Cabo Candinho, a da Dona Mocinha e a dos Mafra. As duas primeiras – de Dona Mocinha e de Cabo Candinho – são naturais da região e realizam atividades econômicas próprias do lugar – Cabo Candinho é chefe de uma família de pescadores de camarão e Dona Mocinha é dona da salina da Maravilha, que retira da lagoa a matéria prima de sua produção. Habitantes de longa data do lugar – sabe-se que Dona Mocinha vive na lagoa desde pequena e que a família de Cabo Candinho herdou o sítio em que mora do bisavô – as personagens centrais do romance partilham, junto às personagens secundárias – padeiros, outros pescadores, mercadores etc. – o mesmo temor que predomina no lugar: a maldição da Casa Azul, habitação da qual se acredita que venham malefícios. O leitor toma conhecimento, por meio do narrador, de que essa construção espacial, majestosa e bela, atrai os olhares dos viajantes e encontra-se abandonada, logo na primeira parte do romance – intitulada “A Casa Azul”. Conta-se que os proprietários anteriores haviam se mudado e posto a casa à venda após diferentes acontecimentos trágicos de que ela havia sido palco, como mortes inesperadas, enlouquecimentos e suicídios dos familiares. Acontecimentos anteriores a esses, como falências, acidentes e aparição de supostos fantasmas também são contados nos primeiros capítulos do romance e reforçados no decorrer de toda a narrativa, mantendo-se assim o temor de todos os habitantes relativo à Casa Azul.

Na segunda parte do livro, intitulada “Os Mafra”, relata-se que a casa é comprada, reformada e passa a ser a morada de verão dos Mafra, família rica do Rio de Janeiro que passa as férias na Casa Azul que retoma vida no lugar. Com o desenrolar da história, os novos

moradores chamam a atenção dos habitantes da lagoa de Araruama, que começam, aos poucos – principalmente os mais novos, filhos de Cabo Candinho e de Dona Mocinha –, a se relacionar com os moradores da casa, quebrando o preconceito que tinham em relação a ela. Todavia, as personagens mais velhas mantêm a opinião sobre o lugar e preferem não se relacionar com os moradores de lá. Passando o tempo, entretanto, o temor da Casa Azul é amenizado – “[...] aos poucos, a Casa Azul foi vencendo o terror dos pobres.” (REGO, 1976, p. 70) –, para ser logo retomado com a primeira desgraça – a morte de Lourival, filho do casal Mafra – à qual se seguem outras mais, que acontecem até o final da narrativa. Cresce, assim, a crença de que a responsabilidade pelos acontecimentos é, de fato, da Casa Azul, que volta a ser evitada após as tragédias que recaem sobre aqueles que a habitam ou se relacionam com ela.

Dado que a crença no malefício, principal fator de condução dos acontecimentos de *Água-mãe*, está diretamente relacionada com a Casa Azul, faz-se necessário, primeiramente, o estudo da construção do espaço e, em seguida, a verificação de sua relação com as demais categorias narrativas, a fim de que se observem os meios utilizados pelo narrador para compor e manter a atmosfera de mistério que predomina no lugar. Deste modo, pretende-se avaliar, primeiramente, a construção da temática sobrenatural para, em seguida, relacioná-lo às demais produções regianas, visando compreender a atitude do escritor ao trabalhar com um gênero narrativo estranho à sua produção.

Para alcançar os objetivos propostos, baseamo-nos nos estudos teóricos indicados na introdução sobre o fantástico, o sobrenatural e o espaço. Os ensaios críticos sobre o autor e sobre *Água-mãe* também serão considerados nessa parte.

2.1. O espaço e sua relação com o sobrenatural

A narrativa de *Água-mãe* (1976) é ambientada, como foi dito, em um cenário estranho à produção de José Lins do Rego, tendo também, de um lado, um tema comum as suas obras – a decadência – e, de outro lado, um tema diferente daquele conhecido pelo seu leitor até então – o sobrenatural. Com traços que se assemelham à narrativa gótica do final do século XVIII e início do XIX – marcada pela ênfase na representação do terrível, segundo David Punter - o espaço aproxima-se, também, aos locais comuns às narrativas góticas que, como relembra Francesco Orlando (2009, p. 265) em “Estatutos do sobrenatural na narrativa”, eram publicadas, em geral, na Inglaterra e ambientadas “[...] sempre no sul da Itália, na Espanha e

nunca acima da França central [...]”, transferindo a um espaço e tempo longínquo e distinto o passado feudal e supersticioso superado.

Naturalmente, no que se refere ao escritor em pauta, o novo tema poderia ser construído no tipo de ambiente com que se acostumara; todavia, pode-se conjecturar que o deslocamento espacial realizado por ele estaria associado à proposta de inserir o sobrenatural. Pode-se pensar que, ao transferir para o Sudeste a ambientação da história, o escritor permite-se a exploração do novo tema sem que este seja afetado pelos ideais e o compromisso com a representação do espaço nordestino, possivelmente atrelados ao projeto ideológico da segunda fase do modernismo definido por Lafetá (2000). Assim, valendo-se de meios e características inéditos em sua tradição romanesca, José Lins do Rego distancia-se do universo real por ele recriado e aproxima-se do gênero fantástico para tratar o tema do malefício presente em *Água-mãe*.

As personagens do romance são muito próximas – Cabo Candinho chama, por exemplo, Dona Mocinha de comadre (REGO, 1976, p. 36) – e revelam-se ser pessoas simples e solidárias que, sempre que possível, ajudam umas às outras, sem considerar as diferenças sociais. Sabe-se, por exemplo, da bondade de Dona Mocinha: “Falou-se na coragem de Dona Mocinha em todos os lugares. Tinha coração grande para os pobres. [...] Quem procurasse a ajuda de Dona Mocinha encontrava na certa.” (REGO, 1976, p. 34). A obra refere-se ainda à simplicidade geral das moradias da lagoa, demonstrando a ausência ostentação de personagens centrais do romance, que poderiam exibi-la, como se pode observar: “A casa-grande da Maravilha [salina de Dona Mocinha] não tinha grandeza. Era simples, de gente sem luxo, com os donos e os servos vivendo sem muita distância uns dos outros.” (REGO, 1976, p. 32). Não se trata apenas de demonstração exterior, mas de um princípio, como se lê a propósito de Cabo Candinho: “Nas noites de pescaria, isolado do mundo, pensava na família e sentia-se feliz. Para que grandezas em demasia, para que ouro, pedrarias, soberba, orgulho, se tudo a terra comia?” (REGO, 1976, p. 16).

Percebe-se que há, assim, harmonia e união entre os habitantes de Araruama, o que mantém o equilíbrio do lugar. Contudo, é um elemento específico que permite maior aproximação entre as personagens: o medo da Casa Azul, compartilhado por todos que, crentes de que a casa possui poderes maléficos que levam desgraças àqueles que se aproximam dela, evitam-na e sustentam o temor do lugar. Há, na construção da imagem terrível e sobrenatural desse espaço, a participação direta do narrador que conta, no primeiro capítulo, a ocorrência de desgraças que acometeram os antigos moradores e aumenta, nos

capítulos seguintes, essa crença ao revelar, aos poucos e frequentemente, os fatos trágicos ali ocorridos.

Entretanto, em nenhum momento da história, é comprovada a participação da Casa Azul nas desgraças narradas, cabendo ao leitor, ao término da leitura, optar por acreditar ou não na força sobrenatural que paira sobre esse espaço. Desse modo, é a partir da existência da casa e de sua relação com as personagens que José Lins do Rego compõe o tema do mistério na narrativa, valendo-se – intencionalmente ou não – de traços da literatura fantástica e sobrenatural, como apresentado nos itens a seguir.

2.2. A Casa Azul e o sobrenatural localizado

O teórico Francesco Orlando (2009, p. 260) afirma que a primeira condição básica para a existência do sobrenatural é a localização, pois ele é destinado a um local específico e aí o delimita. Defende, também, que a manutenção desse fator depende diretamente do crédito a ele dado, ou seja, é necessária a crença em seu efeito para que se sustente sua hipótese na narrativa (ORLANDO, 2009, p. 256).

No caso de *Água-mãe*, é nítida a localização do sobrenatural no interior e nas redondezas da Casa Azul, sendo que a crença é mantida, se não sempre pelo leitor, pelas personagens, que temem – principalmente as mais velhas – as desgraças que podem vir do local amaldiçoado. Toma-se conhecimento do crédito dado ao sobrenatural não apenas pelo pensamento das personagens primárias do romance – como Dona Mocinha, Cabo Candinho e a velha Filipa –, mas também por meio de personagens secundárias – pescadores, padeiros etc. – que relembram, no decorrer da história, fatos trágicos ocorridos, que vão desde crimes e mortes nos limites da casa até supostas aparições de fantasma no alpendre da mansão abandonada.

Já foi dito no presente trabalho que o leitor pode, durante a leitura, não aceitar o sobrenatural, atribuindo aos acontecimentos explicações racionais que excluam essa possibilidade. Em alguns momentos da história, as personagens também duvidam, principalmente após a chegada da família Mafra, que habita a Casa Azul e não atrai, em um primeiro momento, malefícios. A esse tipo de sobrenatural – que coloca em dúvida a validade do que é narrado – Orlando (2009, p. 269, grifo nosso) dá o nome de “sobrenatural de ignorância” e afirma:

[...] a tematização da dúvida seria inconcebível sem a outra grande inovação induzida, para se justificar, pelo sobrenatural de ignorância. Pela primeira vez, embora a narrativa seja feita na terceira pessoa, **ele sempre aparece na perspectiva não do autor, e sim na da personagem: filtrado por uma subjetividade, olhado de um ponto de vista.**

Para tratar do ponto de vista, adota-se, no presente trabalho, o conceito de focalização de Gérard Genette, em *O discurso da narrativa*, ([19--]), proposto pelo teórico para solucionar a questão relativa à perspectiva narrativa, ou seja, para identificar “[...] qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?” (GENETTE, [19--], p. 184). Para tal, Genette ([19--], p. 187) propõe a distinção de três focalizações: zero, externa e interna, subdividindo-se essa última em fixa, variável e múltipla. Em *Água-mãe*, tem-se tanto a focalização externa – adotada quando se trata da perspectiva do narrador, em que os acontecimentos e o “[...] herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos [...]” (GENETTE, [19--], p. 188) – quanto a focalização interna múltipla, em que “[...] o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens [...]” (GENETTE, [19--], p. 188), observado, com frequência, que o narrador adota, de modo variado, uma personagem focal para a reflexão sobre os acontecimentos que envolvem a Casa Azul.

A alternância de focalização revela, em *Água-mãe*, o pensamento das personagens sobre a Casa Azul e a crença no poder que essa exerce sobre o lugar. Do ponto de vista voltado à apresentação espacial trata Osman Lins (1976) que, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, propõe o conceito de ambientação, definido como o “conjunto de processos utilizados pelo escritor para criar um determinado ambiente” e que se apresenta sob a forma de três tipos básicos: a ambientação franca, a reflexa e a dissimulada (LINS, 1976, p. 70). A ambientação franca dá-se, segundo o escritor e estudioso da literatura (LINS, 1976, p. 71), pela introdução pura e simples do espaço por meio do narrador e pode, por vezes, ser levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens, que se situam nesse lugar e servem apenas como motivo para que a observação continue a ser do narrador. Em contrapartida, a ambientação reflexa necessita que as coisas sejam relatadas do ponto de vista da personagem – ou seja, a primeira exige um narrador externo e observador e a segunda exige que o narrador parta do ponto de vista de uma personagem passiva que observa o ambiente. Já a terceira ambientação – chamada de dissimulada – exige uma personagem ativa que, conforme se locomove por determinado espaço, faz surgir objetos que a cercam, tornando visível o local em que se encontra a partir de seus movimentos.

A apresentação do espaço de *Água-mãe* segue as duas primeiras ambientações: franca e reflexa. O narrador começa por descrever o espaço da lagoa para, no segundo capítulo, adotar o ponto de vista de diferentes personagens, revelando assim tanto o que elas veem - a lagoa, a Casa Azul, as salinas - quanto o que elas pensam sobre esses espaços. É o que se observa, por exemplo, no primeiro capítulo, em que o narrador conta, por meio da ambientação franca, o abandono da Casa Azul e os acontecimentos trágicos ali ocorridos, situados em um momento anterior ao do início da história, quando a casa ainda era habitada:

Agora a Casa Azul era triste. **Tinha uma história que contavam em voz baixa como se falassem de uma desgraça de família.** Os que passavam pela estrada que cortava a lagoa olhavam a velha casa e uma recordação lhes passaria pela mente. [...] **A história devia ser de muita pena, de muita dor.** [...] Melhor seria não falar dela, deixá-la no seu canto, não indagar. (REGO, 1976, p. 6, grifos nossos).

Nos capítulos seguintes, por meio da ambientação reflexa (LINS, 1976, p. 71), adotam-se os pontos de vista das personagens que, refletindo acerca da casa, revelam o temor que sentem do lugar, como, por exemplo, a velha Filipa, mãe cega do Cabo Candinho:

Os barqueiros cantavam. De longe, viam a velha Filipa sentada no seu canto e tinham medo da cega que tanto fitava a lagoa. **O que queria ela na lagoa?** A Casa Azul, do outro lado, no meio de suas árvores, espiava a Araruama, por cima de seus alicerces de pedra. [...] **A velha Filipa sabia que do outro lado [da lagoa] estava a casa amaldiçoada. Deus livrasse os seus da força daquela casa.** (REGO, 1976, p. 39, grifos nossos).

E como o próprio Cabo Candinho, como se vê no trecho que segue:

A Casa Azul, porém, fazia medo. Mas, apesar de tudo, o que podia contra eles? Fora-se o mestre Luís. Estaria no fundo chorando como menino novo no limbo, esperando a hora de Deus soltar a sua alma. [...] O Cabo Candinho sabia de histórias tristes, sabia de segredos, e se calava. Para que lembrar o passado, as desgraças do passado? (REGO, 1976, p. 12).

O ponto de vista das personagens intercala-se frequentemente com o do narrador que, por meio da ambientação franca (LINS, 1976, p. 71), dota a Casa Azul e os arredores de características que sugerem o poder terrível que abriga: “Lá para os lados, a Casa Azul salientava-se dentro da verdura da **mataria brava.**” (REGO, 1976, p. 32, grifo nosso); “A Casa Azul, do outro lado, no meio de suas árvores, espiava a Araruama, por cima dos seus alicerces de pedra. Assim, de tarde, **a tristeza da hora era grande.**” (REGO, 1976, p. 39, grifo nosso); “Ali do outro lado estava a Casa Azul. A figueira-brava cada vez mais estendia

seus galhos. **As casuarinas choravam como menino.** A espuma branca da lagoa se quebrava nas pedras do **cais em ruínas.**” (REGO, 1976, p. 45, grifos nossos).

A perspectiva do narrador e das personagens constrói gradativamente a imagem terrível da Casa Azul. Enquanto o primeiro atua também na composição do aspecto físico do espaço, as segundas fixam-se principalmente em pensamentos e sensações acerca do temor que provoca, levando o leitor a compartilhar ou não da crença na influência sobrenatural do lugar. O emprego de diferentes pontos de vista permite que o terror se forme de maneira subjetiva, contribuindo para a tematização da dúvida, tal como a define Orlando (2009, p. 269).

2.3. Aproximações entre *Água-mãe* e a literatura gótica

A Casa Azul, marcada pelo abandono e pela obscuridade que a envolvem no início da narrativa, assemelha-se ao castelo comum às narrativas góticas do início do século XIX, “um dos grandes abrigos do sobrenatural”, segundo Orlando (2009, p. 267).

Em estudo intitulado “The house of Bluebeard: Gothic engineering” (1995), Anne Williams também traça um panorama do tratamento do espaço da casa na literatura gótica, afirmando que a habitação imponente com um terrível segredo é, certamente, a característica central dessa literatura em seu princípio e retoma Montague Summers (apud WILLIAMS, 1995, p. 39) ao dizer que os castelos eram os verdadeiros protagonistas dessas narrativas.

Dean R. Koontz (apud WILLIAMS, 1995, p. 39) aproxima-se de Summers e afirma que o castelo e a casa góticos, assim como suas variações, devem possuir qualidades em comum, como isolamento, falta de luminosidade, certo ar de mistério, locais escuros, corredores estreitos e quartos empoeirados que, segundo Koontz (apud WILLIAMS, 1995, p. 39), atuam para provocar nas personagens – e no leitor – as sensações de claustrofobia, solidão e reconhecimento de que se trata de um lugar com segredos escondidos, sendo a função de tais elementos ativar a dinâmica gótica entre imagem e efeito e excitar, assim, a curiosidade tanto das personagens quanto do leitor.

Por fim, Anne Williams reflete acerca daquilo que provoca o terror ao redor das casas e castelos, definindo que são marcados e assombrados pela história, pelos eventos de seu próprio interior. Os fantasmas – reais ou imaginários – derivam de paixões do passado, ações passadas e crimes cometidos contra a família pertencente ao lugar.

Tais características permitem pensar na Casa Azul como releitura do castelo gótico e para estabelecer essa relação deve-se atentar, primeiramente, ao espaço físico da mansão. Sabe-se que é uma construção bela – “Mas os que vinham de fora se sentiam atraídos. Era bela [a casa] no seu recolhimento [...]” (REGO, 1976, p. 7) –, mas que causa desconforto nos habitantes de Araruama, dado o estado de abandono em que se encontra: “Os cata-ventos enferrujados, as águas podres dos velhos canais e, dominando tudo, a Casa Azul, velha, ninho de morcegos, **fazendo medo à gente da terra, com sua vida desconcertante e seus poderes maléficos.**” (REGO, 1976, p. 8, grifo nosso). Tal descrição aproxima a imagem da casa à sugestão de Koontz (apud WILLIAMS, 1995, p. 39), que menciona a necessidade de o espaço sobrenatural possuir certo ar de mistério e isolamento, a fim de excitar a curiosidade das personagens e do leitor.

Sabido que o estado de abandono da Casa Azul deve-se às desgraças de que fora palco, retoma-se a afirmação final de Williams, que associa o assombro à história e aos acontecimentos passados ocorridos no lugar. Contados principalmente no sétimo capítulo da primeira parte do romance, tais acontecimentos reforçam a crença no poder maléfico da mansão, como se observa nos trechos a seguir:

Os mal-assombrados tinham ninho lá dentro. O povo conhecia detalhe por detalhe sobre as aparições. O homem de preto que ficava passeando pelo alpendre, alto, magro, fora muito conhecido nas redondezas, pelos antigos. [...] A história do Capitão Lucas andava de boca em boca. Diziam que viera de longe, perseguido, por causa de um crime. Botara negócio no cabo e o negócio foi dando pra trás. [...] Uma vez o viram perto da Casa Azul, e aquilo correu de boca em boca. O Capitão Lucas estava de camaradagem com os fantasmas e era capaz de ser um mandado, uma pessoa marcada para desgraçar os outros. [...] E uma manhã viram urubu em cima da casa. Arrombaram as portas e encontraram esticado, com a corda no pescoço, o pobre capitão, morto. [...] Depois o capitão ficou aparecendo na Casa Azul. (REGO, 1976, p. 47).

O narrador vale-se, ainda, de mais um recurso para contar os incidentes ocorridos na casa e intensificar a dúvida a respeito do poder sobrenatural que abriga: é concedido, no oitavo capítulo da primeira parte, ponto de vista à própria Casa Azul, no qual ela apresenta, por meio do artifício da rememoração, a versão dos fatos:

Doía-lhe não ver parada ali uma canoa, ancorado um bote, ou uma barçaça grande. Noutros tempos vinha gente, vinham visitas, pescadores, e amarravam nos frades-de-pedra os seus barcos. E dentro de casa vozes humanas enchiam os aposentos de vida. 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. Era triste viver assim, mas vivia. (REGO, 1976, p. 52).

Fora de um senhor poderoso. Podia contar todas as suas histórias, falar do velho senhor que a fundara, que levantara suas paredes e erguera a sua cumeeira. Do homem sério e rico que mandava em todos. Fora a maior de todas as casas. [...] Depois começou a soprar um vento de desgraça, que era mais cortante que um sudoeste de agosto. E a sua história começou a entristecer, a ficar triste, cada vez mais triste. Entristeceram as salas, nunca mais que se abriam para os casamentos e para as grandes festas do ano. Morreram o senhor, vieram os filhos, vieram os genros. Gritava-se pelos corredores, muitas vozes de fora deram para gritar e foi acontecendo tanta coisa e foi se sumindo a grandeza e só morte, gente de preto, caixão de defunto, choro, soluço, dores. (REGO, 1976, p. 54).

