

**DE JOSÉ LINS DO REGO A CARLOS DE OLIVEIRA:  
FOGO, SOMBRAS E RUÍNAS EM ROMANCES DE  
DECADÊNCIA E CRISE**

***FROM JOSÉ LINS DO REGO TO CARLOS DE OLIVEIRA:  
FIRE, SHADOWS AND RUINS IN DECADENCE AND  
CRISIS ROMANCES***

*Michele Dull Sampaio Beraldo Matter<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Partindo da já assinalada relação do Neorrealismo literário português com o grupo nordestino brasileiro dos anos 30, este artigo pretende ser uma análise comparativa de romances brasileiros e portugueses que apresentaram em sua diegese uma atmosfera de mudanças sociais que geraram a decadência e o declínio de certas estruturas de poder. Deseja-se uma leitura de *Fogo Morto*, romance do paraibano José Lins do Rego, e de *Casa na Duna*, do português Carlos de Oliveira, ambos publicados pela primeira vez em 1943, procurando explorar imagens e estratégias de narração que ali encenam o desajuste do homem com a realidade em um tempo de transição econômica e social. Ressalta-se aqui, mais uma vez, o cuidadoso investimento dos autores no exercício eminentemente estético de uma ética compromissada com o humano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance de 30; Neorrealismo português; Estratégias narrativas; Recursos imagéticos.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora em Literatura Portuguesa formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a tese *A excursão Neo-Realista: o lugar do literário na tradição da utopia* a respeito do legado neorrealista em obras como as de José Cardoso Pires, José Saramago e Helder Macedo. Sua dissertação de mestrado, defendida na UFRJ em 2003, analisou as obras de Manuel da Fonseca e José Saramago. Professora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).



## ABSTRACT

Starting from the already noted relationship of Portuguese literary Neo-Realism with the Brazilian northeastern group of the 1930s, this article intends to be a comparative analysis of Brazilian and Portuguese novels that presented in their diegese an atmosphere of social changes that led to the decline of certain power structures. We wish to read *Fogo Morto*, a Brazilian novel by José Lins do Rego, and *Casa na Duna*, by Portuguese Carlos de Oliveira, both published for the first time in 1943, seeking to explore images and narration strategies that show the misfit man with a reality in a time of economic and social transition. Here again, the authors' careful investment in the eminently aesthetic exercise of an ethics committed to the human being is emphasized.

**KEYWORDS:** Romance of 30; Portuguese Neorealism; Narrative Strategies; Imaging Resources.

Veio a noite e tudo ficou enorme.  
Veio a noite: mão gigante e silenciosa que passou.  
Veio a noite e o povo inteiro dorme.  
E o sonho dorme: queimaram as asas para voar.  
Só o hálito da Mata, as almas penadas do Vale  
e os cães das ruas  
soltam um brado de existência.  
Veio a noite e tudo ficou igual.  
(Fernando Namora – *Terra* – 23)

O mestre Amaro parou um pouco junto ao paredão do engenho, e reparou nos estragos que a chuva fizera nos tijolos descobertos. Pareciam feridas vermelhas. O bueiro baixo, e a boca da fornalha escancarada, um barco sujo. Lembrou-se dos tempos do capitão Tomás de quem o seu pai lhe contava tanta coisa, das safras do capitão, da botada com festas, das peçadas, com a casa de purgar cheia de açúcar. (José Lins do Rego – *Fogo Morto*)

O Dr. Seabra contou-lhes então a história do peixe que devorava um peixe mais pequeno e era por sua vez devorado pelo tubarão. A vida punha os homens a comerem-se uns aos outros. O mais forte vencia, e força, ali, significava dinheiro. Ninguém podia impedir a ruína da fábrica, da quinta.  
(Carlos de Oliveira - *Casa na Duna*)

Há cem anos, em 1919, nascia Fernando Gonçalves Namora, autor homenageado nesta edição da *Revista Metamorfoses*, que relembra também os trinta anos de seu falecimento, na intenção de ampliar a fortuna crítica a respeito de uma obra literária que continua a encantar gerações com seu humanismo de caráter social, mas ao mesmo tempo subjetivo. Como outros escritores de sua geração, Fernando Namora deixou-nos como herança uma voz poética e narrativa que nasce preocupada com o humano, que dá a conhecer o drama dos homens, sua luta pela vida, a leitura dialética das relações de poder com a presença do homem real, do homem de sua terra, do homem que precisa se reconhecer como sujeito para conhecer o outro. É uma obra na qual se vê presente o desejo de vida à revelia da dor comum do homem, mesmo aquele que vive em um mundo que se deteriora, como o que o leitor encontra na sequência de poemas

*Terra*, publicada em 1941, livro inaugural do “*Novo Cancioneiro*”, uma coletânea de dez livros de poesia publicada em Coimbra entre 1941 e 1944.