Segundo Mieke Bal (1987, p. 103), o recurso da focalização de um espaço é possível porque o espaço literário, em muitos casos, “[...] se ‘tematiza’, **se convierte en objeto de presentación por si mismo.**” e passa, então, a “[...] ser un ‘lugar de actuación’ y no el lugar de la acción.” (BAL, 1987, p. 103, grifo nosso). Com o oitavo capítulo de *Água-mãe*, a afirmação da estudiosa torna-se visível, pois, ao atuar como sujeito do ponto de vista, a Casa Azul passa a apresentar-se por si mesma e a atuar de forma ativa na narrativa. Deste modo, a responsabilidade pelos acontecimentos trágicos é colocada em questão, visto que a própria casa demonstra tristeza e incompreensão em relação ao seu abandono – “Era triste ser uma casa abandonada assim. [...] Por que se arrastar assim, ter que ser sempre uma casa de onde fugiam os homens, de onde fugiam as mulheres?” (REGO, 1976, p. 53) - e saudade dos tempos em que era habitada, além de atribuir a um “vento de desgraça” a culpa pelos acontecimentos trágicos que, para os habitantes da região, relacionam-se com ela.

Aproxima-se, assim, a casa à afirmação de Summers (apud WILLIAMS, 1995, p.39), que diz que os castelos e casas chegam a ser os protagonistas dos romances góticos – e sobrenaturais. No caso de *Água-mãe*, é primordial a focalização da Casa Azul, pois, ao isentar-se da responsabilidade pelos acontecimentos trágicos – “Aí o povo começou a cismar com a Casa Azul. **Ela não tinha culpa.** Mas, para todos, vinham dela as desgraças.” (REGO, 1976, p. 55, grifo nosso) –, coloca-se contra as acusações dos habitantes de Araruama e permite outras vias de interpretação para o leitor.

2.4. O sobrenatural na literatura e sua construção em *Água-mãe*

A pressuposição da existência de um poder sobrenatural relacionado à Casa Azul deriva dos inúmeros acidentes e mortes de que foi palco, os quais despertaram, na população de Araruama, o medo coletivo responsável pela sustentação e pela manutenção da crença dos moradores acerca do sortilégio que provém de lá, como pensamos ter demonstrado.

Em *O horror sobrenatural em literatura* (2008, p. 13), H. P. Lovecraft afirma que “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo é o medo do desconhecido.” Em *Água-mãe*, as personagens creem na força sobrenatural presente na Casa Azul, mas ignoram a forma e os motivos de sua existência, o que acentua o temor comum a todos no romance. O narrador, ao não caracterizar nem confirmar a existência do malefício, aproxima-se da proposta de Walter Scott que, em “On the supernatural in fictitious composition” (2004, p. 53), diz que o maravilhoso – e o sobrenatural, conseqüentemente – perde seu efeito se deixado muito à mostra na criação literária.

Scott (2004, p. 55) afirma também que é forte o interesse provocado pelo sobrenatural e que sua exibição, na literatura, deve ser rara, breve e indistinta, capaz de tornar-se tão incompreensível e tão diferente do universo do leitor a ponto de não haver conjectura capaz de responder quando ou porque ele existe. É o que consegue o narrador de *Água-mãe* ao não dar indícios sobre os motivos possíveis da existência nem confirmar a presença do sobrenatural na Casa Azul. Deste modo, mantém-se a curiosidade durante toda a narrativa, cabendo ao leitor acreditar ou não na superstição ou crença que rodeia o lugar.

A respeito da crença ou da interpretação de fatos sobrenaturais presentes numa narrativa, George MacDonald diz, em “The fantastic imagination” (2004, p. 64), que cabe ao leitor atribuir um significado ao que lhe é contado e que tais fatos precisam ser construídos sobre determinadas regras que sustentem a existência de um universo imaginado, diferente daquele com que estamos habituados.

Francesco Orlando (2009, p. 250) partilha da opinião de MacDonald e afirma que o sobrenatural na literatura “[...] vem necessariamente configurado, delineado, recortado por regras, a tal ponto que quase se confunde com elas. A justificativa dessas regras também pode se manter oculta e latente [...]; no limite, sua [do sobrenatural] mera presença pode ser justificativa suficiente.” Diz ainda que uma dedução supersticiosa e sobrenatural só pode ser aceita porque “[...] pode, como uma regra, trazer conseqüências posteriores.” (ORLANDO, 2009, p. 254) explicando e evidenciando, assim, o inexplicável.

Em *Água-mãe*, verificam-se determinadas regras sobre as quais o narrador constrói o sobrenatural, a fim de torná-lo possível para o leitor. Primeiramente, é clara a localização estabelecida para a presença do sobrenatural: a Casa Azul. Partindo do fato de que a crença

nesse elemento é sustentada pela ocorrência constante de tragédias no lugar, é necessário que se determinem, em concordância com as pressuposições dos estudiosos, pontos em comum entre esses acontecimentos que, semelhantes em alguns aspectos, aproxima-se e explica, de certa maneira, os motivos que levam à desgraça naquele lugar.

Primeiramente, é possível identificar que a Casa Azul, dada a sua majestade e riqueza, é destinada a ser morada de seres de classe social elevada e, quando habitada, interfere no cotidiano dos moradores da lagoa que, despertados por valores antes desconhecidos – como ambição, desejo de riqueza e de mudança –, almejam um futuro não condizente ao oferecido pela vida no local. Neste ponto, é preciso que se saliente o papel moral da cultura e da tradição que aboliria o sobrenatural. A violação da fronteira tão bem guardada pelos mais velhos poderia explicar os acontecimentos e não necessariamente o poder maléfico da mansão. O medo da aproximação dos habitantes da Casa Azul, pertencentes a outra classe social, seria guardião do modo de vida dos nativos. Nesse caso, o sobrenatural seria usado como meio de proibição à exposição ao diferente capaz de despertar desejos e ambição.

Tal pressuposição pode ser observada na segunda parte do romance, após a chegada da família Mafra que, ao levar ao lugar luxos por muitos ignorados – como os filhos de Dona Mocinha e Cabo Candinho –, faz com que alguns se deslumbrem por aquele universo desconhecido e deixem de lado os valores ensinados pelos mais velhos, perdendo o contato e o interesse pela vida simples que possuíam até então. É o que ocorre, por exemplo, com Joca, filho de Cabo Candinho que, levado para o Rio de Janeiro e ser revelado como jogador de futebol por um dos filhos da família Mafra, abandona os familiares e só retorna à lagoa ao sofrer das moléstias de uma doença desconhecida que o leva à morte, sendo essa doença um dos possíveis castigos promovidos pela Casa Azul.

Além das mudanças provocadas pela ambição, pode-se notar que há, na narrativa, um conflito entre o que é próprio da lagoa – e que chamaremos, aqui, de espaço interno – e o que é de fora – do espaço externo –, como as famílias ricas que habitam, de tempos em tempos, a Casa Azul. Os elementos externos (como carros, barcos e demais bens), estranhos à vida em Araruama, inserem-se nesse espaço e desestruturam a ordem pré-estabelecida, influenciando mudanças nas personagens (como é o caso de Joca e de Lúcia, por exemplo) e apresentando a elas valores antes desconhecidos.

Segundo Anne Williams (1995, p. 250), o cenário dos romances góticos é comumente demarcado pela divisão entre um espaço de dentro e um de fora, um nosso e um outro, cuja fronteira, quando violada, apresenta os resultados trágicos presentes nas narrativas dessa literatura. Iuri Lotman (1978, p. 359) também aborda o conceito de fronteira nos textos

literários de modo geral e afirma que é ela que “[...] divide todo o espaço do texto em dois subespaços [...] e sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma das suas características essenciais.”, estando ela condicionada a separar espaços e tudo aquilo que lhes é próprio, como seres bons de seres ruins, naturais de estrangeiros, pobres de ricos etc.

Em *Água-mãe*, é nítida – embora não explícita – a fronteira que divide, primeiramente, o espaço da Casa Azul do resto do território da lagoa e, conseqüentemente, o mal proveniente da Casa da população de Araruama. Ao ultrapassar essa fronteira, as personagens do romance acabam por descompor a ordem pré-estabelecida e sofrem, portanto, as conseqüências por terem invadido o espaço maléfico representado pela Casa Azul: mortes e desgraças recaem sobre todos no final do romance. Posto isso, propõe-se que a transposição das fronteiras pré-estabelecidas constitui um segundo motivo que desencadeia o sobrenatural em *Água-mãe*.

É o que se observa, por exemplo, no caso do relacionamento de Luís e de Marta. O jovem, que sempre fora tido como um rapaz bom e com valores morais, ignora a dor de Luisinha, a filha mais nova do casal Mafra, para ficar com Marta, a irmã mais velha, sem prestar atenção às súplicas da mãe, que lhe pede para não manter o contato com a família da Casa Azul. Por mais que tudo indique, no decorrer da história, a existência do malefício sobre a mansão, Luís decide pedir Marta em casamento e, no dia seguinte ao anúncio do matrimônio, o casal sai para um passeio de barco, do qual não retorna. É Dona Mocinha a primeira que pressente a tragédia e grita “Meu filho está morto!” (REGO, 1976, p. 270), acompanhada pelo narrador, que anuncia:

Não havia mais dúvida. Luís e Marta teriam morrido como o velho Luís, sem ninguém saber explicar. À noitinha chegou a notícia. A certeza da morte arrasou as duas famílias. Era preciso encontrar os corpos. Na manhã seguinte, uma turma de pescadores trabalhava para descobrir os corpos. Foi Cabo Candinho quem, num mergulho, tocou com corpo de gente debaixo d’água. [...] Os corpos não apresentavam deformação e o cabo falava para os companheiros: São os defuntos mais inteiros que já tiramos de dentro d’água. Os siris não deram neles. (REGO, 1976, p. 272-273).

O afogamento de Luís e Marta é a tragédia final de *Água-mãe*, que atua como resposta àqueles que ignoraram o poder maléfico da Casa Azul. Sendo eles os “[...] únicos, entre todos, que se achavam preparados para ser felizes.” (ANSELMO, 1991, p. 383), sofrem o acidente inesperado e morrem, concretizando, assim, a vitória da mansão sobre os ricos e sobre aqueles que, despertados pela ambição e pelo desejo de mudar de vida, ignoram a dor alheia e abandonam os pais.

A reflexão de Cabo Candinho, feita logo após o acontecimento, comprova a hipótese de que o sobrenatural de *Água-mãe* deriva do despertar dos moradores de Araruama para uma realidade antes desconhecida: “Os ricos vieram para cá e desgraçaram a vida da gente. Vieram bulir com ele. A comadre Mocinha está lá se acabando, a minha gente se acabou.” (REGO, 1976, p. 272).

Eugênio Gomes diz, em ensaio sobre *Água-mãe* (1976, p. xvi):

Um dos seus [do romance] melhores efeitos é o da mística familiar, estritamente doméstica, que identifica moralmente os dois grupos nativos, que jamais perderam o contato da terra, em contraste com a desagregação crescente da família rica e adventícia.

Essa desagregação essa acaba influenciando os moradores do lugar, tornando, segundo Olívio Montenegro (1991, p. 369)

[...] os pobres de *Água-mãe* ainda mais pobres, mais desgraçadamente pobres quando os sonhos de glória e de fortuna começam, como no caso da família do cabo Candinho, a querer se fazer uma realidade para eles; e por outro lado os ricos acabam cortejando e seduzindo os mais pobres como no caso da família Mafra. E tudo feitiços da Casa Azul.

Ao associar os “feitiços da Casa Azul” aos “sonhos de fortuna” e à sedução que causam a desgraça aos moradores de Araruama, Montenegro confirma a possibilidade de a construção do sobrenatural ter como uma das regras a ambição, que, como se propõe no presente trabalho, está diretamente associada à causa das tragédias, estabelecendo, assim, um ponto comum aos acontecimentos que originaram, na imaginação popular, a crença no poder maléfico da Casa Azul.

É necessário que retomemos, ainda, que os acidentes não acometem somente os moradores de Araruama, mas também a família Mafra, como é o caso, por exemplo, de Lourival, o filho mais velho que leva Joca para jogar futebol no Rio de Janeiro que morre em uma batalha pouco tempo depois. Além dele, o irmão Hermes sofre um acidente de carro e o pai, Paulo Mafra, passa por uma crise financeira que interfere no convívio familiar. Desse modo, podemos considerar que o malefício acomete não só os moradores de Araruama por conta do contato estabelecido com a Casa Azul, mas também seus moradores, provindo do simples fato de habitarem a mansão a causa dos eventos trágicos pelos quais passa a família Mafra.

2.5. *Água-mãe* como literatura fantástica: a aceitação ou não do sobrenatural

Cabe aqui lembrar que tais suposições de interferência do sobrenatural não são confirmadas pelo narrador, o que mantém o leitor em dúvida sobre a existência ou não do poder maléfico sobre o lugar. A dúvida também permanece, em grande parte do texto, nas personagens que, ora crentes, ora descrentes, mantêm, por vezes, contato com a Casa Azul, como Dona Mocinha, por exemplo.

Pode-se associar a incerteza à hesitação que, como estabelece Tzvetan Todorov (2003, p. 39) na *Introdução à literatura fantástica*, condiciona o texto e determina se uma história pertence ou não ao gênero fantástico, que permite também uma interpretação sobrenatural dos fatos narrados. Segundo o teórico, é necessário que o texto “[...] obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados.” (TODOROV, 2003, p. 39), hesitação essa que pode estar presente, também, nas personagens.

Passível de duas vias de interpretação, o romance *Água-mãe* pode encaixar-se em duas subdivisões propostas por Todorov: “Se ele [o leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: **o estranho**. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do **maravilhoso**.” (TODOROV, 2003, p. 48, grifos nossos).

O teórico diz (TODOROV, 2003, p. 50) ainda que, a partir dos conceitos de fantástico, estranho e maravilhoso, podem-se criar subgêneros, divididos por ele em estranho puro, fantástico-estranho, fantástico, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro. No que se refere a *Água-mãe*, pode-se dizer que é um romance que transita entre o fantástico-maravilhoso e o fantástico-estranho, pois, ao término da história, duas interpretações podem ser tidas pelo leitor.

Caracterizar-se-ão como fantástico-estranhos, segundo Todorov (2003, p. 51), os acontecimentos sobrenaturais que receberem uma explicação racional, que procura reduzir o sobrenatural com base na aceitação do “real-ilusório”. Assim, aceita-se que os “[...] acontecimentos se produziram realmente, mas se explicam racionalmente (acazos, fraudes, ilusões).” (TODOROV, 2003, p. 52). Nesse caso, o leitor de *Água-mãe* conclui que os acontecimentos trágicos se devem à mera coincidência e destino, considerando o texto como pertencente ao “sobrenatural explicado”, como o tem chamado a crítica, segundo Todorov (2003, p. 52).

Em contrapartida, o romance assume o caráter de fantástico-maravilhoso se, conforme o teórico (TODOROV, 2003, p. 58), a narrativa apresentar-se como fantástica – ou seja, se mantiver a hesitação – e terminar com a aceitação do sobrenatural. Em se tratando de *Água-mãe*, estamos diante de um tipo de leitor que acredita no poder maléfico da Casa Azul exercido sobre as personagens, sendo essa força inexplicável a responsável pelos acontecimentos trágicos de *Água-mãe*.

Com a pluralidade de explicações possíveis ao desfecho da narrativa, pergunta-se qual é, no romance, o intuito de não definir uma única via possível e não apresentar uma conclusão concreta a respeito da influência ou não do sobrenatural em Araruama. A resposta pode ser encontrada em Lovecraft (2008, p. 17) quando determina:

A história fantástica genuína tem [...] uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas [...] e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis.

Segundo o teórico, a atmosfera na literatura fantástica relaciona-se a uma determinada sensação que deve provocar “[...] um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas.” (LOVECRAFT, 2008, p.18) –, cabendo a ela o critério final de autenticidade da obra (LOVECRAFT, 2008, p. 17). O romance deve ser avaliado, portanto, “[...], não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal.”, presente em seções isoladas em que os toques atmosféricos “[...] preenchem todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural.” (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

2.6. O papel da narração e da focalização na construção do sobrenatural

Verificamos que o espaço é fator determinante para a ambientação da atmosfera de medo e decadência em *Água-mãe*, dado que a Casa Azul é apontada como o principal fator responsável pelas transformações e tragédias vivenciadas pelas personagens. Considerando-se que esse espaço é apresentado pelo narrador e pela focalização, retomamos a seguir o seu papel na construção do possível caráter sobrenatural da obra.

O narrador de *Água-mãe* é, segundo a definição genettiana, heterodiegético, uma vez que “conta uma história da qual está ausente” (GENETTE, 19[–], p. 247). A focalização, em

contrapartida, alterna-se entre externa e interna múltipla, pois oscila entre o ponto de vista do narrador – sobretudo em trechos descritivos – e o ponto de vista das personagens, quando o narrador adota a visão delas para apresentar os pensamentos, as angústias e as aflições de cada um, principalmente no que se refere à relação entre os seres e a Casa Azul. Vale ressaltar que nem todas as reflexões das personagens são reveladas por completo e fatos passados, como aqueles conhecidos por dona Filipa, são omitidos e não revelados ao leitor, o que colabora para manter a incerteza acerca do poder maléfico da mansão.

Deve-se lembrar, ainda, que é ao adotar o ponto de vista externo que o narrador de *Água-mãe* descreve de maneira direta o espaço da mansão e seus arredores, enquanto, sob a focalização interna, ele associa à descrição desse espaço os sentimentos das personagens focalizadas. Em ambos os casos, ele se vale elementos linguísticos e poéticos que reforçam a imagem sombria do lugar.

É do narrador a função de conduzir, no ato de narrar, os acontecimentos, falas e descrições que compõem determinada história. No caso de *Água-mãe*, o foco principal, como já vimos, é a construção da temática sobrenatural que gera a decadência, construída também por outras categorias narrativas, como a focalização, além, naturalmente, da história, das personagens e do espaço.

O narrador de *Água-mãe* revela possuir conhecimento absoluto de tudo o que se passa na história e localiza as personagens em um espaço e em um tempo determinados, mas não revela, logo de início, os eventos passados que causam o temor no lugar, localizando-o somente no espaço da Casa Azul, o que dá margem, desde o início, à criação do mistério e à suposição do poder sobrenatural presentes em Araruama.

O primeiro capítulo do romance limita-se à descrição do espaço e a uma breve apresentação das personagens, que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes, sem que haja, contudo, caracterizações físicas definidas delas. São fornecidas apenas informações essenciais, como, por exemplo, a cegueira de Dona Filipa e a força de Joca, o futuro jogador de futebol que se destaca entre os demais colegas por sua desenvoltura e habilidade no trabalho de pesca e nas atividades esportivas realizadas na lagoa de Araruama. O propósito do narrador é, assim, não a caracterização externa das personagens, mas o que diz respeito aos seus sentimentos e pensamentos, revelados ao leitor por meio da focalização múltipla que desenvolve durante todo o romance.

É rara a utilização de diálogo direto que defina e apresente os pensamentos das personagens, sendo sua personalidade construída mais propriamente pela focalização interna. Assim, o discurso do narrador de *Água-mãe* é sobretudo o indireto, o que não impede que se

conheça o que pensam as personagens. Embora suas reflexões só nos sejam informadas por intermédio desse narrador, temos acesso ao ponto de vista delas, mas, como o narrador sempre nos deixa à margem de interpretações pessoais e nunca confirma ou desmente as suposições acerca do que, de fato, causa e conduz os acontecimentos trágicos no romance, o leitor fica na dúvida sobre os poderes sobrenaturais da Casa Azul.

Excluindo-se a possibilidade sobrenatural, a mera coincidência dos fatos também não nos parece o bastante para explicar os acontecimentos, o que deixa o leitor à mercê da condução do narrador e da própria interpretação para explicá-los. Os acontecimentos são recorrentes, repetem-se sem motivo aparente há a coincidência de personagens serem castigadas quando desapegam-se da vida da lagoa, almejam outro destino e deslumbram-se pela riqueza à qual não são familiares.

Mencionamos como exemplo o caso de Joca, filho de Cabo Candinho que, auxiliado e enviado por Lourival Mafrá para o Rio de Janeiro, torna-se um bem-sucedido jogador de futebol. Enquanto a família do Cabo orgulha-se do rapaz, ele parece se esquecer, sem motivo aparente, dos familiares, sem que seja justificada em nenhum momento sua atitude. Júlio, um dos irmãos, anseia pela atenção e auxílio do irmão, chegando a mentir para amigos: “A gente precisa dizer essas coisas. Senão os cabras ficam pensando que ele não liga à gente. Mas Joca manda buscar.” (REGO, 1976, p. 139). A mãe, Sinhá Antônia, também espera o filho:

Um dia qualquer, ele chegaria em casa cheio de presentes e toda a casa ficaria alegre, feliz com a sua presença. Não iria querer mal ao filho, porque não lhe mandava auxílio. [...] Viria um dia. Sem que ninguém esperasse chegaria, como naqueles tempos de estiva, carregado de presentes, o mesmo Joca de sempre. (REGO, 1976, p. 141).

O retorno só se dá, contudo, quando o rapaz adocece e necessita dos cuidados da família, quando já perdera toda a glória que tivera como jogador, acabando por falecer poucos dias após sua chegada de uma doença não explicada pelo narrador. É a Velha Filipa quem está presente no momento da morte do neto:

Baixou a cabeça perto da cabeça de Joca. Ele não respirava. Passou-lhe a mão pelo rosto, tocou na boca aberta, nos olhos abertos. Sentiu a morte, sentiu a morte estampada na cara do neto. Abraçou-se com ele e gritou: ‘Joca, Joca!’. E nada. Tudo no silêncio. O seu grito ecoava do outro lado. Soluçou, gritou mais. E nada. Tudo parado. Gritou, queria que aparecesse gente que tivesse olhos para ver se de fato Joca estava morto. (REGO, 1976, p. 291).

Segue-se a esse momento, a descrição do espaço, associando à Casa Azul a morte do rapaz:

Naquela tarde de março, com a sua casa vazia, com a velha avó ao seu lado, fora-se o maior *center-forward* do Brasil. Roncava a lancha do outro lado. Então a velha se espigou, como se tivesse recobrado a vista, fixou-se para o lado da Casa Azul. Ficou olhando. Vinha dali a desgraça. (REGO, 1976, p. 292).

O olhar cego de Filipa, mirando a Casa Azul, é apenas um dos recorrentes momentos em que as personagens dirigem-se à mansão e associam-na às desgraças que as acometem. Sempre retomado, o espaço do romance circunda as personagens e, soberano, define sua orientação na história. Ao se pensar na relação entre narrador, personagens e espaço, notamos que, no romance em questão, esse condiciona a vida daquelas, que nada podem fazer para alterar o seu destino, sendo aqui o papel do narrador fundamental no que concerne à caracterização da Casa Azul no decorrer da narrativa, constituindo também com o olhar das personagens, o tema em pauta.

Acompanhando a trajetória dos acontecimentos, observa-se a caracterização física constante da Casa Azul pelo narrador, que faz com que essa passe de um estado inicial obscuro a um estado de beleza absoluta, que ressalta a superioridade desse espaço sobre a vida e o destino trágico das personagens. O narrador, ao associar aos acontecimentos características variadas relacionadas à Casa Azul, sugere a influência dessa sobre a ação narrativa, permitindo ao leitor, com base na observação do espaço e de sua mutação, crer na participação direta da casa na decadência geral que acomete as personagens. Apresentada, em geral, no final dos capítulos (como vimos, acima, após a morte de Joca), a superioridade da Casa é enfatizada sempre que finalizados os eventos trágicos. Essa tendência é seguida pelo narrador desde o primeiro capítulo do romance, em que, por meio do trabalho da linguagem, contrapõe a lagoa de Araruama e a Casa Azul, criando assim fronteiras pré-definidas que, no decorrer da história, são ultrapassadas e, por isso, atormentam as personagens. Cabe-nos verificar, a seguir, o trabalho da linguagem utilizada pelo narrador quando se vale da descrição do espaço.

2.7. A descrição configuração da atmosfera trágica de *Água-mãe*

A caracterização espacial de *Água-mãe* possui, segundo Manuel Anselmo (1991, p. 380), “[...] aspecto de uma crônica patética e poética da velha Casa Azul com o inventário de todos os medos, terrores, superstições e assombros”, presentes do início ao fim da história. Ao

dissertar sobre *Água-mãe*, o estudioso (ANSELMO, 1991, p. 381) diz que a principal ação do romance é a “vitória do sobrenatural”, que José Lins do Rego transforma habilmente em “atmosfera poética” e cria um “romance poético por excelência”, no qual o escritor “[...] se apoia e se escora numa grande capacidade simbolizadora e num volumoso caudal lírico.” (ANSELMO, 1991 p. 384).

Presentes em grande parte da narrativa, o lirismo e a simbolização mencionados por Anselmo surgem nos momentos em que a prosa torna-se, fundamentalmente, poética. Tratada como um “subgênero”, a prosa poética não pode ser, segundo Maria Esther Maciel (2006,p. 213), definida e categorizada de maneira definitiva e suficiente. Contudo, pensa-se na realização do subgênero naquilo que Massaud Moisés (1999, p. 85) chama de “ilhas poéticas na correnteza do enredo”, momentos em que o narrador recorre à linguagem conotativa, ao uso de recursos próprios da poesia - como ritmo e sonoridade – e, ainda, a figuras de linguagem, como antíteses, metonímias e personificações para. Maciel recorda que Octavio Paz (apud MACIEL, 2006, p. 210) admite, em *O arco e a lira*, que “[...] no fundo de toda prosa circula, mais ou menos limitada pelas exigências do discurso, a corrente rítmica que define a linguagem poética.” e afirma que a frase, traço característico da prosa que se opõe ao verso da poesia, passa a ser presidida, na prosa poética, “[...] pelas leis da **imagem** e do **ritmo**, abrindo-se ao fluxo dos **sentidos múltiplos** e de uma sintaxe por vezes inusitada.” (MACIEL, 2006, p. 210, grifos nossos).

O teórico Tzvetan Todorov disserta, em “Em torno da poesia” (1981), acerca da composição do discurso poético, que “[...] caracteriza-se em primeiro lugar e de maneira evidente, pela sua natureza versificada, **mas o verso não é suficiente para a definição de poesia.**” (TODOROV, 1981, p.105, grifo nosso). A poesia apoia-se, segundo Todorov (1981, p. 105), sobre quatro aspectos: o verbal (ao qual corresponde o caráter versificado), o pragmático, o semântico e o sintático, presentes os dois últimos também na prosa poética, dado que o aspecto pragmático define a poesia “[...] pelo estado de espírito do autor, precedente à sua aparição, ou pelo do leitor, que lhe seguiu.” e não cabe, portanto, ao discurso ficcional.

A respeito do semantismo poético, Todorov (1981, p. 107, grifo nosso) cita três teorias básicas: a teoria ornamental – que consiste em recusar à poesia a especificidade semântica e propõe o uso contínuo da expressão “mais bela, mais ornada” na construção poética –, a teoria afetiva – que define que as palavras designam sentidos distintos na poesia e nos demais discursos – e a teoria romântica do símbolo – que define que o discurso poético “significa de modo diferente”, ou seja, “[...] as palavras são (somente) signos da linguagem cotidiana,

enquanto em poesia se tornam **símbolos**.”. A teoria romântica do símbolo, culminada na estética do romantismo, define-o sobre cinco pontos fundamentais: 1) o símbolo mostra o vir a ser do sentido, não o sentido acabado; 2) o símbolo é intransitivo e deve ser tomado em si próprio; 3) o símbolo é motivado e, portanto, intrinsecamente coerente; 4) o símbolo “[...] concretiza a fusão dos contrários, e em especial do abstrato e do concreto [...]” (TODOROV, 1981, p.107); 5) o símbolo exprime o indizível, é intraduzível e seu sentido é inesgotável. Valendo-se dos pressupostos teóricos de R. P. Blackmur (em “A linguagem como gesto”), Todorov (1981, p.108) afirma que o símbolo torna-se rico e poético por conta do gesto verbal, caracterizado como “[...] aquilo que toma forma quando se identifica com o seu sujeito [...]” (passando o símbolo a atuar como “[...] aquilo que nós utilizamos para exprimir, de modo permanente, um sentido que não pode ser expresso inteiramente por palavras diretas ou por combinação de palavras.” (BLACKMUR apud TODOROV, 1981, p. 108). Para a produção de um novo sentido de palavras é necessário recorrer, segundo Todorov, às chamadas figuras: repetições, oposições ou outras disposições convencionais.

No mesmo ensaio, Todorov (1981, p.127, grifos nossos) trata do poema em prosa, ou seja, a poesia sem o verso, seus aspectos fundamentais, temas e métodos de construção. Ao refletir acerca da produção de Baudelaire, o teórico observa a criação dos poemas em prosa, “[...] textos que por princípio exploram o **encontro dos contrários** [...]”, os quais possuem uma “[...] temática da dualidade, do contraste, da **oposição**.” Embora seja um romance, *Água-mãe* apresenta os traços de oposição mencionados quando o narrador opõe a Casa Azul à lagoa de Araruama, no momento em que se utiliza da prosa poética para apresentar o espaço.

Ao definir as figuras que exploram a dualidade no poema em prosa – e que aplicam-se, também, à prosa poética – Todorov (1981, p.128) menciona a ambivalência, em que “[...] dois termos contrários estão presentes, mas caracterizam um só e mesmo objeto.”, revelando o “[...] contraste entre o que as coisas são e o que elas parecem ser.” e afirma, ainda, que “[...] na maioria das vezes é o próprio objeto que é duplo, tanto na sua aparência quanto na sua essência [...]”, como ocorre, em *Água-mãe*, com a Casa Azul, elemento belo e maléfico concomitantemente.

No primeiro capítulo de *Água-mãe* tem-se a apresentação do espaço por meio da descrição do narrador e cabe, portanto, pensar no papel do ato descritivo no interior de uma narrativa. Gérard Genette, em “Fronteiras da narrativa”, faz um panorama da evolução do conceito de **narração** ao longo dos estudos de literatura e, ao tomá-la como “[...] representações de ações e de acontecimentos [...]” (GENETTE, 1972, p. 262), diferencia-a da

descrição, tida como “[...] representações de objetos e personagens [...]” (GENETTE, 1972, p. 262). Em seguida, o teórico francês (GENETTE, 1972, p. 264), discute as “funções diegéticas da descrição”, ou seja, o papel que ela representa na economia geral da narrativa e apresenta, para tal, duas funções essenciais. A primeira é meramente descritiva e atua como ornamento da ação narrada, sendo “[...] uma pausa e uma recreação na narrativa, de papel puramente estético, como o da escultura em um edifício clássico.” É, portanto, denominada **descrição ornamental** por seu caráter estético e ilustrativo. A segunda função possui, segundo Genette (1972, p. 265), ordem explicativa e simbólica e, ao ser imposta por Balzac na tradição do gênero romanesco, faz-se presente em retratos físicos, roupas e móveis, tendendo a “[...] revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito.”. Genette chama a essa segunda função da descrição de **significativa** e afirma que sua imposição reforçou a dominação do narrativo, perdendo em autonomia o que ganhou em importância dramática. Por fim, Genette (1972, p. 265, grifo nosso) acentua que, ao contrário da narração, a descrição detém-se sobre objetos e seres considerados simultâneos, exprimindo assim atitude contemplativa diante do mundo e da existência, revelando-se “mais **poética**” do que a narração.

Na apresentação do espaço do primeiro capítulo de *Água-mãe*, nota-se o uso da descrição significativa pelo narrador, pois as imagens que caracterizam os elementos naturais, além de revelar seu aspecto físico, anunciam a participação destes na história e o efeito que causam no lugar. Ao caracterizar a lagoa como “mansa” (REGO, 1976, p. 5) logo na primeira linha do romance, o narrador preanuncia, por exemplo, o papel benéfico que esta desempenhará no decorrer da narrativa, enquanto apresenta a Casa Azul como um “[...] casarão de sete janelas de frente, fechado [...]” (REGO, 1976, p. 5) e revela, assim, o abandono em que essa se encontra, efeito dos males que causara aos seus antigos donos, como é contado em seguida. Cabe, portanto, apresentar em detalhes trechos do primeiro capítulo do romance, a fim de demonstrar os artifícios utilizados pelo narrador para a construção da prosa poética na apresentação do espaço.

Nesse capítulo são apresentados, intercaladamente, os espaços da lagoa e da Casa Azul e anuncia-se, desse modo, a oposição que se manterá entre os dois elementos em todo o romance. Os recursos poéticos mais utilizados pelo narrador consistem na repetição, na alusão a efeitos sonoros, na personificação dos elementos inanimados e no constante uso de símbolos que, tais como define Todorov, revelam os sentidos que não podem ser expressos inteiramente com palavras. O romance inicia-se com a descrição da lagoa, em que se nota, principalmente, a alusão a efeitos sonoros e a personificação, como apresentado abaixo:

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. O vento encrespava as suas águas, soprava o nordeste com toda sua violência e o mais que ela fazia era cantar mais alto, dar tudo o que podia de seu peito franzino de mulher. 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, 1976, p. 5).

O uso dos verbos “ouvir”, “gemer”, “falar” e “cantar” personificam e apresentam a sonoridade presente no ambiente descrito, composto por sons sutis que, associados à lagoa, tornam clara a calma que esta propicia ao lugar. Além do uso de verbos propriamente humanos – como “falar” –, contribuem para a personificação do espaço as características femininas atribuídas à lagoa – uma “mulher” que possui “palpitação de vida” e, por vezes, “entristecia”. Destaca-se, ainda, o uso de símbolos associados à iluminação para ilustrar o ambiente e o estado em que ele encontra, sendo a clareza - revelada no “espelhamento” da luz solar - relacionada à vivacidade e a falta de cores, decorrente dos “dias de chuva”, à tristeza e à melancolia. Há, ainda, o uso constante de cores para definir os momentos em que a lagoa se faz mais bela, como o azul do céu, o verde das águas e a alvura da vela de barco, tons que contribuem para a “agitação” das coisas inanimadas, ou seja, do espaço que rodeia a lagoa.

Após a apresentação da lagoa e do benefício que ela atribui ao lugar, o narrador passa a descrever o espaço da Casa Azul e, conseqüentemente, as imagens que constroem o malefício em torno da construção:

O silêncio envolvia a Casa Azul por todos os lados. Não se ouvia por ali um grito de gente, um urrar de bicho. Só os cata-ventos das salinas falavam alto por aquelas bandas. Quem passasse pela estrada via a casa silenciosa cercada de casuarinas, com aquela figueira enorme plantada na frente, de galhos agigantados como uma defesa contra as ventanias de agosto. A casa triste, o casarão de sete janelas de frente, fechado, com as manchas do tempo borrando o azul desbotado das paredes. O mato crescia em derredor. E mesmo assim, valia a pena olhar para a Casa Azul, como todos ali a chamavam. Era triste, mas, apesar de sua tristeza, agradava, tinha o seu encanto especial, uns restos de vida pelos seus alpendres, qualquer coisa de humano nas guilhotinas pintadas de verde, nas cornijas cor-de-rosa, no branco dos pilares. Não era uma casa morta, era um corpo aonde ainda palpitava vida e que respirava. Faltavam-lhe apenas os movimentos. Um dia voltaria a ser o que fora, luzes ainda se acenderiam pelas suas salas, vozes se

elevariam de todos os recantos, calor de gente viva animaria o corpo anquilosado. (REGO, 1976, p. 5, 6)

Logo na primeira menção à casa, o narrador recorre novamente a um símbolo sonoro: o silêncio, que predomina no lugar e acentua a ausência de vida em torno da Casa Azul, diferentemente daquela observada na lagoa. Em seguida, é apresentada a vegetação – as casuarinas, a figueira e o mato – que, disposta em torno da casa, contribui para o fechamento desta, ou seja, o recolhimento, a separação e o afastamento do resto do mundo. A “figueira enorme plantada na frente” atua como guardiã da casa, defendendo-a das ventanias e assustando a todos com seus “galhos agigantados”. Árvore amaldiçoada por Jesus Cristo a nunca mais produzir frutos (*Mateus*, 21, 18-19 e *Marcos*, 11, 13), a “figueira-brava” (REGO, 1976, p. 9) é sinônimo da gameleira (HOUAISS, 2004, p. 1424), ambas pertencentes ao gênero *Fícus* que, segundo Câmara Cascudo revela em “Botânica supersticiosa no Brasil” (1971, p. 55), é tida pela superstição popular como uma árvore “[...] mal-assombrada, tradicional para o respeito coletivo. Emite vozes, sussurros, gemidos, apelos, espalhando sombras ameaçadoras. Atrai o raio, e esconde, durante o dia, almas-do-outro-mundo.” A escolha por esse elemento não é, portanto, arbitrária, pois esse atua como símbolo para reforçar o terror em torno da Casa Azul.

Para a ilustração da casa, o narrador vale-se também do uso de cores, mas aqui, diferentemente das que irradiavam a lagoa, os tons são gastos, desbotados e borrados pelo tempo. Personificada ao ser dada como “triste”, a casa revela ser também um “corpo”, que paralelamente à lagoa, ainda possui vida, embora esteja “sem movimentos”. Há, nesse trecho, uma oposição temporal entre passado e presente, sendo no passado que se encontra a vivacidade da Casa Azul. Aqui, como no trecho anterior, as imagens de luz também suscitam a vida, pois quando “luzes” e “vozes” tomassem conta do espaço da casa, esse retomaria a vida e superaria, portanto, a atual situação de abandono em que se encontra.

A oposição entre passado e presente continua no decorrer da descrição da casa, como se observa abaixo:

Agora a Casa Azul era triste. Tinha uma história que contavam em voz baixa como se falassem de uma desgraça de família. Os que passavam pela estrada que cortava a lagoa olhavam a velha casa e uma recordação lhes passaria pela mente. Ali sucederam coisas que não se contavam sem medo, sem constrangimento. Os meninos fugiam das árvores do pomar e as mulheres viravam o rosto quando passavam por lá. A história devia ser de muita pena, de muita dor. A figueira-brava estendia os seus galhos enormes e o vento gemia neles, e as casuarinas soluçavam, viviam no pranto. O silêncio do

ermo dava relevo a todos esses movimentos de vida. Sentia-se tudo, os menores rumores estremeciam como grande ruído. Quem perguntasse pelos donos da Casa azul teria uma resposta evasiva. Não moravam mais por ali. Se foram para muito longe. É uma gente rica do Rio, pertence a uma viúva que pouco se importa com a casa. (REGO, 1976, p. 5-6).

O “agora” conduz ao momento presente em que não se habita mais a Casa Azul e, dando continuidade à apresentação do espaço, o narrador passa a narrar os motivos pelos quais a habitação encontra-se abandonada. O silêncio que rodeia a casa e o tom de segredo em que se fala sobre as desgraças a ela relacionadas são marcados, nesse parágrafo, pela aliteração do /s/, recurso utilizado para conferir ao relato o caráter de cochicho e sussurro empregados pela população ao falar sobre os acontecimentos, ato que se repete sempre em voz baixa e com o “medo” e o “constrangimento” mencionados. Há novamente o emprego da personificação, que intensifica o choro e os gemidos das casuarinas e da figueira, aumentando assim o tom de lamentação em torno da casa. A prosa poética se baseia, nesse parágrafo, no recurso sonoro promovido pela aliteração e pela personificação que recobra os “movimentos de vida” mesmo em face da situação atual de abandono da Casa Azul.

Após a apresentação da casa, retoma-se a descrição da lagoa de Araruama juntamente à apresentação da salina da Maravilha, cuja produção bem sucedida depende do sal retirado das águas da lagoa:

Para um lado ficava a salina da Dona Mocinha, com os moinhos de asas azuis e vermelhas e a casa branca, de alpendres largos. Por lá tudo era vida, agitação. As tulhas de sal, ao sol, espelhavam na sua alvura de neve e os cata-ventos falavam alto. [...] Os homens falavam no trabalho e as barcaças paravam longe esperando a carga, com o pessoal de bordo estirado em sestras, cantando. Outros barcos passavam, pejados de mercadoria, de velas abertas, descendo para o porto. Os barceiros quase sempre cantavam. Uma vida fácil corria pelas águas azuis da Araruama e a salina de Dona Mocinha, a Maravilha, se não era das maiores do lugar, era das mais bem organizadas. (REGO, 1976, p. 7).

Nota-se, nesse trecho, a constância de cores – azul, vermelho e branco – que concedem, ao espaço, a vivacidade irradiada pela lagoa. Além do espaço, apresenta-se também algumas personagens que, satisfeitas com seu trabalho, cantam e falam alto, opondo-se ao silêncio que domina constantemente a Casa Azul. É, portanto, com os artifícios sonoros e com o uso da iluminação – as tulhas que espelham a luz do sol – que o narrador retoma o espaço da lagoa e reforça o benefício que essa concede aos habitantes do lugar.

Após contrapor os dois elementos, ressaltando a formosura da lagoa e o abandono trágico da Casa Azul, o narrador conjuga os dois espaços em um mesmo trecho, introduzido pela referência à memória de Dona Mocinha:

Dona Mocinha devia saber muita coisa a respeito da Casa Azul. As salinas, ali, tinham perdido o nome, se tinham acabado para que só restasse aquela casa, enchendo tudo com sua figura misteriosa. Os cata-ventos enferrujados, as águas podres dos velhos canais e, dominando tudo, a Casa Azul, velha ninho de morcegos, fazendo medo à gente da terra com sua vida desconcertante e seus poderes maléficos. [...] Só a lagoa não ia com essas prevenções. Ali mesmo quase na porta da Casa Azul, ela abria uma curva de praia branca e as suas águas batiam de leve, de manso, nas pedras do pequeno cais em ruínas. A lagoa era justamente mais bela defronte da Casa Azul. (REGO, 1976, p. 8).