Em *Terra*, o leitor conhece uma *outra* épica de heroicidade singular: camponeses pobres em luta pela existência, cenas do seu cotidiano comum recriado em tom poético que lhes confere a valorização de seus gestos, ações simples, como o namoro e casamento de um casal de camponeses, as idas à igreja, a luta com a terra exausta, com a seca e com a fome, os momentos de fuga, as festas, a menção aos alugados que vão às ceifas, e a crescente luta árdua até a ruína completa da terra, a impossibilidade de lavrá-la que se constitui como a derrota final simbolizada pela morte do boi-amigo (no poema 23) e a conseqüente saída possível: a emigração, tema do poema concludente. Apesar de apresentar um mundo de “homens tradicionalmente encarcerados sem mais horizontes” (TORRES, 1989, p. 32), nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres, podemos dizer que o eu-poeta de Namora empresta ali a sua voz ao louvor do camponês comum que continua sua vida em condições adversas, no momento em que abre para ele espaço poético como um testemunho de sua realidade.

O poema que selecionamos como epígrafe, retirado desta obra, corresponde ao segmento 13 de *Terra*, e nos apresenta a chegada da noite, silenciando tudo, adormecendo os sonhos. Esta noite não nos parece ser apenas um referente físico ligado à passagem do tempo, mas também a metafórica noite da opressão em vida, do jugo a um poder que assola o sujeito e o deixa sem ação e sem sonhos (“E o sonho dorme: queimaram-se as asas para voar.” – NAMORA, 1989, p.106). Assim vemos, pois afinal, a vinda da noite é reiterada anaforicamente nos três versos iniciais, possivelmente como recurso para ampliar a sensação dessa noite que desce soberana sobre os homens, e ela também é comparada a uma “mão gigante e silenciosa” que passa e adormece o povo e os sonhos. A nós leitores de Carlos Drummond de Andrade através do poema “A noite dissolve os homens”, de *Sentimento do mundo*, obra de 1940, é difícil não pensar que esta noite também pode ser a de um país mergulhado em um regime ditatorial, em um tempo sombrio de fim dos sonhos e de tentativa de silenciamento. Imagens como as desse poema, relacionadas a ruínas e sombras também permeiam outros poemas do livro de Fernando Namora, como o céu da cor das cinzas da lareira no poema 10, poema em que o fogo da lareira representativo de vivacidade, com a comida a fumerar, é imediatamente contraposto com um adversativo “mas”, que introduz a realidade dos velhos da aldeia que perderam os filhos na guerra, ou no mar, ou num ovário estéril, isto é, a imagem de fogo e vida é cortada pela presença de significantes ligados a sombras e decadência: “Nem braços nem terra: ossos roídos ao frio./ A cinza apagada da lareira é da cor do céu.” (NAMORA, 1989, p. 105). Sem dúvida o poema 23, que narra a morte do boi-amigo numa madrugada de Abril, com a terra por lavar, impedindo assim a possibilidade de plantio e o conseqüente sustento, é um exemplo dessa ruína, o índice do declínio da família, a conseqüente fome: “Cacilda chorou silenciosamente; os filhos acariciaram o lombo; trêmulos de medo e espanto.” (NAMORA, 1989, 111); “O pasto apodrecendo no monte” (Idem, p. 112); “Deus nos perdoe: Antes fosse gente”. (Idem, p. 112).

Ainda, os versos finais do poema 24 também, a retratar a única saída possível que encontram os humilhados pela sua terra sem possibilidade de sustento - ou seja, a emigração -, reúnem várias imagens ligadas à decadência e desamparo: “Antônio partiu. / E em casa, ficou tudo medonho, desamparado, vazio.” (Idem, p. 112).