A figura de Dona Mocinha atua, nesse trecho, como representante de um todo, da população que vive às margens da lagoa, com as quais partilha o conhecimento acerca das tragédias da Casa Azul e o temor que essa causa com sua “vida desconcertante” e seus “poderes maléficos”. O uso de adjetivos mais depreciativos – como “enferrujados”, “podres” e “velha” – acentua o estado decadente da Casa Azul e justifica, ainda, o repúdio das personagens a esse lugar. A lagoa, contudo, não segue as superstições e, ao se fazer mais bela justamente defronte a casa, revela o domínio e força que possui, como se sua benevolência, tão necessária à população, se estendesse também aos elementos inanimados do lugar. A convergência entre o belo – representado pela lagoa – e o terrível – representado pela Casa Azul – remetem ao “encontro dos contrários” citado por Todorov (1981, p. 127), artifício que possibilita a criação do contraste e da oposição, tal como encontrado entre os principais elementos espaciais de *Água-mãe*.

O narrador encerra o primeiro capítulo com um parágrafo curto, em que nenhum dos dois elementos é diretamente mencionado e são feitas apenas alusões àquilo que eles representam: “Terras abandonadas, água podre, céu azul, beijo da brisa macia nas árvores, carícia boa da lagoa nas pedras e o mistério cobrindo tudo isso de desgraça, de maus fados.” (REGO, 1976, p. 10, grifos nossos).

Reunindo as características principais do espaço em um único parágrafo e período, o narrador resume e anuncia a atmosfera de mistério que perpassará todo o romance. Vale ressaltar que, nesse parágrafo, há o domínio do malefício sobre o benefício, porque imagens que remetem ao primeiro – “Terras abandonadas”, “água podre”, “o mistério cobrindo tudo

isso de desgraça, de maus fados” – iniciam e finalizam a sentença, envolvendo, assim, os elementos benéficos do ambiente – “céu azul”, “beijo da brisa macia nas árvores” e “carícia boa da lagoa nas pedras”. Resume-se, assim, tudo o que foi anunciado no primeiro parágrafo de maneira intercalada e finaliza-se a apresentação do espaço desse modo, anunciando a “vitória do sobrenatural” já mencionada por Manuel Anselmo.

Ao final da narrativa, a Casa Azul, depois de comprada e reformada, deixa esse estado de abandono e acompanha os acontecimentos que, quanto mais trágicos, mais renovam-na e embelezam-na. Antes do afogamento de Luís e Marta, última tragédia do romance, é feita a última descrição dela: “Por debaixo da figueira velha, fezes brancas de coruja sujavam o chão. **E a Casa Azul resplandecia nova em folha.**” (REGO, 1976, p. 267, grifo nosso). Deste modo, anuncia-se a renovação da mansão que, vitoriosa, expulsa os moradores mais uma vez e recobra seu posto no lugar, recompondo, novamente, a fronteira que fora quebrada.

2.8. As oposições espaciais de *Água-mãe* e a construção da simbologia da Casa Azul

A localização da Casa Azul em *Água-mãe* é, provavelmente, centralizada nas margens da lagoa de Araruama, pois se sabe que “[...] da Casa Azul via-se a lagoa de lado a lado [...]” (REGO, 1976, p. 5), sendo que “[...] para um lado ficava a salina da viúva Dona Mocinha [...]” (REGO, 1976, p. 7) e “[...] do outro lado, a casa do Cabo Candinho vinha quase que dentro da lagoa.” (REGO, 1976, p. 11). Além disso, sabe-se que a casa está localizada sobre um ponto mais alto que as demais construções da lagoa, informação dada quando o narrador relata que “[...] **de sua elevação**, com suas árvores frondosas, [a casa] como que ria de tudo.” (REGO, 1976, p. 52, grifo nosso). A Casa Azul está, portanto, em um local de destaque no romance, opondo, por exemplo, as casas de Cabo Candinho e Dona Mocinha e se situa em um ponto elevado, que lhe dá maior notabilidade e privilegia sua posição de soberania nas margens da lagoa de Araruama.

Mieke Bal afirma, em *Teoría de la narrativa* (1987), que “A menudo, un espacio será **opuesto** al otro.” (BAL, 1987, p. 104, grifo nosso) podendo, ainda, atuar como “[...] marco [que] ostenta una **función altamente simbólica.**” (BAL, 1987, p. 102, grifo nosso) e, em *Água-mãe*, a oposição prevista por Bal é clara quando se pensa no espaço da Casa Azul e no espaço da lagoa, marcada não apenas pela diferença de planos em que se encontram – a Casa, no alto e a lagoa, abaixo – como também pelos conceitos opostos que representam, como o mal e o bem, o silêncio e a agitação, a tristeza e a alegria e, principalmente, o infortúnio e a fortuna. Embora seja a lagoa o espaço que mais privilegia as personagens, a quem essas

possuem sentimento de gratidão, revelado em vários momentos da narrativa- “A Araruama sempre fora aquilo. Fizeram um canal grande, mas o vento que soprava nas salinas, as conchas no fundo das águas, o camarão que pescavam continuavam da mesma forma, **mandados por Deus.**” (REGO, 1976, p. 45, grifo nosso) – é, sobretudo, em relação à Casa Azul que todos se unem e partilham da mesma opinião, optando sempre por respeitá-la e por manterem-se afastados, a fim de evitar os males que acreditam provir do lugar. É o que faz, por exemplo, Dona Mocinha ao receber oferta da venda da Casa Azul: “Dona Mocinha por mais de uma vez recusara negócios com a Casa Azul. A ela ofereceram por baixo preço os despojos da vizinha. Não quisera [...] tudo seria uma aquisição esplêndida. Mas não lhe interessava.” (REGO, 1976, p. 9).

O teórico francês Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, diz, ao definir o conceito de símbolo, que “[...] a potência fundamental dos símbolos é a de **ligarem**, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, **as compartimentações sociais** e as segregações dos períodos da história.” (DURAND, 2001, p. 38, grifo nosso). Em *Água-mãe*, conforme as personagens se unem e sustentam o medo em comum relacionado à Casa Azul, torna-se perceptível o papel desta não somente como representação do mal no lugar, mas também como o elemento que torna possível a ligação entre as “compartimentações sociais” definidas por Durand, visto que as personagens, como afirma Olívio Montenegro em “O novo romance de José Lins do Rego”, “[...], a começo tão distantes umas das outras pelas condições de nascimento, de educação, de fortuna, para o fim é como se fossem de uma mesma família [...] todos se encontrando **sob o mesmo signo** de tristeza e de miséria – **o signo da Casa Azul.**” (MONTENEGRO, 1991, p. 369, grifos nossos).

Considerando-se ainda a localização Casa Azul, nota-se que, por sua posição elevada, ela pode consistir um “símbolo ascensional” (DURAND, 2001, p. 125), representado pela “verticalização” que obriga, segundo Gaston Bachelard (apud DURAND, 2001, p. 125), o psiquismo inteiro, impulsionando-o à **valorização** desse elemento vertical. Durand (2001, p. 126) cita ainda o romântico Schelling, que vê a verticalidade ascendente como a única direção que tem uma significação ativa e espiritual no psiquismo humano. Em *Água-mãe* é notável essa valorização, pois as personagens, embora sustentem repúdio pela Casa, respeitam-na ao evitá-la, tornando evidente o valor que dão às superstições maléficas que sobrepassam o lugar.

A Casa Azul atua, portanto, não só como o elemento do qual provém os malefícios da lagoa, mas também – e principalmente – como símbolo destinado a reunir a todos os

moradores em um mesmo propósito, aproximando-os e mantendo, assim, a ordem e a harmonia nas margens de Araruama.

2.9. Tempo e espaço em *Água-mãe*

Após as considerações acerca do narrador e da linguagem em *Água-mãe*, é necessário que verifiquemos como o tempo da narrativa auxilia na construção da decadência presente no romance.

Ao contrario das obras de cena nordestina de José Lins do Rego, *Água-mãe* não possui vínculo ou indicação temporal precisa relativa à realidade histórica do país ou da região, sendo poucas as indicações a respeito do tempo em que é passada a história. Sabemos, por exemplo, que as personagens possuem carros e lanchas, mas não nos é dada informação sobre ano, modelo etc. e, por isso, nos é difícil estabelecer qualquer aproximação entre o momento em que a história é contada e o possível momento histórico representado na obra, cabendo-nos focar principalmente o tempo interno da narrativa.

No que se refere à composição estrutural, temos, em *Água-mãe*, uma narrativa linear, construída em ordem cronológica marcada por poucas interferências no andamento narrativo. Quando ocorrem, essas interferências dizem respeito às lembranças da Velha Filipa e dos moradores de Araruama a respeito dos acontecimentos trágicos relacionados à Casa Azul, mas não há indicações precisas sobre há quanto tempo esses acontecimentos ocorreram e nem o período exato de sua duração. Trata-se, assim, de memórias referentes a um passado do qual não sabemos o alcance (GENETTE, [19--], p. 46), podendo esses fatos terem ocorrido há décadas, quando da infância da velha Filipa, quanto há menos tempo, quando ela já era adulta, sendo, portanto, essas memórias analepses externas (GENETTE, [19--], p. 47), *flashbacks* cuja amplitude total permanece anterior à da narrativa principal. Temos mais uma vez, nesse caso, o trabalho ardiloso do narrador, que parece sempre omitir para o leitor os dados específicos que contribuiriam para o melhor entendimento do mistério de *Água-mãe*.

Em contrapartida, sabemos que nesse tempo passado, ainda que indeterminado, ocorreram as desgraças que amedrontam as personagens até o presente da história principal, atingindo não só aqueles que viveram esses momentos, mas também os que foram criados sob a influencia dos casos que se contam em Araruama, como as personagens mais novas, filhos de dona Mocinha e do Cabo Candinho, por exemplo. Influenciados, todos, pelas histórias do passado que recorrentemente são retomadas, as personagens vivem sob o medo de que as tragédias se repitam, ficando assim presas a essas histórias passadas que, conforme são

contadas, deixam de ser memória de indivíduos específicos e passam a ser uma memória coletiva compartilhada por todos os habitantes do lugar.

Como podemos notar, os homens e as mulheres de *Água-mãe*, em maior ou menor grau, vivem um presente apegado ao passado, sendo o contato com os habitantes da Casa Azul que pode trazer mudanças praticamente proibidas. Quando ele ocorre, como com Luís e Joca, por exemplo, algo trágico e inesperado acontece, fazendo com que retornem à lagoa e se restabeleçam no lugar, incapazes de evitar as desgraças que a eles chegam. Percebe-se, pois, que, em primeiro lugar, há a proximidade com os novos moradores da casa com poderes sobrenaturais, que leva à mudança de espaço físico ou social, como mostramos anteriormente, conduzindo as personagens à tragédia. Do contato com os novos donos da Casa Azul advém o desapego ao passado e a ambição por um futuro diferente que, quando realizado, é castigado por alguma desgraça.

Desse modo, vemos mais uma vez a possibilidade de considerar que tudo o que é derivado do contato com pessoas estranhas à lagoa, levando as personagens a transformações, acaba por conduzi-las a desgraças, sendo, assim, a transposição de fronteiras um dos condicionantes da tragédia na produção de José Lins do Rego.

2.10. Cronotopos e figurações em *Água-mãe*

Como vimos acima, espaço e tempo são, em *Água-mãe*, fatores essenciais para a interpretação dos acontecimentos trágicos que ocorrem na história e, mesmo que se exclua a possibilidade sobrenatural, podemos encontrar evidências tanto no espaço quanto no tempo que justifiquem as desgraças que ocorrem com as personagens do romance. É essencial, assim, que se estude tanto tempo quanto espaço sob um único aspecto e, para tal, baseamos-nos no conceito de cronotopo, proposto por Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética* (1998), categoria em que reúne tempo e espaço sob o mesmo aspecto.

Segundo Bakhtin (1998, p. 211), assimila-se comumente na produção artística o tempo, o espaço e o indivíduo histórico nela representados, o que permite, nessa produção, a representação de determinado momento histórico. A partir dessa noção, o teórico russo considera que, em literatura, o tempo e o espaço não são dissociados e, sendo “[...] uma categoria conteudístico-formal da literatura [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 211), revelam-se sob a forma do que chama de cronotopo, definido como a “[...] interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura [...]”, sendo nele importante a “[...] expressão da indissolubilidade de espaço e de tempo.” (BAKHTIN, 1998,

p. 211). Considera-o, portanto, uma única categoria narrativa, em que o tempo “torna-se artisticamente visível” e o espaço “penetra no movimento do tempo, do enredo e da história”, o que causa, em *Água-mãe*, a degradação do espaço da lagoa (atingido pela ação do tempo) e a decadência das personagens.

Na conclusão de seu trabalho a respeito do cronotopo na produção artística, Mikhail Bakhtin (1998, p. 355) afirma que os cronotopos possuem um evidente significado temático, dado que são eles os centros organizadores dos principais acontecimentos de um romance, em que os nós do enredo são criados. Além disso, o teórico faz considerações acerca do significado figurativo do cronotopo, dado que ele “[...] fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos.” ao concretizar e condensar, no espaço, os índices do tempo, possibilitando a construção de imagens em volta do cronotopo (BAKHTIN, 1998, p. 355). O cronotopo atua, assim, como materialização do tempo e do espaço, sendo o “[...] centro de concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro.” Segundo Bakhtin (1998, p. 356), “Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, [...] Este é o significado figurativo do cronotopo.” Cabe verificar, desse modo, quais são os principais cronotopos que constroem a desgraça de *Água-mãe* e, para isso, propomos que há três cronotopos fundamentais: o da casa, o da natureza e o do fantasma, ainda que sejam poucos os momentos em que ele é mencionado no romance.

Sobre a casa já foi falado no início deste capítulo, em que fizemos a análise do modo como a Casa Azul é composta como determinante da atmosfera trágica do romance, podendo ou não ser considerada como irradiadora do sobrenatural, componente espacial que condiciona a chegada do novo – ou o contato com ele – em um local cuja tradição primitiva não aceita as novas ordens do mundo externo à disposição social local – acidentes fatais e grandes desgraças .

Sobre o cronotopo da natureza e seu caráter figurativo, mostramos, trecho referente à linguagem no presente capítulo, que a natureza, conforme sofre a atuação do tempo, cresce ao redor da Casa Azul e dota-a de características decadentes, dado que a mata torna-se cada vez mais selvagem, impedindo a penetração de seres desconhecidos nos limites da mansão. A natureza contribui, portanto, para construir a imagem terrível da Casa, que, rodeada por animais silvestres (como corujas e morcegos) e vegetação irregular (como as casuarinas e a figueira), destaca-se na lagoa de Araruama como lugar negativo, abandonado, cuja solidão acentua-se conforme a mata rodeia esse lugar. A natureza figura, assim, o abandono em *Água-*

mãe, afastando do espaço da Casa Azul as pessoas que dela desejam se aproximar, mantendo a casa inacessível e desconhecida dos habitantes de Araruama. O mato, quando crescido, encobre a mansão, o que contribui para escondê-la e aumentar o mistério, os elementos desconhecidos que ela abriga.

Por fim, consideramos a seguir o fantasma como cronotopo, dado que engloba um tempo e um espaço sempre que aparece. O fantasma, como é sabido, representa a morte que, presente em toda a história de *Água-mãe* (tanto em acontecimentos mortais, quanto no medo da população de Araruama), assusta as personagens e rege seus pensamentos sempre que relacionada à Casa Azul. A aparição de fantasmas no alpendre da mansão ou na sala de estar (seja de Lourival Mafra, seja do Capitão Lourenço, seja da moça de branco) contribui para a manutenção do medo no lugar e reafirma, ainda, a questão das fronteiras mencionadas no presente trabalho. Tem-se, nesse caso, a manutenção dos espectros dessas pessoas no espaço da casa e da lagoa, mesmo que já estejam mortas. O apego ao lugar e ao tempo vivido faz com que permaneçam nessa fronteira entre a vida e a morte, a mais complexa delas, sem saberem o caminho a seguir. Sua presença – dos fantasmas – não é explicada, Lourival aparece e nada diz, o que contribui, mais uma vez, para manter a hesitação no leitor que, sem saber os reais motivos que levam os mortos a permanecerem na mansão, é conduzido a aceitar a explicação sobrenatural que concede o aspecto fantástico à narrativa de *Água-mãe*.

2.11. As personagens, o tempo e o espaço

Mikhail Bakhtin, n’*A estética da criação verbal* (2003), reflete sobre como são representados, na obra de criação verbal, os objetos do mundo exterior e sua relação com o herói de uma narrativa e propõe, para tal, a distinção entre o que chama de “ambiente”, definido pelo crítico como aquilo que se situa no exterior do indivíduo, e “horizonte”, definido como o mundo construído pelo herói a partir de seu interior.

Segundo Bakhtin (2003, p. 111), o horizonte compreende tudo o que diz respeito aos valores pessoais do homem, criados a partir de situações particulares vividas por ele que o orientarão e o posicionarão no mundo. Os objetos que o rodeiam existem, conforme o teórico, para proporcionar experiências singulares que, conforme vivenciadas, configurarão a consciência sob a qual se construirá seu horizonte, seu mundo. Em seguida, Bakhtin afirma que o centro de gravidade do mundo do indivíduo é o futuro, sendo o mundo o resultado do ato-pensamento, ato-sentimento e ato-ação, realizados conforme os desejos e os deveres de cada um. Assim, afirma que “O objeto, no espaço e no tempo, situa-se à minha frente, sendo

isso que instaura o princípio de **meu horizonte**. As coisas [...] situam-se à minha frente e são integradas à postura ético-cognitiva da minha vida, no acontecimento aberto e aleatório da existência, cuja unidade de sentido e cujo valor não são dados, e sim pré-dados.” (BAKHTIN, 2003, p. 112, grifo do autor).

A partir disso, voltamo-nos para *Água-mãe* e notamos que as personagens que não agem a partir de um ato-ação, ato-pensamento e ato-sentimento que as conduziriam para o futuro – eixo gravitacional do mundo, do seu horizonte – não conseguem viver ou buscar realizar desejos característicos do futuro mencionado por Bakhtin (2003, p. 112).

Bakhtin define como ambiente as coisas que se situam exteriormente ao herói, que devem ser representadas a fim de criarem uma “relação consubstancial com o herói”. Assim, o ambiente deve existir para situar as personagens em um local específico e, no caso de *Água-mãe*, é a partir desse ambiente que as personagens constroem seu horizonte, limitado pelas possibilidades de malefícios que assombram o espaço da lagoa de Araruama.

3. A DECADÊNCIA EM *FOGO MORTO*

3.1. A composição do romance

Apresentadas as condições de criação da atmosfera trágica presentes em *Água-mãe* – que têm por base principal o terror compartilhado em relação ao suposto elemento sobrenatural que perpassa a Casa Azul – pretende-se, neste terceiro capítulo, verificar o modo como se configura a atmosfera trágica e decadente em *Fogo morto* – obra de plenitude de José Lins do Rego – a fim de coprovar a constância desse elemento na obra do escritor, em que temas e espaços, por mais distintos que sejam, criam o ambiente carregado de tragédia comum à produção do autor.

Para tal, toma-se como referência inicial dois ensaios de Antonio Candido: “Um romancista da decadência”, em que discute *Fogo morto*, e “Descaminho e decadência”, em que o crítico e teórico da literatura apresenta uma breve comparação entre os dois romances aqui estudados. A partir dos ensaios, pretende-se estabelecer pontos-chave que permitam a verificação da configuração da decadência em *Fogo morto* e as possíveis aproximações e contrastes que se revelam quando relacionado a *Água-mãe*. Além da crítica de Candido, basear-nos-emos em estudos sobre *Fogo morto*, como os Alfredo Bosi (1970), Otto Maria Carpeaux (1991), Olívio Montenegro (1853), Álvaro Lins (1970), entre outros e estudos sobre o espaço e a decadência no romance, como *Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada* (2010) de Rita das Graças Félix Fortes, o ensaio “Da memória à imaginação” (1963) de Rolando Morel Pinto e o artigo de Juliana Santini intitulado “Espaço presente, memória de outrora.” (2006).

Em “Um romancista da decadência”, Antonio Candido (2004) discute a produção de José Lins do Rego e, tomando por base *Fogo morto*, aponta as principais inovações e características do décimo romance publicado pelo escritor. Logo no primeiro parágrafo acentua, como já mencionado, a situação comum às personagens reguianas, heróis “[...] de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro.”, utilizados pelo escritor para “[...] desnudar o sofrimento e pôr a descoberto as profundezas da dor do homem.” (CANDIDO, 2004, p. 57). Candido apresenta, deste modo, o primeiro aspecto que contribui, na produção reguiana, para a construção da atmosfera trágica e decadente aqui trabalhada: a autoconsciência e o sofrimento do homem perante o mundo, passíveis de serem observados, em *Fogo morto*, a partir dos diálogos e da

focalização concedidos às personagens, cujas opiniões e pensamentos revelam a visão e a consciência que têm em relação ao mundo em que vivem.

O universo em que se inserem são o segundo aspecto levantado por Candido, no momento em que reflete acerca do modo de composição do romance. Segundo o crítico, trata-se de “[...] um romance de planos, no sentido geométrico. Planos de construção – na disposição e nas relações das pessoas – nos quais José Lins do Rego mostra a sua ciência da perspectiva.” (CANDIDO, 2004, p. 57). A partir da localização espacial e da circulação das personagens, atrelados à representação de um momento histórico na narrativa – a transformação da economia patriarcal em produção usineira – que o autor de *Banguê* constrói o tema e a ação de *Fogo morto*. O romance apresenta, nas três partes em que se divide, três personagens distintas, cuja relação direta com o espaço e a atividade profissional sofrem mudanças conforme configura-se a nova situação econômica na região Nordeste, alterações que, externas à atividade das personagens, contribuem para as frustrações e para a decadência que vivenciaram no decorrer da narrativa. Acerca da construção e da disposição das personagens em *Fogo morto*, Candido (2004, p. 57) afirma:

A primeira parte coloca os problemas atuais com que se debatem os personagens, apresentados segundo a sua convergência para um ponto fixo – a casa do mestre José Amaro. A segunda foge para o passado, estabelecendo a profundidade temporal, completada pela terceira, que volta ao presente e retorna, num ritmo intenso de drama, os temas propostos na primeira.

E acrescenta, em seguida:

Os indivíduos também se dispõem em planos, definidos segundo as suas relações sociais, e a sua relação é de certo modo fruto da interferência, do encontro e dos choques desses planos segundo os quais se organizam [...] condicionando a circulação das pessoas e contribuindo para a análise diferencial que delas faz o romancista.

Candido (2004) leva o leitor a atentar, em um primeiro momento, ao espaço e à circulação das personagens, para, em seguida, perceber a implicação desses dois elementos no tempo da narrativa: “Assim, pois, um romance de grandes personagens traçados em planos que se sobrepõem e se cruzam, definindo, através de um intenso calor humano, a estrutura social da Várzea.” (CANDIDO, 2004, p. 58).

Ao falar da “estrutura social da várzea”, o crítico atenta para a relação estabelecida entre os romances de José Lins do Rego e a realidade histórica nordestina no Brasil, presente nas obras do ciclo da cana-de-açúcar. Nestas, marcadas pelo tom memorialista característico de sua produção, o escritor, recordando “[...] a sua vida da infância e de logo depois da infância, [...] dá o ar de quem escreve sobre documentos, sobre anotações, revendo pontos de referência que dir-se-ia impossível a nenhuma memória humana conservar.” (MONTENEGRO, 1953, p. 175).

O caráter de documento é, contudo, superado em *Fogo morto*, pois, conforme afirma Candido em “A compreensão da realidade” (1957), é no romance em questão que José Lins do Rego passa da apreensão à compreensão da realidade, dado que agora “[...] as conquistas técnicas e psicológicas da compreensão se ligam intimamente à espontaneidade subjetiva da apreensão.” Esse processo revela que, em *Fogo morto*, o escritor não mais recorre à memória para a composição da narrativa, mas trabalha com maior domínio as categorias narrativas, como narrador, tempo e espaço, merecendo destaque, segundo afirma Eduardo Coutinho em “A relação arte/realidade em *Fogo morto*” (1991), o deslocamento da natureza para o homem, que resultam, em *Fogo morto*, na “[...] expressão de uma cosmovisão muito mais ampla e deixando perpassar uma consciência do caráter de literariedade da obra.” (COUTINHO, 1991, p. 430). Ainda segundo o crítico (COUTINHO, 1991, p. 432), José Lins do Rego baseia-se, no romance, na pluralidade de visões, em que o homem é colocado em primeiro plano com toda a sua complexidade e suas contradições, o que confere à obra o caráter não mais de documento, mas sim de obra literária que, através da vivência e do ponto de vista das três personagens centrais, constrói a sociedade representada (COUTINHO, 1991, p. 438).

De nossa parte, no que se refere à composição da obra, constatamos que a narração de *Fogo morto* é construída por um narrador heterodiegético que varia o modo de ver conforme a focalização escolhida. A focalização é externa quando as personagens são apresentadas apenas em sua constituição exterior (GENETTE, [19--], p. 188), e a focalização interna variável (GENETTE, [19--], p. 187), utilizada quando adota o ponto de vista das personagens e revela, por meio do discurso indireto livre, não apenas o que elas sentem e pensam de suas vidas, mas como veem as demais personagens. Além disso, é recorrente, no romance, a presença de diálogos em que as personagens, ao se comunicarem, revelam seus anseios, suas perspectivas e suas visões de mundo, alternando-se, nesses momentos, a voz do narrador e a voz das personagens. O narrador, quando cede a focalização às personagens, constrói discursos imediatos (GENETTE, [19--], p. 172), dado que a adoção do ponto de vista delas manifesta-se por meio do discurso indireto livre, confundindo-se a voz do narrador e da

personagem (GENETTE, [19--], p. 173). Essas variações discursivas não ocorrem arbitrariamente e, a partir delas, poderemos compreender de maneira mais aprofundada como a decadência é construída e percebida pelas personagens que, como vimos, percebem a situação decadente em que se encontram mas nada fazem para alterá-la.

Além disso, em *Fogo morto*, temos a recorrência do retorno ao passado – principalmente pela memória de José Amaro e de Lula de Holanda – que contrasta com o presente em que se passa a história, o que revela, aos poucos, que essas personagens são apegadas a um tempo passado glorioso e, por isso, não se adequam às mudanças que ocorrem ao seu redor, ficando, assim, aquém dos novos acontecimentos. Com base no estudo de Maria Rita Félix Fortes (2010), intitulado *Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada*, apresentamos também a relação entre as personagens, a passagem do tempo e seu lugar no espaço da história de *Fogo morto*. Nessa obra, a estudiosa analisa a relação das três personagens centrais de *Fogo morto* (José Amaro, Lula de Holanda e Vitorino Carneiro da Cunha) com o tempo e o espaço, cabendo a cada um deles uma situação distinta.

3.2. As personagens e seu lugar em *Fogo morto*: componentes da decadência

Sabemos que a narrativa de *Fogo morto* evoca um momento histórico e, por isso, é preciso que se leve em consideração a relação entre o espaço, o tempo e as personagens no romance, a fim de que se identifiquem, nessas categorias, os aspectos que marcam a historicidade da obra e configuram, conseqüentemente, a atmosfera de decadência a que se refere Candido em “Um romancista da decadência” (2004, p. 57). Assim, é necessário que se verifique o trabalho do narrador no que diz respeito à configuração do tempo e do espaço e sua relação com as personagens, pois é, principalmente, a partir dos anseios e questionamentos das personagens que o leitor entra em contato com o sentimento de perda e de decadência vivenciados por elas na narrativa em questão.

Para tal, propõe-se, como tem sido feito comumente pela crítica, apresentar separadamente as observações acerca das personagens centrais de *Fogo morto*, levando-se em conta, no presente trabalho, o mestre José Amaro e o Coronel Lula de Holanda, dado que são essas as duas personagens de maior expressão trágica no romance, justamente em consequência do universo decadente em que vivem e de sua inadequação a ele. Em seguida, relacionar-se-ão as características comuns às duas personagens, tendo em vista traçar pontos que permitem a aproximação entre ambas.

3.2.1 O mestre José Amaro

O mestre José Amaro – personagem central da primeira parte de *Fogo morto* – é um seleiro, trabalhador independente, que vive em uma casa nas terras do engenho de Santa Fé do coronel Lula de Holanda, localizada à beira da estrada que liga o engenho ao Pilar, município paraibano representado no romance. Sem pagar foro ao senhor de engenho, sabe-se que o mestre habita a casa desde criança, herdada do pai (também seleiro) que, após cometer um crime em Goiana – “Vim para aqui com o meu pai que chegou corrido de Goiana. Coisa de um crime que ele nunca me contou.” (REGO, 1970, p. 6) –, chega ao Santa Fé e é acolhido por seu Tomás, o fundador do engenho em questão, sogro de Lula de Holanda.

Vive o mestre Zé – como é chamado por muitas das personagens – com a mulher, Sinhá, e a filha, Marta, dos serviços prestados à população, que busca o trabalho do seleiro na tenda do serviço, posicionada na frente da casa, também na beira da estrada. É nesse espaço que se ambienta a primeira parte de *Fogo morto*, atuando como ponto de parada de variados tipos do local, como o negro alcoólatra José Passarinho, o cego Torquato, o capitão Vitorino Carneiro da Cunha – personagem a que se dedica a terceira parte do romance – o aguardenteiro Alípio, entre outros, cujos diálogos com o mestre seleiro revelam, aos poucos, a história deste e sua visão do mundo.

Orgulhoso de sua condição de homem branco e livre, José Amaro é apresentado a partir das relações sociais, do trabalho de seleiro e, ainda, pela perspectiva psicológica, apresentada ao leitor nos momentos em que a focalização é da personagem e o leitor não só convive com seus pensamentos, como vê as demais personagens e os acontecimentos por meio desse protagonista. Contudo, o orgulho começa a ser perdido quando o mestre nota que a profissão de seleiro, no tempo da história, ou seja, dos fatos narrados, começa a ser desvalorizada pela produção em massa proporcionada pela industrialização do Nordeste, sendo esse um dos motivos que o levam a notar o descaso e as mudanças que ocorrem ao seu redor, que o levarão à desgraça no decorrer da história.

Para isso, contribuem a discussão que tem com o senhor de engenho José Paulino, o mais importante da região, a expulsão da casa em que vive por Lula de Holanda e, ainda, os boatos que correm a respeito da sua transformação em lobisomem, fazendo com que a população do romance afaste-se dele, levando-o ao isolamento em que se encontra no final da história. A expulsão da casa é, sem dúvida, o que mais afeta o seleiro, dado que perde, junto à casa, a sua identidade e tudo o que conquistara, sendo a perda da casa o mesmo que a perda da identidade.

A partir de tais acontecimentos, José Amaro entra em um processo de questionamento e percepção do mundo, mas não consegue encontrar soluções para os problemas, acabando por cometer o suicídio que fecha *Fogo morto*. Assim, a personagem entra em decadência no decorrer da história, sendo os fatos acima mencionados os responsáveis pela configuração da atmosfera trágica que a envolve, manifestada principalmente por meio do pensamento dela e da relação que tem com o espaço – físico e social – em que vive.

3.2.2 Lula de Holanda

A segunda parte de *Fogo morto*, intitulada “O engenho de seu Lula”, conta a história do engenho Santa Fé, desde a sua construção, na metade do século XIX, até o momento em que se passa a história principal, no começo do século XX, e que tem como base as relações familiares entre Lula de Holanda e a mulher, Amélia, e a administração do engenho. Trazendo para o primeiro plano a família proprietária, o percurso histórico inicia-se com a chegada do fundador do engenho, o Capitão Tomás, e finaliza-se sob o comando do genro, Lula de Holanda, que, segundo Alfredo Bosi (1970, p. xxxi), fecha-se no mutismo e na solidão, causando assim a decadência da produção do Santa Fé.

A inferioridade do engenho em relação aos demais da região já fora mencionada em romances anteriores de José Lins do Rego – *Menino de engenho* e *Banguê* – que, conforme Rolando Morel Pinto afirma em “Da memória à imaginação” (1963, p. 109), apresentava-se da perspectiva dos olhos do espectador-criança – Carlos de Melo – e pela “crônica maledicente do povo”. Os habitantes viam o Santa Fé como um lugar, se não maléfico, ao menos sombrio em relação ao resto da Várzea: “Corriam histórias da casa de Seu Lula: o povo de lá não comia, as negras viviam de jejum; uma lata de manteiga era para um mês [...]” (REGO apud PINTO, 1963, p. 109), sendo em *Banguê* que “[...] os últimos anos de vida e a morte [de Lula] vêm narrados [...]” (PINTO, 1963, p. 108). Contudo, conforme menciona Pinto (1963, p. 108), a personagem em questão passou por um processo de recriação em *Fogo morto*, sendo necessária a “[...] alteração de sua origem e de sua estrutura mental [...]” para que se realizasse o paralelismo dramático entre Lula e as outras duas personagens do romance: José Amaro e Vitorino Carneiro da Cunha. Abordado, portanto, primeiramente sob a perspectiva memorialista do menino de engenho Carlos de Melo, Lula é retomado em *Fogo morto*, passando pelo processo de transformação de homem real em personagem (PINTO, 1963, p. 110), que, dotado de traços antes desconhecidos, revela o caminho da apreensão à compreensão a qual se refere Candido (1957, p. 2).

A personalidade de Lula é marcada pelo apego ao passado familiar e à ostentação da riqueza que possuiu nos tempos do casamento com Amélia, representada pelo cabriolé que, ao transportar a família do Santa Fé, exalta a riqueza dos moradores do engenho. Essa riqueza começa a ser perdida após o falecimento do Capitão Tomás, momento em que a administração do engenho é passada para Lula de Holanda, que não se interessa pelo negócio. Incapaz, Lula é assombrado pela epilepsia e apega-se cada vez mais à religião, fechando-se na casa grande do Santa Fé e deixando de lado a administração do engenho, que chega ao estado de fogo morto – de improdutividade – no final do romance.

Preso a valores de outro tempo e ao orgulho familiar, Lula mantém-se, junto à mulher e à filha, distante dos acontecimentos cotidianos do Pilar, fechado na casa-grande, devotado à religião, sem que perceba as necessidades apresentadas pela produção mecanizada que se instaura na região e se adapte a elas. O passar do tempo envelhece o engenho e seus moradores, sendo a riqueza material – joias, cabriolé e piano – incapaz de manter o *status* da família na sociedade, que teme os habitantes do Santa Fé. O recolhimento de Lula de Holanda resulta no abandono das terras do engenho, espaço que, atrelado aos sentimentos da família, configura a atmosfera de decadência que se instaura no lugar.

3.3. José Amaro e a incompreensão do mundo

Segundo afirma Candido em “Descaminho e decadência” (1970, p. xlvii), *Fogo morto* destaca-se pela mistura de discurso indireto livre “[...] à narração direta e à expressão dos próprios figurantes, que se impõem e transcendem o narrador.”, sendo esses artefatos narrativos que constroem, conforme Alfredo Bosi (1970, p. xxviii), mestre José Amaro de maneira ora direta, ora indireta: “Diretamente, por meio de monólogos e diálogos; mas apresentatamém, indiretamente, através dos gestos e das relações com a paisagem e com o trabalho, modos de ser em que a personagem se revela.”

José Amaro, conforme dialoga com as demais personagens, revela o orgulho há pouco mencionado, reforçando sempre o apego à profissão, de modo a deixar claro, para os habitantes do lugar, que conhece o seu lugar na sociedade e dele não pretende mudar, aceitando a condição em que vive:

Sou pobre, seu Laurentino, mas não faço vergonha aos pobres. Está aí a minha mulher para dizer. Aqui nesta minha porta tem parado gente rica, gente lorde, para me convidar para isto e para aquilo. **Não quero nada. Vivo**

de cheirar sola, nasci nisto e morro nisto. (REGO, 1970, p. 5, grifos nossos).

Esse orgulho, não revelado diretamente para os demais, é posto em questão quando não se dá mais à voz a personagem, mas adota-se o seu ponto de vista, que demonstra, aos poucos, que a satisfação do mestre não é tanta como ele diz:

O mestre José Amaro sacudiu o ferro na sola úmida. Mais uma vez as rolinhas voaram com medo, mais uma vez o silêncio da terra se perturbava com **seu martelo enraivecido. Voltava outra vez a sua mágoa latente:** o filho que não viera, a filha que era uma manteiga-derretida. Sinhá, sua mulher, era a culpada de tudo. (REGO, 1970, p. 9, grifos nossos).

Com esse jogo de alternância entre discurso direto e manifestação por meio da focalização que dele emana, José Amaro é apresentado ao leitor, sendo a perspectiva psicológica em relação ao mundo dada aos poucos, por meio do discurso indireto livre e do monólogo interior. Segundo Bosi (1970, p. xxix, grifo nosso), em *Fogo morto* se “[...] 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 [...]**”

Os “sentimentos doídos” apontados por Bosi derivam, principalmente, da desvalorização da profissão de seleiro e da falta de respeito, por parte da população, à condição de homem branco que, embora pobre, é livre, e da qual o mestre se orgulha: “[...] sou homem pobre, sou um oficial sem nada. E estou contente, não me lastimo. Pode o senhor ir dizendo por aí afora: ‘O mestre José Amaro não tem inveja de ninguém.’” (REGO, 1970, p. 17).

É com o passar do tempo e a atitude de outras personagens em relação ao seleiro que se desenvolve, nele, o “conteúdo de consciência” de que trata o crítico (BOSI, 1970, p. xxix), dado que perceberá, pouco a pouco, que o convívio social já não corresponde às suas expectativas, tanto financeiras quanto morais. Essa conscientização ocorre no interior de José Amaro e será percebida pelo leitor quando há o trabalho da focalização interna, nos momentos em que o narrador, ao adotar o ponto de vista do seleiro, demonstra seu pensamento e, ainda, apresenta a visão que a personagem tem do espaço em que se insere, dotando-a de características simbólicas que reforçam a dor interior e a incompreensão vividas:

Sentado ali 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 que se enevoaram de lágrima que não chegara a rolar. Havia uma mágoa profunda nele.** Pegou do martelo e **com uma força de raiva malhou a sola molhada.** O batuque espantou as rolinhas que beiravam o terreno da tenda. (REGO, 1970, p. 7, grifos nossos).

Em contrapartida, nos momentos em que conversa com os demais, José Amaro aparenta estar certo de seu lugar na sociedade, sem se importar com a opinião alheia, embora percebendo que já não tem a mesma importância que tinha anteriormente:

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 porcarias vendem por aí! Não é para me gabar. Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo. [...] É, mestre José Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz coisa de carregação. **Eles não querem mais os trabalhos dele. Que se danem. Aqui nesta tenda só faço o que quero.** (REGO, 1970, p. 4, grifos nossos).

Porém, sua postura muda conforme nota a desvalorização que há de sua profissão e intensificada conforme aumentam os boatos acerca da transformação em lobisomem, atingindo o ápice quando é expulso de sua casa por Lula de Holanda. Nesse processo, notamos a perda, gradativa, do orgulho que o mestre tem de sua posição na sociedade, manifestada, sobretudo, pelas transformações ocorridas em sua fala que, frequente no início, emudece no final da história.

O leitor toma conhecimento, por meio da focalização externa, de que a transformação de José Amaro em lobisomem existe somente no imaginário popular, descartando-se a existência do elemento sobrenatural que confirmaria a transfiguração. Contudo, após o acontecimento que origina o boato – a caminhada em uma noite de luar –, o seleiro passa a ser dotado de feições animais por parte do narrador, que contribuem para a manutenção da crença popular e, ainda, torna de certo modo enigmática a figura de José Amaro, pois nunca é mencionada a doença que ele possui. A caracterização do seleiro é realizada por meio da focalização interna, em que se apresentam, junto ao aspecto físico, os pensamentos da personagem e o espaço que a circunda.

O boato da transformação inicia-se após a caminhada noturna, em que José Amaro distancia-se de sua casa, espaço ao qual se limitara até então, e toma o caminho da estrada, apreciando a natureza que lhe rodeia conforme pensa em sua existência:

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. E foi andando. [...] Na lagoa, a saparia enchia o mundo de um gemer sem fim. E os vaga-lumes rastejavam no chão com medo da lua. Tudo era tão bonito, tão diferente da sua casa. Quis andar para mais longe. E se deixasse a estrada? Ganhou pelo atalho que ia para o rio. (REGO, 1970, p. 26, 27).

A primeira caracterização – possuído de paz e de tristeza – revela a situação paradoxal em que José Amaro se encontra, pois paz é um conceito oposto à tristeza. A lua, elemento de transformação de homens em lobisomens segundo a crença popular, acompanha o andar do mestre, que sente o desejo de estar só, atitude que se repete nos demais momentos de caminhada e introspecção do seleiro. Conforme caminha, ele compara-se a um escravo – “como negro no tronco” –, revelando que o modo como se vê difere daquele apresentado pelas personagens em suas conversas.

O trecho demonstra, também, um desejo momentâneo de alterar o caminho e distanciar-se do seu espaço habitual e, após constar que “tudo era tão bonito, tão diferente da sua casa”, o mestre pensa em “deixar a estrada”, alcançando as “bandas dos rios”, onde encontra as personagens que iniciam, provavelmente, o boato da transformação do seleiro. Assim, podemos considerar que o mestre, ao sair do espaço em que até então se inserira, sujeita-se a um novo mundo e a novas experiências que, incondizentes e distantes da vida que levava até então, condicionam a sua desgraça, sendo não só o boato da transformação, mas também o desejo de mudança e o descontentamento com o mundo que condicionam a sua desgraça. Conforme retorna a casa, José Amaro sente-se “como se estivesse descoberto um mundo novo”, podendo esse mundo ser tanto o ambiente externo quanto a transformação interna, despertando-lhe um bom sentimento. Finaliza-se a passagem com o retorno do mestre a casa, orientado, novamente, pela lua: “O mestre José Amaro viu a lua muito branca entrando pelas telhas. E dormiu com as réstias que lhe pontilhavam o quarto.”, fazendo-nos notar que a linguagem utilizada pelo narrador sugere a influência do espaço da natureza no desenvolvimento do pensamento do seleiro e, ainda, na suposta transformação em lobisomem.