Dois anos depois da publicação de *Terra*, o ano de 1943 vê aparecer algumas das mais impressionantes criações literárias no seio de estéticas que do Brasil a Portugal se ligam por uma veia comum: uma proposta ética de valorização do humano e de luta pela transformação da realidade por vezes repressora e alienante, como a que também vimos nos poemas do autor de *Terra*. É este o ano de publicação de *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora, bem como de *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, de *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado, no Brasil, e dos dois romances escolhidos aqui como objeto principal de nossa análise. Asseguradas pelo humanismo que corta a obra de Namora, e que de certa forma nos autoriza a dividir com os seus pares essa homenagem - como sugeria a chamada desta *Revista* -, e conscientes de que a noção de homem em desajuste com a sua realidade presente na poética do livro *Terra*, é encenada em prosa em outras obras literárias de sua geração, gostaríamos de estabelecer uma leitura aqui de outros dois romances publicados em 1943 que também se debruçaram sobre a *terra*, para nela encontrar os homens.

A geração conhecida como Romance de 30 brasileiro e a geração do Neorrealismo português, à qual também pertenceu Fernando Namora, acreditaram, cada uma a seu modo, que a arte pode se fazer instrumento de denúncia da opressão e de luta do homem pela vida, sem deixar de ter em conta a função estética primordial da arte. Tais gerações literárias injetaram na literatura questões éticas de tal importância que se fixaram como paradigmas da arte intervencionista do século XX. Partindo da já assinalada relação dos neorrealistas portugueses com o grupo nordestino brasileiro dos anos 30, referida tantas vezes por vários desses escritores, no entanto, imbuídos do entendimento de que as relações entre a literatura portuguesa e a brasileira adquirem na contemporaneidade a estrutura do *diálogo*, queremos ler, em dois primorosos romances também publicados em 1943, imagens e estratégias de narração que ali encenam o desajuste do homem com a realidade em um tempo de transição econômica e social. Refiro-me a *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, e a *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira, dois excelentes exemplos de uma arte que, sem obliterar o compromisso ético de engajamento e motivação social, realizaram esteticamente uma literatura fundada em prática subversiva da linguagem.

Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, defende uma análise do literário que busque a “interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleos de elaboração estética” (CANDIDO, 2008, p. 23). Em outras palavras, o fator social deve ser invocado para explicar a *estrutura* da obra e o seu teor de idéias. Na linha de Candido, o objetivo da análise estará menos na interpretação da temática social apresentada, mas, sobretudo, na materialidade que essa temática assume no texto.

*Fogo Morto* e *Casa na Duna* têm em comum a apresentação de uma atmosfera social em decadência, em decorrência da transição de uma economia mercantil para a pré-capitalista. Em *Fogo Morto* vê-se o ocaso da antiga estrutura de produção açucareira nos engenhos, substituída pelas grandes usinas, através da apresentação do engenho do Coronel Lula de Holanda em declínio. O Santa Fé, outrora um engenho próspero, se vê reduzido a uma produção escassa e a um prédio velho, corroído pelas chuvas, como na descrição que citamos como epígrafe. Em *Casa na Duna*, Mariano Paulo luta com todas as forças na montagem de uma fábrica de telhas na esperança de vencer as dívidas e manter o orgulho das terras que seus antecessores haviam lhe deixado. Mas a crescente industrialização das cidades e a chegada paulatina de suas produções trazidas ao campo pelo comboio geram concorrência a preços menores e a consequente derrocada das esperanças de Mariano Paulo. Nesse sentido, também em *Fogo Morto* vemos a redução do trabalho do mestre José Amaro, o seleiro, em consequência da industrialização e o esvaziamento da produção manufaturada.

Dois conceitos alegóricos dicotômicos parecem permear as duas narrativas - o *fogo* e as *sombras* -, evidenciados através de imagens que revelam, por um lado, um período de prosperidade, associado ao trabalho e à plenitude da vida, e, por outro, a paulatina derrocada de um mundo em ruína, com sua tristeza, estaticidade, solidão, doença, loucura, silêncio e morte, como também de certa forma vimos presentes em alguns dos poemas de *Terra*, de Fernando Namora, citados anteriormente.