O momento em que o seleiro descobre que existem boatos de sua transformação é semelhante ao em que se inicia o boato, ocorrido também em uma noite de luar, onde, após refletir sobre a solidão em que se encontra, depare-se com as mulheres na casa de Seu Lucindo, que se assustam com sua presença e sua feição:

Marchava devagar. As suas alpercatas batiam alto no calcanhar. Estava só naquele mundo, sem uma pessoa, sem um ente vivo. Viu a luz da casa das velhas do seu Lucindo como um farol vermelho na luz branca da lua. [...] E quando ele se na janela e botou a cabeça para olhar o povo rezando, um grito estourou como uma bomba. “É ele, é o lobisomem.” (REGO, 1970, p. 59).

No retorno para a casa, José Amaro começa a pensar na situação em que se encontra e, pensando no medo que causa na população, cai em questionamento sobre sua situação: “E sem poder explicar, começou o mestre a pensar no lobisomem. Apalpou o rosto, olhou para as unhas. O que tinha ele para fazer medo às mulheres?”. As dúvidas acompanham-no antes de dormir e, sem que encontre solução para elas, permanece na escuridão: “A lua entrava-lhe pelas telhas-vãs, enchia o chão de manchas brancas que se moviam. As mulheres correram dele.” (REGO, 1970, p. 60); “Todo o mistério que o abafava se sumira com a voz da mulher, ali do outro lado da parede de taipa. [...] O mestre José Amaro não olhava para coisa nenhuma. Havia dentro dele uma noite soturna.” (REGO, 1970, p. 61).

O sentimento de insatisfação e de deslocamento de José Amaro cresce quando é posto para fora de sua casa, em que se intensifica o apego pelo espaço e se revela a dor de ter que deixá-lo. Atrelado ao sentimento de revolta causado pela expulsão está a preocupação com os boatos da transformação, fazendo com se olhe em um espelho e, ao notar as feições que amedronta as personagens, percebe sua decadência:

Ouvia o canário da biqueira, estalando, todos os passarinhos da pitombeira fazendo honras ao dia muito bonito. Teria que deixar a sua casa. Tudo o que ele pensava que fosse seu, tudo que cercava a sua vista, ao alcance de seus olhos, seria de outro. [...] Lembra-se da cara de pavor de D. Amélia e com aquilo o mestre cobria-se de vergonha. [...] Lobisomem. Levantou-se o mestre e foi procurar aquele espelho que ele tinha guardado na mala. Mirou-se, e a cara gorda, inchada, os olhos amarelos, a barba branca deram-lhe a sensação de pena de si mesmo. Estava no fim, a morte esperava por ele. (REGO, 1970, p. 213).

Percebemos nesse momento que, no pensamento do mestre, unem-se a expulsão e a história de lobisomem, levando-o a buscar em seu reflexo motivos que justifiquem esses acontecimentos, simbolizando-se a busca de si mesmo e de elementos que justifiquem a situação em que se encontra e, mesmo que não justificado, conclui que a decadência está próxima ao pensar na morte, que será concluída com o suicídio após retornar a casa, junto com José Passarinho:

O mestre ia calado, pisando no chão como se estivesse com o corpo quebrado. Andaram até a casa, sem acontecer nada. Já era quase de noite quando chegaram. O mestre parou por debaixo do pé de pitomba. E ali ficou uma porção de tempo. Tudo estava vazio, o poleiro, o chiqueiro dos porcos. Empurrou a porta, e veio de lá de dentro um cheiro de coisa podre. Devia ser rato. Passarinho acendeu a luz da sala e tudo estava como o mestre deixara. A tenda no seu lugar, a sola pelo chão. O mestre entrou para a cozinha e abriu a porta do fundo. Entrou um ar bom de mato verde. O mestre não dava uma palavra. (REGO, 1970, p. 289).

Antes da morte temos a caracterização da casa, que se encontra vazia, assim como o seleiro. O “cheiro de coisa podre” no interior da casa contribui para a caracterização negativa dessa, tão sombria como o interior do mestre, que se cala. Ao abrir a porta do fundo, entra o ar bom de mato verde, representando a frescura e a capacidade renovação, opondo-se ao à podridão que preenche a casa do seleiro. Contudo, José Amaro só encontra a solução no suicídio, que acontece, assim como os principais momentos de angústia do seleiro, à noite, contada não mais pelo ponto de vista do seleiro, mas sim por José Passarinho:

De madrugada saiu para tomar a fresca da aurora. Andou pela beira do rio e lá para as seis horas voltou para ver o mestre. Entrou de sala adentro e viu a coisa mais triste deste mundo. O mestre estava caído, perto da tenda, com a faca de cortar sola enterrada no peito. (REGO, 1970, p. 290)

O narrador, ao não focalizar o pensamento do seleiro antes da morte, não leva ao leitor os pensamentos os pensamentos que precedem a morte, ficando a nós subentendido o desconcerto no mundo como motivo para a busca do mestre pela morte. O estado de silêncio domina, assim, o mestre José Amaro, sendo a perda da fala a representação da perda do seu lugar no mundo, dado que era por meio dela que a personagem se impunha na sociedade em que vivia. Ao não se pronunciar, o pensamento do mestre não se conclui, levando-o a buscar na morte a solução para os problemas que vivera até então.

O espaço acompanha, como pudemos ver, o sofrimento do mestre e, deixando de ser mero pano de fundo, atrela-se ao pensamento e ao adensamento de seus questionamentos e de sua personalidade, sugerindo, assim, os sentimentos da personagem, complementando a construção da atmosfera decadente que circunda José Amaro durante toda a história.

3.4. Lula de Holanda e a inadequação ao espaço

A situação de Lula de Holanda, embora configurada também pela decadência, distingue-se, em certos aspectos, da de José Amaro, tanto no que diz respeito ao lugar

ocupado na história – enquanto o seleiro é natural da região, o Coronel chegou ao lugar pelo casamento com Amélia –, quanto ao discurso que constrói sua personalidade, dado que a focalização interna que lhe é concedida não revela seus pensamentos com a mesma constância que ocorre com José Amaro, sendo mais frequente o acompanhamento, por meio da focalização, dos seus atos e da decadência de Santa Fé. Lula de Holanda, desde a chegada ao local, demonstra não se enquadrar à vida de senhor de engenho, conforme acentua Rolando Morel Pinto (1963, p. 112):

Não era o coronel Lula da estirpe dos senhores de engenho, nem procurava integrar-se na sua nova situação, como o sogro o fizera. Nessa marginalidade está a gênese lógica do seu comportamento psicológico de frustrado. Diante da realidade áspera, fugiu pelo alheamento, apegando-se às aparências de um prestígio de empréstimo que se apoiava em frágeis reminiscências ou em objetos percíveis do mundo exterior.

Isso passa a ser observado após o falecimento do Capitão Tomás, sogro de Lula, cabendo-lhe, a partir de então, a administração do engenho. Lula, porém, não se adéqua à ocupação e a produção de Santa Fé decai gradativamente sem que haja ação, por parte do senhor de engenho, para impedir a sua decadência financeira e a da família. O coronel mantém, contudo, a ostentação financeira, representada principalmente pelo cabriolé, que leva a família do engenho até as missas na igreja do município Pilar, sendo o fanatismo religioso outro elemento que atenua o isolamento e a decadência de Lula de Holanda.

E o cabriolé tilintava na estrada, nas ruas do Pilar. O Capitão Lula de Holanda, com a sua parrelha de ruços, trepado na sua carruagem, chegava para as missas de domingo como um príncipe. [...] O capitão entrava na igreja, com a barba preta e o terno de casimira, com a cabeça pendida para o chão, e batia nos peitos, e rezava como uma devota. (REGO, 1970, p. 166).

A devoção religiosa cresce à mesma medida que Lula se distancia do trabalho no engenho, enquanto a personagem ignora a crise financeira pela qual passa, deixando de notar as mudanças econômicas às quais deveria se adaptar, iniciada quando há a abolição da escravatura e a diminuição, conseqüentemente, da produção do Santa Fé:

Chegou a abolição e os negros do Santa Fé foram para outros engenhos. Ficaram somente com Seu Lula o boleiro Macário, que tinha paixão pelo ofício. [...] E o Santa Fé ficou com os partidos no mato, com o negro Deodato sem gosto para o eito, para a moagem que se aproximava. (REGO, 1970, p. 168).

Assim, fechado cada vez mais na casa-grande em rezas, passa-se o tempo e a produção cai, ocorrendo com Lula de Holanda situação semelhante à de José Amaro: a incapacidade de alterar o destino e adaptar-se às mudanças pelas quais passa a sociedade em que se insere.

A decadência dá-se, portanto, pela inatividade de Lula de Holanda, que se distancia da realidade e apega-se ao passado e à religião e cai em decadência ao fechar-se para o mundo externo ao engenho. O passar do tempo causa o desgaste do engenho e dos seus objetos, como o cabriolé e o piano, apagando-se o que refletiam dos tempos áureos do engenho: “E quando olhavam para os cavalos magros do cabriolé, para os arreios velhos, viam a decadência, as marcas do castigo de Deus sobre criaturas e coisas condenadas.” (REGO, 1970, p. 201).

Percebemos, assim, que a degradação do Santa Fé é causada principalmente pela inatividade e impotência de Lula de Holanda no comando do engenho. Preso a valores de antes e ao orgulho familiar, ele mantém-se, junto à esposa e à filha, distante dos acontecimentos cotidianos do Pilar, fechado na casa-grande, devotado à religião, sem que perceba as necessidades apresentadas pela produção mecanizada que se instaura na região e se adapte a elas. O tempo, estático, envelhece o engenho e seus moradores, sendo a riqueza material – joias, cabriolé e piano – incapaz de manter o *status* da família na sociedade, que teme os habitantes do Santa Fé. O recolhimento de Lula de Holanda resulta no abandono das terras do engenho, cuja descrição espacial, atrelada aos sentimentos da família, configura a atmosfera de decadência que se instaura no engenho.

O trabalho com a focalização interna permite, assim como com José Amaro, que se revele a inadequação e a incapacidade de percepção ou de aceitação de Lula de Holanda em relação ao presente e ao espaço em que está inserido, o que o fecha dentro da casa-grande de Santa Fé e o leva à ruína tanto financeira quanto social, dado que os habitantes da região passam a temer e a evitar, com o tempo, a família do engenho. Esse temor dos demais repete, em certo sentido, aquele manifestado pelos moradores do lugar em relação a José Amaro.

3.5. O tempo e a decadência

Maria Rita Félix Fortes (2010, p. 270) observa que, em *Fogo morto*, o tempo tem, para cada uma das três personagens centrais, um modo de percepção distinto, cabendo a José Amaro o que ela chama de “tempo tangencial”, dado que o seleiro “[...] permanece estático, como se estivesse enraizado à casa e ao mesmo cenário [...]”, enquanto as demais personagens que passam em frente à tenda de trabalho movimentam-se dos engenhos para Pilar e vice-versa:

- Boas tardes, mestre.
- Boa tarde, Leandro. Está de viagem?
- Nada não, mestre Zé. **Vou levando um recado para o delegado do Pilar que o Seu Augusto do [engenho] Oiteiro mandou.** (REGO, 1970, p. 10, grifo nosso).

Ainda segundo Fortes (2010, p. 271), o mestre Amaro permanece refratário ao tempo que tangencia o seu espaço, dada a insistência em ignorar as transformações que ocorrem à sua volta, sendo a mais significativa “[...] a nova ordem econômica que tornara obsoleta a sua profissão de seleiro.”, distanciando-o do prestígio concedido à atividade nos tempos do pai:

O mestre cortava material para os arreios do tangerino do Gurinhém. **Estava trabalhando para camumbembes. Era o que mais lhe doía. O pai fizera sela para o Imperador montar. E ele ali, naquela beira de estrada, fazendo rédea para um sujeito desconhecido.** (REGO, 1970, p. 10, grifos nossos).

É a partir da percepção da mudança do prestígio concedido à profissão que se inicia o processo de conscientização de José Amaro, pois, ao perceber que já não é valorizado como no passado, passa a notar com maior atenção as transformações que ocorrem à sua volta, sem que consiga, todavia, evitá-las. O pensamento do seleiro e sua reflexão sobre o mundo amadurecem com o passar do tempo, mas esse, sendo refratário a ele (conforme afirma Fortes), não permite que responda às mudanças que passa a perceber quando compara a sua situação atual com o passado, levando-o ao suicídio no final do romance. Constrói-se assim a “[...] linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais [...]” e configurando a “tensão dramática” a que se refere Candido (2004, p. 57).

Rita das Graças Félix Fortes (2010, p. 278), que qualificara como tangencial o tempo de José Amaro, afirma que o tempo é estático quando se trata do Santa Fé, dado que este, sob o comando de Lula de Holanda, continua funcionando como há cinquenta anos, momento em que fora construído pelo capitão Tomás, e não se integra ao novo ritmo de produção – a mecanização da usina. Sustentado, no presente, pelas moedas de ouro deixadas pelo sogro e pela venda de ovos de Amélia – trabalho realizado em segredo pela esposa – o Santa Fé está fadado ao fracasso, dado que Lula, segundo Sérgio Milliet (1970, p. xx), mantém certo orgulho feudal, mas não possui mais as condições econômicas e sociais que permitiam, anteriormente, “[...] o gozo tranquilo do mandonismo e da riqueza.” A produção, afetada

principalmente pela abolição da escravatura, diminui gradativamente e Lula, sem a força necessária para enfrentar a época de transição, “[...] sublima em Deus e no amor ao passado suas ambições e suas vaidades.” (MILLIET, 1970, p. xx), simbolizadas pelo cabriolé, pelo piano e pela educação, em Recife, que dá à filha, Neném. Esses elementos fazem com que o senhor de engenho se sinta superior aos camumbembes da Várzea e feche-se “[...] cada vez mais nas suas rezas infundáveis, cercado-se no seu isolamento trágico, pontilhando a tragédia do autoritarismo fracassado com o baque dos ataques epilépticos.” (CANDIDO, 2004, p. 59).

A não-percepção do passar do tempo induz a decadência da família do Santa Fé, cuja tendência é aumentar gradativamente conforme o senhor de engenho se fecha com a família na casa-grande, até chegar ao estado de fogo morto que marca o final da narrativa.

3.6 A relação entre o tempo, o espaço e a história na construção da atmosfera de *Fogo morto*

Considerando-se que, em *Fogo morto*, a passagem temporal deixa marcas no espaço e, conseqüentemente, nos indivíduos que nele habitam e sabendo-se, ainda, que há a representação de um momento histórico específico no romance (a transição do meio de produção açucareira no Nordeste no início do século XX), faz-se necessário o estudo conjunto de ambas as categorias – tempo e espaço – a fim de que se verifique como essas, diretamente associadas, permitem a representação histórica e sejam fundamentais na formação e na decadência das personagens. Para isso, retomamos o conceito de cronotopo definido por Mikhail Bakhtin (1998), a fim de sustentar as proposições aqui realizadas. em que o teórico, ao propor o conceito de cronotopo – categoria sob a qual se reúnem o tempo e o espaço – avalia como este atua na representação histórica na literatura.

Em *Fogo morto*, o tempo e o espaço, juntos, fundamentam a angústia interior de José Amaro e são importantes no processo de decadência de Lula de Holanda. No romance em questão, há a ação do tempo marcada no espaço e vice-e-versa, o que confirma a afirmação bakhtiniana: “Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.” (1998, p. 211).

Renata Coelho Marchezan, em “Nas estadas e nos encontros: relações entre literatura e história” (2013, p. 139), afirma, com base nos estudos de Bakhtin, que a análise de valores e de mundos representados pela forma artística permite o encontro das “[...] relações entre a arte e a história, entre a arte e a ideologia.” (2013, p. 139), o que gera, na literatura, a localização de um testemunho e um meio de recriação do sentido histórico e ideológico, sendo

o cronotopo o “[...] eixo organizador dos mundos, valores, que a forma compõe.” (MARCHEZAN, 2013, p. 139). A estudiosa diz também que a forma artística – no caso, a literatura – é composta por meio da linguagem, instrumento vivo e social, que “[...] singulariza seu relacionamento com o contexto social, histórico e pragmático.”, fazendo com que o indivíduo histórico – autor/leitor – “[...] se torne um elemento constitutivo da forma [...]”. Segundo Bakhtin (1998, p. 212), o cronotopo é determinante da imagem desse indivíduo na literatura, que, incorporado à arte, concede a ela “[...] um valor histórico, uma visão de mundo, uma posição social, uma avaliação artística.” (MARCHEZAN, 2013, p. 138).

O valor e o indivíduo históricos referidos por Marchezan encontram-se, na produção reguiana, nos romances ambientados na Várzea do Paraíba, que representam, como já mencionado, a decadência da produção dos engenhos devido à implementação das usinas na região. Segundo afirma Alfredo Bosi (1970, p. xxvi), “*Fogo morto* retoma o ambiente dos romances iniciais de José Lins do Rego, que reproduziam a vida e a mentalidade de um engenho de açúcar na Várzea do Paraíba: vida e mentalidade que moldaram a infância do próprio narrador, também ele ‘menino de engenho’.”, situação da qual “[...] decorre o caráter intrinsecamente memorialista desses romances [...]”. Sabido que o escritor transferiu ao romance traços da memória e da linguagem comum à época em que se passa a história, cabe observar como, a partir do trabalho com o espaço e com o tempo, esse momento histórico é representado no romance e, ao verificar a ação temporal sobre o espaço e vice-versa, justificar o trabalho cronotópico para a construção da atmosfera decadente de *Fogo morto*.

3.7. Os cronotopos bakhtinianos presentes em *Fogo morto*

Levando-se em consideração a definição do caráter figurativo do cronotopo, que, segundo Bakhtin, é responsável pela criação dos elementos abstratos do romance, verificamos, a seguir, como a atmosfera – proveniente, como já visto, em princípio, de indicações espaciais – é construída a partir do caráter figurativo do cronotopo, valendo-se, para tal, dos grandes cronotopos propostos por Bakhtin e da observação dos cronotopos menores encontrados em *Fogo morto*.

Dos grandes cronotopos tipicamente estáveis que Bakhtin (1998, p.349) destacou, ou seja, aqueles que são comuns a variadas produções artísticas, há três em *Fogo morto*, a saber: do encontro, da estrada e da soleira. Desses, os do encontro e da estrada são facilmente reconhecíveis no romance, dada a localização da casa de José Amaro à beira da estrada e o

papel de ligação dela entre os engenhos e a cidade de Pilar. Segundo Bakhtin, ambos os cronotopos estão interligados, dado que é na estrada que se dá grande parte dos encontros, nos quais predominam o matiz temporal e a alta intensidade emocional. Já a estrada é responsável, segundo o teórico (BAKHTIN, 1998, pp. 349-350), pelo cruzamento, num único ponto espacial e temporal, dos caminhos espaço-temporais de diferentes personagens, permitindo o surgimento de contrastes de todas as espécies e o choque de diferentes destinos.

Em *Fogo morto*, o papel temático dos cronotopos da estrada e do encontro é o de apresentar as variadas personagens que habitam a Várzea do Paraíba que, circulando dos engenhos ao Pilar e vice-e-versa, apresentam tipos sociais. Com os encontros, há o debate de temas comuns entre as personagens, sendo o grande representante delas o Capitão Vitorino da Cunha, que coloca em discussão as práticas políticas que predominam no lugar. Vale ressaltar que os encontros se dão, em geral, na tenda de José Amaro, cuja localização à beira da estrada atua como local onde as personagens param para encomendar serviços e conversar. É o que se observa no trecho abaixo:

A mulher deixou a estrada e o Capitão Vitorino foi continuando sua viagem. Com pouco mais era a casa do mestre José Amaro. [...] E assim foi chegando na porta do mestre seleiro [...] Vitorino saltou da égua, amarrou o cabresto na cerca e chegou-se para perto da tenda. [...]

- Muito trabalho, compadre José Amaro?
 - Como de costume, compadre Vitorino, como de costume.
 - Eu também ando que não tenho mais descanso. O diabo desta eleição não me deixa parar. Era até para lhe falar, compadre, preciso do seu voto. O Major Ambrósio me botou na chapa de conselheiro. Conto com o seu voto. Eles sabem o que vale o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha. Vou fazer um figurão, meu compadre. O José Paulino desta vez vai ver o que vale o primo Vitorino. (REGO, 1970, pp. 20-21).

O terceiro cronotopo proposto por Bakhtin encontrado em *Fogo morto* é o da soleira, localizado no romance na entrada da casa de José Amaro, local em que o mestre passa grande parte do tempo e onde faz as reflexões que o levam à tomada de consciência. Segundo Bakhtin (1998, p. 354), esse cronotopo associa-se ao do encontro, mas é mais completo substancialmente, sendo o cronotopo da crise e da mudança de vida. É o que se observa quando José Amaro, na entrada da tenda de trabalho, senta-se sobre o tamborete e reflete sobre a sua existência e da sua família e, embora não haja de fato uma mudança de vida, há a crise que o leva a questionamentos e à autoconscientização, como se observa abaixo:

O negro saiu, de estrada afora, esquipando o cavalo arrudado. O mestre José Amaro voltou outra vez para dentro de si mesmo. A faca afiada cortava a sola como navalha. Chiavam na ponta da faca as tiras de couro que ele media, com muito cuidado. [...] O mestre Amaro sentou-se outra vez. O martelo estrondou na paz da tarde que chegava. Ouvia-se já bem distante as campainhas do cabriolé, como uma música que se consumia. Culpada de tudo era a sua mulher Sinhá. [...] Batia forte na sola, batia para doer na sua perna que era torta. Que lhe importava o cabriolé do Coronel Lula? Que lhe importava a riqueza do velho José Paulino? (REGO, 1970, p. 13).

Além dos três cronotopos apresentados por Bakhtin, propõe-se ainda a observação de dois cronotopos que compõem o caráter figurativo em *Fogo morto*: o da natureza e o da casa. Pensa-se, aqui, nas casas de José Amaro e de Lula de Holanda e nos elementos naturais que as circundam, demonstrando como a passagem do tempo e seu reflexo no espaço e, conseqüentemente, nas personagens que o habitam, configuram a atmosfera de decadência no romance.

O cronotopo da natureza atua na narrativa como marcador temporal e elemento de contraste à dor humana, desenhando um ciclo que se completa, diariamente, independentemente dos acontecimentos que recaem sobre as personagens. Vale ressaltar as considerações de Juarez da Gama Batista (1973, p. 17) que, a respeito da natureza na produção de José Lins do Rego, afirma que ela é soberana e impera sobre os descaminhos do mundo, sendo nela que o homem se perde ou se rende (BATISTA, 1973, p. 14), dependendo da situação narrada. É o que se observa, por exemplo, no acompanhamento do canto dos pássaros ao trabalho do seleiro, que cantam independentemente da dor do artesão:

A cantoria dos pássaros aumentara com o silêncio. Os olhos do velho, amarelos, como que se enevoaram de lágrima que não chegara a rolar. [...] Pegou do martelo, e com uma força de raiva malhou a sola molhada. O batuque espantou as rolinhas que beiravam o terreiro da tenda. (REGO, 1970, p. 7).

E também no encontro, no meio natural, de certa paz nos momentos em que se angustia:

Ficou quieto, numa mansidão que não era de seu feitio. [...] O mestre seleiro, sem chapéu, assim de camisa para fora das calças como estava, foi andando pela estrada. A luz da lua ainda não clareava o escuro da cajazeira. O vento frio que corria agradava ao mestre. Não parou, andou de rota batida uma meia hora. [...] Por debaixo da aroeira gigante parou um pouco. [...] Foi andando para os lados da beira do rio. [...] Lá embaixo era o rio. Desceu mais, não queria que o vissem assim como estava. Tomariam por doido. E quanto mais andava mais tinha vontade. (REGO, 1970, p. 57).

A natureza revela, ainda, a passagem do tempo - “O sol estava mais para poente. Agora soprava uma brisa que agitava a pitombeira e os galhos de pinhão roxo, que mexia nos bogaris floridos. Um cheiro ativo de arruda recendia no ar.” (REGO, 1970, p. 10) – marcada sempre pelos amanheceres e anoiteceres no lugar. Esse cronotopo tem o papel, portanto, de demonstrar o ciclo da vida que, superior às personagens, demonstra que essas nada podem fazer para alterar a ordem natural das coisas. Deste modo, observa-se que o cronotopo da casa, aliado ao cronotopo da natureza, revela, por contraste, o íntimo do sofrimento interior das personagens que, fechadas nos pensamentos e presas nos locais em que vivem, nada podem fazer contra as mudanças que as rodeiam e contribuem, portanto, para a criação da atmosfera de decadência em *Fogo morto*.

Dos cronotopos presentes no romance, destaca-se também o da casa, que se dota de características degradantes conforme o isolamento das personagens que a habitam.

Mencionamos que a decadência de José Amaro intensifica-se quando é expulso de sua casa por Lula de Holanda, sendo esse o fato que o influencia mais diretamente nos questionamentos sobre a posição social que ocupa, iniciados quando fora desrespeitado por José Paulino.

A expulsão da casa causa a intensificação da angústia de José Amaro, sendo necessário que se observe a influência do espaço na configuração da personalidade do seleiro. Juliana Santini afirma, em “Espaço presente, memória de outrora” (2006, p. 3), que, tanto a trajetória quanto as reflexões de José Amaro, estão atreladas ao espaço que ocupa, sendo o seu suicídio relacionado diretamente à perda da casa, que resulta na “[...] certeza de não haver lugar no mundo em que se encaixar.” (SANTINI, 2006, p. 3). Ainda segundo a estudiosa (SANTINI, 2006, p. 4), a casa em que vive o seleiro atua como representação da instabilidade psicológica dele, dado que José Amaro não pode “[...] encontrar na figura da casa, que não lhe pertence, o repouso e o aconchego atribuídos à imagem da habitação segura e acolhedora.”, contribuindo, assim, para a angústia constante da personagem. Tal perda pode metaforizar, portanto, a perda da própria existência, dado que é nesse espaço que José Amaro cresceu e fixou sua família e sua profissão. Quando só, abandonado pela esposa, o seleiro observa o espaço da casa, momentos antes de provocar o suicídio:

O mestre estava sozinho. [...] Quem visse o mestre, na quietude em que ficou, não podia imaginar o que andava por dentro dele. Estirou-se na rede e não quis saber de nada. [...] Só, na casa que fora do pai, onde vivera e trabalhara a vida inteira, era agora mais desgraçado do que imaginara. Para ele, não havia outro remédio, deveria desaparecer, fugir, não ficar um dia mais naquela terra que o desprezava. [...] Na sala escura, a tenda parada.

Nem o cheiro de sola nova enchia a casa com aquela catinga que era a sua vida. Olhou para os utensílios, para os seus instrumentos de trabalho, e, vendo-os para um canto, ainda mais se sentiu um inútil, perdido para sempre. Não tinha mais gosto de fazer o que sempre sonhara e amara fazer. (REGO, 1970, p. 265, 266).

Prenuncia-se, assim, como já mostramos, o abandono da vida, realizado dentro da casa, que já se encontra degradada, momentos antes do ato da personagem.

No caso de Lula de Holanda, a decadência da família do Santa Fé reflete-se na casa grande do engenho, afetada pela passagem do tempo e pelo isolamento em que se coloca a família que habita o lugar.

A vida daquele povo da casa-grande ninguém podia compreender. D. Amélia tocava piano. [...] Em casa do Coronel Lula havia piano. [...] **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 de 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 Lula não abria as janelas da sala de visita; vivia ela fechada, com o piano de D. Amélia para um canto. E de que vivia aquele povo? **As safras do Santa Fé não davam cem pães.** (REGO, 1970, p. 30, grifos nossos).

O mestre José 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 escancarada, um barco sujo. Lembrou-se dos tempos do Capitão Tomás de quem o pai lhe contava tanta coisa, das safras do capitão, da botada com festas, das pejudas, com a casa de purgar cheia de açúcar. (REGO, 1970, p. 31).

É na casa fechada que Lula de Holanda vive com grande intensidade a devoção a Deus, sendo essa a marca do isolamento da família do resto do mundo:

Amélia acendeu o candeeiro da sala de jantar e mosquitos rodeavam a luz em enxames. A lâmpada do quarto dos santos queimava azeite da lamparina de prata. Seu Lula chegou-se para lá e viu a cara comprida, os braços estendidos, as mãos sangrando de Deus. Olhou bem para a cara de seu Cristo. Era uma cara que ele gostava de ver, de sentir a dor que ela exprimia. Deus fora assim na terra, torturado, surrado, morto pelos infiéis. **A casa, no vazio de todos os seus.** (REGO, 1970, p. 187, grifo nosso).

As marcas do passado e da decadência do engenho, assim como a não adaptação à nova forma de produção, são relatadas em seguida:

A cozinha da casa-grande só tinha uma negra para cozinhar. E enquanto na várzea não havia mais engenho de bestas, o Santa Fé 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 cana, a vida dos tempos antigos voltava com ar animado, a encher tudo de cheiro de realidade. Tudo passava. Na casa de purgar ficavam os cinquenta pães de açúcar, ali onde, mais de uma vez, o Capitão Tomás guardara os seus dois mil pães, em caixões, em formas, nas tulhas de mascavo seco ao sol. (REGO, 1970, p. 192).

O último episódio localizado no Santa Fé é, justamente, o que completa a sua destruição: a invasão do cangaceiro Antonio Silvino e do seu bando, que ouve dizer que há ouro enterrado na casa e causa destruição na procura. As paredes do quarto de Lula têm os tijolos arrancados e Amélia, sentada ao piano, toca a última música, antes de este ser destruído pelo Capitão:

As mãos finas de D. Amélia bateram no teclado. Um som rouco encheu a casa. E uma valsa triste começou a sair dos dedos nervosos de D. Amélia. Os cangaceiros pararam para ouvir. A música triste, dolente, tropeçava de quando em vez na memória de D. Amélia, mas rompia a dificuldade e espalhava-se pela sala. (REGO, 1970, p. 257).

Estendera no meio da sala o piano de cauda que o Capitão Tomás trouxera do Recife. Parecia um grande animal morto, com os pés para o ar. Um cangaceiro de rifle quebrou a madeira seca, como se arrebetasse um esqueleto. (REGO, 1970, p. 258).

O fim do Santa Fé é anunciado nos parágrafos finais do romance, no diálogo entre José Passarinho e Vitorino Carneiro da Cunha, no momento em que passam na frente do engenho, que contrasta com o Santa Rosa:

Lá da estrada, quando deram a volta, viram a fumaça do bueiro do Santa Rosa melando o céu azul.

- O Santa Rosa botou hoje?

- É, capitão. [...]

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

- E o Santa Fé quando bota, Passarinho?

- Capitão, não bota mais, está de fogo morto. (REGO, 1970, p. 290).

4. *ÁGUA-MÃE E FOGO MORTO: A DECADÊNCIA DECORRENTE DO ESPAÇO*

Com o intuito de apresentar as condições de criação da atmosfera decadente comum à produção de José Lins do Rego, adotamos como *corpus* de análise os romances *Água-mãe* e *Fogo morto*, cuja escolha foi motivada, principalmente, pela semelhança temática e espacial que eles apresentam entre si. Como ponto de partida, levantamos a hipótese de que a decadência, nos romances reguianos, deriva, sobretudo, da relação entre as personagens e o espaço que habitam, sem desconsiderar, para isso, a participação das demais categorias narrativas – como tempo e narrador – na construção da temática aqui estudada.

Todavia, como visto nos capítulos anteriores, o tema da decadência construído em *Água-mãe* e *Fogo morto*, ainda que tendo a relação entre personagens e espaço como motivo comum, apresentam distinções. Enquanto o primeiro apoia-se em um suposto sobrenatural centrado em um lugar específico, o segundo volta-se às condições econômicas e sociais em um momento histórico – início do século XX –, sendo as transformações econômicas ocorridas na região Nordeste o elemento responsável por alterar a vida das personagens, que não se adaptam a essas transformações.

A eleição do espaço como elemento principal de comparação entre as obras provém da observação de que é a partir do contato e da relação entre ambiente e personagens que se originam, sempre, os acontecimentos que levam todos à decadência nos romances aqui examinados. Além do espaço, consideramos a influência do mistério e/ou do desconhecido na configuração trágica que permeia as obras e, se em *Água-mãe* esse mistério é evidente, não desconsideramos sua presença também em *Fogo morto*, em que há um universo desconhecido – e, de certo modo, misterioso – para as personagens, que deriva das modificações histórico-sociais, fazendo com que elas se fechem cada vez mais em si e desacompanhem, desse modo, as transformações pelas quais passa a região em que vivem. Justifica-se, assim, o fato de nosso trabalho basear-se na construção do espaço e em sua relação com o mistério e com o desconhecido na verificação de como esses elementos desencadeiam, nas duas obras de José Lins do Rego, o tema recorrente da decadência apontado pela crítica do escritor.

Ao longo de nossas reflexões, retomamos constantemente a diferença espacial presente nos romances analisados e destacamos a oposição existente entre o espaço deslocado da produção reguiana, presente em *Água-mãe*, e o espaço histórico representado em *Fogo morto*, que influenciam, cada um à sua maneira, a construção das personagens e as relações que têm com o meio em que vivem.

Em *Água-mãe*, a maior participação do espaço no condicionamento da vida e dos atos das personagens provém, conforme demonstramos, do medo compartilhado em relação ao suposto mistério que envolve a Casa Azul, lugar específico que carrega, em sua história e em seu aspecto físico, resquícios da decadência e das desgraças das quais foi palco, o que permite a aceitação da explicação sobrenatural para os acontecimentos trágicos que levam as personagens ao infortúnio.

A suposição sobrenatural pode ser eliminada pelo leitor, dado que sua existência nunca é comprovada pelo leitor. Contudo, ao buscarmos outras justificativas para a decadência do romance, percebemos que os acidentes decorrem da relação entre as personagens e o espaço da Casa Azul, pois é ao habitarem-na e ao aproximarem-se dela que as personagens – tanto os moradores de Araruama como a família Mafra – acabam por sofrer acidentes e tragédias, levando-nos a concluir que não convém desconsiderar, em *Água-mãe*, a relação do espaço com a decadência que se constrói no decorrer da história.

Em *Fogo morto*, a decadência recai sobre duas personagens específicas e suas famílias – José Amaro e Lula de Holanda –, derivada, como apresentado, da inadequação delas às transformações econômicas e sociais ocorridas no ambiente em que se inserem.

A questão espacial é mais influente em José Amaro que, como vimos, é uma personagem natural do lugar em que se passa a história e, por mais que considere sua a casa em que vive, sabe que não o é e sofre as consequências disso quando ela lhe é tirada por Lula de Holanda, senhor do engenho Santa Fé, sendo esse episódio um indicador da estrutura social da região Nordeste no momento representado no romance.

Lula de Holanda, em contrapartida, é nascido fora do município de Pilar e, embora seja dono do engenho (representando-se, aqui, a posição e a existência do homem a partir do lugar em que reside), não se adequa nunca ao modo de vida e de trabalho que o engenho lhe exige e a não adequação ao modo de vida que o lugar e o tempo determinam configura o principal motivo para a sua decadência, concretizada pelo estado de improdutividade ao qual chega o engenho Santa Fé no final da história.

O espaço, portanto, em *Fogo morto*, tem relação profunda com a condição social e moral das personagens e, quando alterado e afetado por fatores externos (como as mudanças econômicas e sociais que ocorrem na região), leva as personagens à decadência, pois, incapazes de lutar contra esse destino, acabam por ficarem aquém do que lhes é necessário para se manterem atuantes na sociedade. O espaço é, assim, representação e extensão de quem o habita, sendo as mudanças pelas quais passa o elemento principal da decadência de seus moradores.

Já em *Água-mãe*, o espaço limita-se, como vimos, às margens da lagoa de Araruama, onde se concentram as casas das personagens principais – Dona Mocinha e Cabo Candinho – e a Casa Azul, abrigo do suposto sobrenatural. As personagens vivem, conforme é contado pelo narrador, a partir do que retiram da lagoa (sal e camarão) e creem que, desde que não mantenham contato com a casa amaldiçoada, nada de ruim lhes acontecerá. O dia a dia das personagens baseia-se nas atividades econômicas e nas relações sociais criadas entre si, sendo sempre a Casa Azul excluída dessas relações, o que afasta o malefício e os incidentes do lugar. Assim, podemos considerar que o espaço da história divide-se claramente entre a lagoa, onde se concentram as personagens, e a Casa Azul, sendo essa delimitação que impede, até a metade do romance, que as personagens caiam em desgraça. Contudo, após a compra da casa pela família Mafra, inicia-se o contato entre os moradores locais e a família do Rio de Janeiro, quebrando-se os limites pré-determinados e fazendo com que as tragédias, até então evitadas, ressurgam no lugar. Desse modo, consideramos que é a partir da transição das personagens pelo espaço que se promovem os acontecimentos trágicos. O sobrenatural, se considerado, atua somente caso as personagens interpenetrem o espaço da Casa Azul, sendo essa ação das personagens que desencadeia os acontecimentos que as acometem, se considerarmos que é da influência da Casa que provêm os acidentes.

Já os moradores da Casa Azul caem em desgraça conforme adentram no espaço da Casa Azul, como acontece, por exemplo, com Lourival e com Marta Mafra.

Consideramos, também, que a justificativa sobrenatural nunca deve ser descartada, mas, além do mistério de uma suposta força maligna proveniente da Casa Azul, deve-se considerar também misteriosa a relação estabelecida entre o espaço da mansão, a transição das personagens e o destino trágico que as acomete, mistério esse que é mantido até o final da história pelo narrador. Temos, portanto, uma situação em que o espaço, se não agente, é, ao menos, supostamente a causa dos acontecimentos.

Excluindo-se, todavia, a proposição sobrenatural, mantém-se a condição do espaço como elemento condutor dos acidentes que acometem as personagens que morrem afogadas na lagoa.

Ao contrário do que ocorre em *Água-mãe*, em *Fogo morto*, todas as personagens transitam pelo espaço que vai de Santa Fé até o município de Pilar, passando pela casa de José Amaro, à beira da estrada e a decadência decorre, como mencionamos, da inadequação ao espaço e ao tempo que, representantes de um momento histórico, exigem das personagens determinada percepção e adaptação que elas não possuem.

Os limites, em *Fogo morto*, não são delimitados como os de *Água-mãe* e, embora as personagens principais tenham um espaço específico, não é por saírem dele e penetrarem outros que a decadência lhes chega, mas sim pela relação direta entre elas e esse espaço. No caso de Lula de Holanda, isso se dá pela improdutividade do engenho, decorrente de sua má administração e, no de José Amaro, pela perda do espaço que até então tinha como seu, assim como a perda do prestígio social que possuía, quebrado pelo boato da transformação em lobisomem, que faz com que muitas personagens afastam-se dele. Ainda em *Fogo morto*, o espaço não condiciona diretamente a transformação misteriosa em lobisomem, mas as atitudes de José Amaro contribuem para a caracterização e a sugestão misteriosa, atuando como pano de fundo na configuração da atmosfera de mistério que domina os trechos voltados a esse tema.

Temos, assim, que o espaço em *Fogo morto* não condiciona, sozinho, a desgraça, mas tem relação com ela, sendo da inatividade das personagens que se cria a atmosfera decadente que as domina no final da história.

Tanto em *Água-mãe* quanto em *Fogo morto*, portanto, a decadência está diretamente relacionada ao espaço, dado que é da relação com ele que as personagens se desgraçam em ambos os romances. Há diferença, contudo, nessa relação, pois, em *Água-mãe*, temos um espaço delimitado e as desgraças só acontecem caso as personagens ajam, ou seja, caso transitem entre esses dois espaços – a Casa Azul e a lagoa de Araruama – ou morem na Casa Azul. Como o fazem na segunda parte do romance, as personagens, por duvidarem e desacreditarem do malefício do lugar, acabem se acidentando, sendo levadas à decadência até então evitada.

Já em *Fogo morto* notamos que o que desencadeia a desgraça é também a inatividade das personagens, tanto Lula de Holanda quanto José Amaro, pois insistem em ficar à margem dos acontecimentos, limitando-se a um tempo e a um espaço ultrapassados. O espaço, nesse caso, figura como elemento desencadeador da decadência, não pela ação das personagens, mas sim pela sua inação. Assim como ocorre no outro romance, aqui o espaço, quando caracterizado, contribui para o aspecto decadente, sobretudo quando se trata do abandono das terras do engenho e da suposta transformação de José Amaro em lobisomem.

4.1. Demais elementos responsáveis pela decadência e seu tratamento em ambas as obras

Como vimos, contribuem para a configuração da atmosfera trágica e para a construção do tema da decadência, outras categorias narrativas, como o tempo, o narrador e a

focalização. Por isso, apresentamos considerações acerca de cada uma delas, a fim de demonstrarmos como o escritor trabalhou-as em cada obra para gerar o efeito trágico.

A história de *Água-mãe* é relatada por um narrador heterodiegético que oscila entre as focalizações onisciente, externa e interna múltipla no decorrer da narração. Ao falar em seu nome, ou seja, quando não adota o ponto de vista de nenhuma personagem para contar a história, o narrador vale-se da focalização externa fornecer informações a respeito da exterioridade das personagens.