*Casa na Duna* é um romance exemplarmente visual. As descrições da paisagem, do cenário e da passagem do tempo são construídas pela palavra do narrador com uma plasticidade, concentrando formas e cores, além do uso de recursos sensoriais, que é possível facilmente ao leitor a visualização pictográfica e até mesmo cinética do ambiente. Repare-se, a título de exemplo, num parágrafo magistral em que a captação cinematográfica da paisagem coloca-se em paralelo com o momento de esperança vivido pelo personagem Mariano Paulo no projeto de salvação da quinta. Apresentam-se ali vários semas ligados à imagem do *fogo*, metáfora associada à realidade objetiva e à disposição íntima do personagem:

Ao longe, o sol do fim da tarde *incendiava* as serras: a fraga a *arder* recortava-se no céu; o povo daqueles sítios morreria na *fogueira* medonha; os maciços de árvores, erectos, cresciam sobre o dorso da montanha como as línguas das *chamas*. Para cá, o campo raso estendia-se em pinhais cerrados e terras de cultivo. Salvo do *incêndio*, vinha até Corrocovo, com as suas aldeias crepusculares, entrevistas através dos ramos. Ouvia-se o *rumor* indistinto, vago, do *fogo* que *calcinava* as penedias. Ou então seria apenas um pouco de vento ao longe, entre as árvores. (OLIVEIRA, 1980, p.123,4, grifos nossos.)<sup>2</sup>

As metáforas visuais ligadas ao *fogo* em *Casa na Duna* vão desde um sol de fim de tarde que incendiava as searas, passando pela fumarada do forno da fábrica de telhas à qual Mariano

---

2 Doravante, utilizaremos a abreviação CD para as citações relativas ao romance *Casa na Duna*, seguida da indicação do número da(s) páginas citadas.

Paulo olha e “sente que uma vida nova nasce nas paredes descarnadas”(CD, 137), até o fogo, os foguetes, o calor da festa à Nossa Senhora da Lagoa, narrada no capítulo XXVIII, que ali torna ainda mais evidente o contraste entre a vida na vila, os trabalhadores em festa, e “a maldição dos Paulos, a névoa dum precipício sobre a profundidade desconhecida”(CD, 166), imagem que encerra o capítulo anterior, ou o contraste com a visualização sombria do casarão, no capítulo imediatamente posposto à festa, onde se lê: “O casarão, a duna, parecem sepultados em cinza. Névoa rala como o luar. ” (CD, 175). É evidente a exploração pictográfica aqui já associada às *sombras*, alegoria da destruição do mundo de Mariano Paulo, que nesse momento já vê claramente a falência de seu projeto. É por isso que ele assume como única vitória possível sobre o destino, o uso do *fogo*, agora como destruição do casarão e do que resta da quinta. O *fogo* por fim aparece como imagem escatológica que encerra um tempo para início de outro, mas também como opção de resistência possível do humano desajustado.

Por seu turno, o *fogo* no romance de José Lins do Rego refere-se a imagens de atividade e prosperidade dos engenhos, os “rolos de fumo do bagaço queimado nas fornalhas” (REGO, 1998, p.168)<sup>3</sup>, e, também, metaforicamente, às ações impetuosas de alguns personagens na manutenção de suas vidas com dignidade, como o trabalho de José Amaro, que, com suas batidas enraivecidas nas solas, corta o silêncio da terra. Assim, ao final da narrativa, quando José Passarinho e o Capitão Vitorino olham o bueiro do Santa Fé em inatividade, e concluem com a imagem de que o engenho estava “de fogo morto”, a imagem é posta em imediato paralelo ao suicídio do mestre seleiro, também agora definitivamente “de fogo morto”.

Se por um lado o romance de Oliveira é magistralmente visual, no qual a dedicação às cores do cenário são sempre alvo de intenso trabalho estético, o de Lins do Rego, embora use também inúmeras descrições pictográficas, possui um caráter eminentemente sonoro. Com efeito, Mário de Andrade (1944 apud REGO, 1998, p. xx) comentou que o romance, com sua estrutura triangular, tem a forma e o espírito da sonata, sendo o tema tratado em três melodias: o alegre inicial com a raiva de José Amaro, o andante central ligado à letargia do Coronel Lula de Holanda e o presto fulgurante da impetuosidade do Capitão Vitorino. Mas notamos ainda, mesmo dentro de cada segmento, uma constante alternância de sons e silêncios, gritos e pausas, que se apresentam em consonância com a temática geral do romance: uma prosperidade de outrora que se esgota em ruínas, com espasmos de inconformismo humano. Essa mesma alternância sonora encontra paralelo com a opção narrativa que se alterna entre uma apreensão objetiva e exterior da realidade (a captação das ações humanas) e um mergulho no psicológico humano (momentos de silêncio).