Explica leitor que a Casa Azul encontra-se abandonada no início da história por se acreditar, em Araruama, nos poderes malignos que ela abriga. Contudo, não há, em nenhum momento da narrativa, a confirmação do poder sobrenatural da casa pelo narrador, o que contribui para manter o leitor na dúvida sobre a veracidade dos fatos e sua relação com o suposto poder maléfico do lugar, fazendo com que hesitemos e oscilemos nossa opinião acerca dos eventos, característica essencial para configuração fantástica de uma obra, segundo Todorov (2003).

Juntamente à focalização externa, o narrador trabalha com a focalização interna múltipla e percebemos que, ao adotar o ponto de vista de diferentes personagens, o espaço é construído a partir do modo como elas o veem e sentem em relação a ele, revelando que compartilham, na maior parte do tempo, do temor relacionado à Casa Azul. As diferentes focalizações revelam, contudo, que à exceção da velha Filipa, as demais personagens hesitam e não acreditam o tempo todo nos poderes sobrenaturais do lugar, o que as leva a retomarem o contato com o lugar, atraindo para si as desgraças que ocorrem durante a história.

Desse modo, o narrador de *Água-mãe* mantém-nos o tempo todo na dúvida, assim como as personagens, sem dar em nenhum momento qualquer indicação que confirme ou elimine a possibilidade sobrenatural no desenvolvimento das tragédias que acometem as personagens.

Na narrativa de *Fogo morto* há, também, um narrador heterodiegético que apresenta os fatos a partir de diferentes focalizações, oscilando entre o seu ponto de vista – focalização onisciente – e o ponto de vista das personagens – focalização interna variável. Além do trabalho com as focalizações, há, no romance em questão, o trabalho com cenas e diálogos, momentos em que o narrador concede a voz às personagens e o leitor toma conhecimento, por meio de suas falas, o que pensam e o que sentem em relação ao seu lugar no mundo. Quando falam, as personagens revelam o descontentamento e a percepção de que as coisas não são mais como eram no passado, mas não buscam compreender as transformações que ocorrem ao seu redor e que lhes causa tal descontentamento.

Além da fala direta das personagens, o leitor toma conhecimento de seus pensamentos a partir da focalização interna, em que se apresenta também, por meio de seu ponto de vista, o que sentem e, ainda, o espaço que as rodeia, cuja caracterização contribui para a configuração da decadência. Por fim, as descrições atuam para conduzir e situar o leitor no tempo e no espaço representados no romance, sendo por meio delas que temos conhecimento de que se trata do momento da reconfiguração social e econômica da produção açucareira nordestina no início do século XX.

Em ambos os romances, temos acesso ao que pensam as personagens por meio da focalização interna e percebemos, por meio desse recurso narrativo, que elas oscilam entre crenças e descrenças, mudam suas opiniões e revelam desconhecer – no caso de *Fogo morto* - ou duvidar – no caso de *Água-mãe* – das situações que vivenciam.

A decadência decorre das atitudes das personagens que, guiadas por dúvidas e pela ignorância do que ocorre ao seu redor, assumirão opiniões e posturas que não condizem com a realidade ou com o que era previsto (como José Amaro, ao crer que não seria expulso por Lula de Holanda e Luís, que ignora os anseios da mãe sobre o poder da Casa Azul), o que as leva, inevitavelmente, a acidentes e situações que poderiam ter sido evitados caso não duvidassem ou não desconhecessem a verdade.

Assim, a focalização, sobretudo a interna, revela ao leitor essa situação de ignorância das personagens, sendo tanto em *Água-mãe* como em *Fogo morto* essa ignorância um dos principais motivos que conduzem as personagens à decadência que lhes acomete no final das histórias.

Consideramos, ainda, o tratamento dado ao tempo que, como vimos, é marcado pelo apego ao passado e pela falta de visão futura em ambos os romances. No caso de *Água-mãe*, a valorização do passado reside no temor que as personagens compartilham de que os acidentes ocorridos em tempos remotos se repitam no presente da história, sendo por conta do passado, portanto, que as personagens mantêm a crença no poderes da Casa Azul. Esses acontecimentos, quando esquecidos ou ignorados, levam as personagens a duvidarem do poder da mansão, aproximando-se dela e levando-as às tragédias que vivenciam durante a história. Assim, passado em *Água-mãe* se faz presente por meio da memória coletiva das personagens que, partilhando as lembranças das tragédias ocorridas no espaço da lagoa, evitam a mansão e seus habitantes e, quando desconsideram a relação entre o passado e o presente, são levadas ao malefício.

Em *Fogo morto*, o apego a um passado glorioso limita a percepção das personagens principais que, como vimos, não percebem as transformações que ocorrem no espaço sócio-

econômico em que vivem. Presas a valores e crenças que já não condizem com o momento presente, as personagens não acompanham as mudanças a ponto de se adaptarem a elas, sendo dessa inadequação temporal que decorre, principalmente, as desgraças a que se sujeitam.

Temos, portanto, a participação do tempo na configuração da atmosfera de decadência em ambos os romances, mas sua influência é maior em *Fogo morto*, dado que atua, aqui, como um dos motivadores da falta de ação das personagens, o que causará sua desgraça.

Notamos, assim, que tanto em *Água-mãe* como em *Fogo morto*, o narrador vale-se dos mesmos recursos para a construção do infortúnio das personagens, sendo por meio do trabalho das categorias narrativas que ele produz a atmosfera de mistério e de decadência por nós estudada, mesmo que o tratamento dado a elas seja distinto em ambos os romances.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como primeiro objetivo aprofundar os estudos a respeito do romance *Água-mãe*, publicado em 1941 por José Lins do Rego que, ambientado no Sudeste brasileiro, distancia-se dos temas e dos cenários comuns à produção típica do escritor, sendo considerado, pela crítica, uma obra de menor importância no conjunto da obra reguiana.

O deslocamento espacial é o que primeiro chama a atenção em *Água-mãe* e do leitor que, acostumado até então com os temas de cunho social dos romances anteriores, depara-se agora com uma história em que o tema do mistério e do sobrenatural conduz a ação romanesca, centrando-se em um local específico: a representação das margens da lagoa de Araruama, na região de Cabo Frio, no Rio de Janeiro. O suposto sobrenatural causa, no local referido, diferentes tragédias que acometem as personagens e que provém, segundo creem, da chamada Casa Azul, mansão que integra o cenário da história.

Dadas as singularidades do tema e do espaço trabalhados em *Água-mãe*, optamos por partir do estudo dessa categoria narrativa, de modo a observar como ela está relacionada aos acidentes que conduzem a ação romanesca para, a partir de então, apresentar considerações a respeito do tema do sobrenatural e sua relação estreita e específica com o espaço da história.

Após determinarmos o ponto de partida da pesquisa, iniciamos a leitura de ensaios críticos sobre a produção reguiana, nos quais notamos a recorrência de considerações acerca do tema da decadência nas obras de cunho regionalista do escritor, tema, por sua vez, presente também em *Água-mãe*. Além disso, levamos em consideração a importância do espaço na configuração dessa temática nos romances regionalistas e optamos na incorporação no trabalho, portanto, do estudo do romance *Fogo morto* – obra de plenitude do escritor – a fim de verificarmos como a decadência se constrói em ambas as narrativas, sustentado a hipótese de que ela provém, sobretudo, da configuração espacial.

Em *Fogo morto*, a decadência das personagens relaciona-se ao espaço por força das transformações sócio-econômicas que nele ocorrem, uma vez que a narrativa representa a Zona da Mata nordestina no momento em que a produção canavieira dos engenhos é abalada e modificada pela crescente mecanização trazida pela usina. Temos, portanto, em ambos os romances, a ligação entre as personagens e o ambiente em que se inserem, do qual, conseqüentemente provém os elementos que condicionam a sua decadência no final das

histórias. Consideramos, ainda, o tema do mistério como contribuinte para a manutenção da crença que influencia no destino trágico das personagens dos romances.

Em *Água-mãe*, iniciamos a análise a partir do espaço da Casa Azul, o que nos levou a notar as semelhanças existentes entre a mansão e os castelos assombrados comuns às narrativas góticas do século XIX e que, permitiu que pudéssemos realizar uma aproximação do romance ao gênero fantástico e sobrenatural, distanciando-o, conseqüentemente, das demais obras de José Lins do Rego. Pensando-se ainda no espaço, destacamos que as personagens estão atreladas a um lugar delimitado – a lagoa e as margens da lagoa de Araruama – e, quando entram em contato com a Casa azul e seus habitantes, despertam-se para valores antes desconhecidos e modificam, de certa forma, a personalidade que tinham até então. É desse contato e da mudança que provêm os acidentes fatais e acontecimentos que levam as personagens à decadência, como vimos no caso de Luís e Joca. Ressaltamos, ainda, que isso não ocorre somente aos nativos da lagoa, mas também com a família da Casa Azul, que, ao estabelecer contato com os moradores de Araruama, também sofrem conseqüências, como a morte de Lourival, de Marta e a decadência financeira. Com isso, atentamo-nos para a possibilidade de que, mesmo quando excluída a possibilidade do poder maléfico da mansão – nunca confirmado pelo narrador – a Casa está destinada a causar desgraças, pois na disposição espacial e social da lagoa, ela destoa-se tanto por sua posição – situada, como demonstramos, no alto, revelando sua imposição – quanto pelo seu valor moral – destinada a abrigar seres de classes sociais diferentes, estranhos ao lugar. É, portanto, da influência de elementos externos no ambiente e do contato estabelecido entre seres de histórias e experiências distintas que se originarão as desgraças que acometem as personagens do romance.

A disposição das personagens no espaço é semelhante em *Fogo morto*, visto que elas se centram também em lugares específicos – José Amaro em sua casa e Lula de Holanda no engenho de Santa Fé – e, quando ocorrem transformações nesses locais – como a perda da casa, pelo seleiro, e a falência de Santa Fé, pelo senhor de engenho –, acabam por sofrerem as conseqüências que as levam à decadência no final da narrativa.

Além do espaço, as personagens de *Fogo morto* situam-se em um tempo específico – o momento de transformações pelas quais passa a região Nordeste no momento narrado –, mas não se dão conta de que se trata de um momento de mudanças e, atadas a valores passados que não condizem com a situação atual, não se adaptam à nova configuração socioeconômica que se instaura no lugar, condicionando seu ostracismo até o desfecho da trama. É, portanto, a relação entre as personagens, o espaço e o tempo que leva, em *Fogo morto*, as personagens à desgraça aqui trabalhada.

Como demonstramos, José Amaro é apegado a casa, a qual tem consciência que não é sua, mas que crê, por outro lado, que nunca a perderá. Quando ocorre sua expulsão por Lula de Holanda, o seleiro absorve-se em questionamentos a respeito de seu lugar e de seus direitos na sociedade e, não encontrando respostas, acaba por fechar-se em si mesmo, num *continuum*, até a execução do suicídio.

No caso de Lula de Holanda, a decadência relaciona-se com o espaço conforme a personagem não consegue administrar o engenho, levando-a à decadência financeira e moral, passando a ser mal visto pelas demais personagens do romance. Assim, ambas as personagens permanecem presas a situações cujo destino não conseguem alterar, cabendo-lhes somente uma irremediável desgraça no final da história, concretizada pelo suicídio de José Amaro e o estado de improdutividade de Santa Fé.

A relação com o espaço é, como pudemos ver, semelhante nos romances analisados, em que notamos que as personagens, centradas em um espaço específico, estão condicionadas a desgraças que dele emanam, embora os motivos para isso variem entre uma e outra obra. Em *Água-mãe*, isso ocorre quando as personagens deixam o espaço, enquanto em *Fogo morto* isso se dá quando as personagens não se adaptam às transformações nele ocorridas e, estáticas, acabam por ficar ao largo das mudanças que impediriam a decadência em que se encontram no final da história.

Relacionado ao espaço está, também, o mistério, que se faz presente tanto em *Água-mãe* como em *Fogo morto*, sendo mais clara sua participação nos eventos ocorridos no primeiro romance citado. No caso de *Água-mãe*, o mistério deriva de tudo o que engloba a Casa Azul, tanto os elementos naturais que a rodeiam – como a mata carregada de traços sombrios – quanto a sua história, visto que o leitor não tem informações precisas sobre os eventos que causaram as tragédias das quais fora palco.

Em *Fogo morto*, o mistério liga-se também ao espaço e ronda cada uma das personagens principais de maneiras diferentes. No caso de Lula de Holanda, o mistério centra-se na solidão da casa-grande de Santa Fé, que tende a aumentar conforme o senhor de engenho se fecha na devoção religiosa, fazendo com que a família fique presa à casa fechada, sem que as demais personagens tenham contato com os moradores. No que se refere a José Amaro, o mistério está no boato da transformação em lobisomem que, como vimos, surge conforme o mestre sai em andanças noturnas e observa o espaço que o rodeia, despertando-lhe sensações de alívio e de ternura à medida que caminha, tornando-se, assim, frequentes as saídas do seleiro em noites de luar e, por conseguinte, passando a ser esse comportamento a origem dos boatos de sua transformação em lobisomem. Assim, notamos que o mistério ou,

ainda, tudo o que foge do conhecimento das demais personagens do romance, contribui para que elas criem histórias e situações que conduzem as personagens principais ao abandono e, conseqüentemente, ao final trágico.

Pensando-se no desconhecimento dos fatos, percebemos que em *Água-mãe* e em *Fogo morto* as personagens principais vivem situações de ignorância, observadas a partir do estudo das focalizações. Como pudemos notar, tanto as personagens de um como de outro romance estão constantemente em dúvidas e em questionamentos acerca do que se passa ao seu redor.

Em *Água-mãe*, as personagens mantêm, quase sempre, a crença no poder da Casa Azul, mas indagam, por vezes, a existência desse malefício, sendo esses momentos de dúvida que permitem aproximar os moradores da mansão, levando-as ao contato com o lugar que, como vimos, condiciona a sua desgraça, mesmo quando a explicação sobrenatural é descartada pelo leitor. São, assim, a dúvida e a descrença que conduzirão as personagens a esse contato, fazendo com que sofram os acidentes que lhes ocorrem durante a história.

A dúvida e a ignorância se fazem presentes também em *Fogo morto*, uma vez que as personagens não percebem o que acontece à sua volta e mantêm-se presas a valores ultrapassados. José Amaro desconhece, primeiramente, que é tido por lobisomem pelos demais moradores de Pilar e, mesmo quando toma conhecimento do fato, coloca-se em questionamentos para os quais não encontra respostas. As dúvidas também permeiam os seus pensamentos quando reflete sobre seu lugar na sociedade, sobretudo na desvalorização da profissão, responsável pela conscientização da perda do prestígio que tinha até então, o que faz com que o orgulho de sua condição de seleiro livre se transforme em indignação e falta de forças para buscar uma solução. Lula de Holanda também ignora as transformações econômicas que acontecem ao seu redor e, fechando-se cada vez mais na casa-grande de Santa Fé, vê o tempo passar sem que perceba a necessidade de mudança na administração que impediria possivelmente a falência do engenho.

Assim, está na ignorância e na dúvida uma das causas para o desenrolar denso e triste de ambos os romances aqui estudados e as personagens, nessa situação, revelam sua desorganização interior que, apresentada por meio da focalização interna, é construída conjuntamente com observações acerca do espaço que as rodeia, dotando-se ambos – espaço e personagens – de características sombrias que impedem o desenvolvimento ponderado, equilibrado e positivo do pensamento.

Consideramos ainda, em nosso estudo o papel do tempo em ambos os romances, permitindo que notássemos sua influência, ainda que não direta, no conhecimento e na visão de mundo das personagens e, ainda, nos valores que as regem e conduzem sua existência.

Em *Água-mãe*, vimos que o passado, carregado de histórias misteriosas, rege o pensamento das personagens, que acreditam nesses relatos e no poder da Casa Azul, mantendo-se presas a esse tempo sem mudarem de condição no presente, nem fazendo planos para o futuro.

Em *Fogo Morto* ocorre o mesmo e as personagens principais apegam-se a um tempo e a uma glória passadas que as impede de notar as diferenças contemporâneas, ficando ao largo das mudanças do tempo.

Notamos, assim, que os dois romances, embora com histórias distintas, contam com os mesmos princípios e categorias para a construção da desorganização das personagens e, mesmo que o modo de atuação dessas categorias se apresente de maneira diversa, são em ambas as obras os condicionadores da atmosfera de decadência em que vivem as personagens, indicando-nos a possibilidade de uma análise comparativa entre os dois romances, mesmo com a diferença temática existente entre as duas.

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. 379-385.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAL, M. Del lugar al espacio. In: _____. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1987. p. 101-107.

BATISTA, J. G. **Sentido do trágico em José Lins do Rego**. João Pessoa: Estado da Paraíba, 1987.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Domingos Zamagna. Rio de Janeiro: Vozes, 1982. 1563 páginas.

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

_____. Introdução a *Fogo morto*. In: _____. REGO, J. L. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. xxvi-xxxii.

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

CANDIDO, A. Um romancista da decadência. In: _____. **Brigada ligeira e outros escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 57-62.

_____. Descaminho e decadência. In: _____. REGO, J. L. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. xlvi-xlvii.

_____. A compreensão da realidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 dez. 1957.

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

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

CASTELLO, J. A. **José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo**. São Paulo: Edart, 1961.

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

CARPEAUX, O. M. O brasileiríssimo José Lins do Rego. In: _____. REGO, J. L. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. xi-xvii.

CASCUDO, L. C. Botânica supersticiosa no Brasil. In: _____. **Tradição, ciência do povo**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 55-84.

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. 371-378.

COUTINHO, E. F. A relação arte/realidade em *Fogo morto*. In: _____. COUTINHO, A. (Org.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 430-440.

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

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FORTES, R. G. F. Os ritmos do tempo em *Fogo morto*. In: _____. **Tempo, espaço e decadência: uma leitura de *O som e a fúria*, *Angústia*, *Fogo morto* e *Crônica da casa assassinada***. Cascavel: Edunioeste, 2010. p. 270-290.

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

GENETTE, G. Modo. In: _____. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[--], p. 159-210.

_____. Fronteiras da narrativa. In: _____. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 255-274.

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

GOMES, E. *Água-mãe*. In: _____. REGO, J. L. **Água-mãe**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. vii-xviii.

HOUAISS, A. & VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LAFETÁ, J. L. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

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

LINS, A. Um novo romance dos engenhos. In: _____. REGO, J. L. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. xxxiv-xxxix.

_____. Memória e imaginação. In: REGO, J. L. **Água-mãe**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 9-20.

_____. A volta aos romances do ciclo da cana-de-açúcar. In:_____. **Os mortos de sobrecasaca:** obras, autores e problemas da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 131-136.

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

LOTMAN, I. O problema do espaço artístico. In:_____. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Estampa, 1978. p. 350-368.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

LUCAS, F. **O caráter social da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MACDONALD, G. The fantastic imagination. In:_____. SANDNER, D. **Fantastic literature:** a critical reader. London: Praeger, 2004. p. 64-69.

MACIEL, M. E. “Travessias de gênero na poesia contemporânea.” *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, v. 22, p. 209-215, 2006.

MARCHEZAN, R. C. Nas estadas e nos encontros: relações entre literatura e história. In:_____. LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z. (Org.) **Modalidades da narrativa.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p. 135-146.

MILLIET, S. A obra de José Lins do Rego. In:_____. REGO, J. L. **Fogo morto.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. xviii-xxv.

MOISÉS, M. Análise de texto em prosa. In:_____. **A análise literária.** São Paulo: Cultrix, 1999. p. 84-201.

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.

MONTENEGRO, O. José Lins do Rego. In:_____. **O romance brasileiro.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. p. 169-182.

ORLANDO, F. Estatutos do sobrenatural na narrativa. In: _____. MORETTI, Franco. (Org.) **O romance: a cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 245-281.

PEREGRINO JUNIOR, J. R. F. Língua e estilo de José Lins do Rego. In: _____. COUTINHO, E. F. (Org.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 189-197.

PINTO, R. M. Da memória à imaginação. In: _____. **Revista de Letras**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963. p. 104-115.

PUNTER, D. **The literature of terror: the Gothic tradition**. London: Longman, 2009.

REGO, J. L. **Água-mãe**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **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.

SANTINI, J. Espaço presente, memória de outrora. In: **Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 10. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

SCOTT, W. On the supernatural in fictitious composition. In: _____. SANDNER, David. **Fantastic literature: a critical reader**. London: Praeger, 2004. p. 51-55.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Em torno da poesia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. Lisboa: Ed. 70, 1981. p. 105-139.

THOMPSON, F. M. José Lins do Rego. In: _____. COUTINHO, E. F. (Org.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 398-401.

WILLIAMS, A. The house of Bluebeard: Gothic engineering. In: _____. **Art of darkness: a poetics of Gothic**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 38-48.

_____. Inner and outer spaces. In: _____. **Art of darkness: a poetics of Gothic**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 249-252.