As imagens são quase sempre relacionadas a algo sonoro: o cabriolé de Lula de Holanda e suas buzinas, o piano de Amélia e de sua filha Neném, os gritos de loucura de Olívia, Lula

---

3 De forma semelhante ao outro romance, nas próximas referências utilizaremos a abreviação FM para as citações relativas ao romance *Fogo Morto*, seguida da indicação do número da(s) páginas citadas.

e Marta e os silêncios que por vezes imperavam no engenho de Lula de Holanda, os barulhos de Amaro a malhar as solas, o choro sofrido de Lula e José Amaro, os gritos de Vitorino com as mãos erguidas, “a tabica no ar como se golpeasse inimigos”(FM, 21), as imagens de uma natureza que acompanha e às vezes contrasta com a luta dos homens, como um certo bode manso que acompanha o choro de menino do mestre José Amaro, lambendo-lhe as mãos e começa a berrar, “como se tivesse coração de gente” (FM, 111) ou como o canário cor de gema de ovo que cantava em cima da biqueira do seleiro sem se importar com o martelo do mestre. Por isso, nesse romance, a visualidade das imagens de *fogo* e *sombras* é por vezes substituída ou associada a sons, gritos e silêncios. Leia-se, por exemplo, esta cena em que o seleiro trabalha suas solas com raiva, em que a apropriação sinestésica da realidade conduz facilmente o leitor ao mergulho no mundo narrado. Os sons e o silêncio se alternam, e por vezes os verbos relacionados com as ações do mestre tem uma carga semântica semelhante a de um crepitar de fogo, ao passo que o silêncio é adjetivado como “medonho”, “de vertigem do mundo”, comparado a um “mundo parado”, anunciando já nesta imagem do início do romance a ruína daquele mundo e sua estrutura social:

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 do couro que ele media, com muito cuidado. (...) Então, muito de longe, começavam a soar as campainhas de um cabriolé. O mestre José Amaro se pôs de pé. (...) Era o cabriolé do coronel Lula enchendo de grandeza a pobre estrada que dava para o Pilar. (...) O mestre Amaro sentou-se outra vez. O martelo *estronudou* na paz da tarde que chegava. Ouvia-se já bem distante as campainhas do cabriolé, como uma música que se consumia. (...) Bem em cima de sua biqueira começou a cantar um canário cor de gema de ovo. O mestre Amaro já estava acostumado com aquele cantar de pássaro livre. Que cantasse à vontade. 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? As filhas do rico morriam de parto. O canário não se importava com o martelo do mestre. Um silêncio *medonho* envolvia tudo, num instante, *como se o mundo tivesse parado*. Parara de bater o mestre José Amaro, parara de cantar o canário da biqueira. Um silêncio de segundos, de *vertigem de mundo*. O mestre José Amaro gritou para dentro de casa (...) (FM, 12, grifos nossos).

As imagens ligadas a um tempo de declínio estão por toda parte, quase sempre associadas nos dois romances a algo sombrio, ou a metáforas de fechamento, de ruína, de inatividade, de solidão e de exclusão.

Em *Casa na Duna*, notamos logo de início a vida de Mariano Paulo “areenta como o chão da quinta” (CD, 2), reduzida a dois únicos amigos. A sua casa silenciosa e triste aparece como metonímia da condição do homem: “A casa tem dois pisos e é ampla e velha. Uma larga alpendrada resguarda-lhe as janelas da chuva, das nortadas. A telha é antiga, canelada, e o tempo enegreceu a caiação.” (CD, 3). O silêncio e a penumbra marcam as descrições do espaço, e os sentimentos dos personagens: “no casarão da quinta falava-se pouco” (CD, 29); Hilário “sentia-se abandonado”, “olhava as grandes salas coalhadas de penumbra, os móveis velhos e

escuros” (CD, 29); o casarão era uma figura solitária e em reclusão, como seus habitantes – “Ao cimo da duna, o casarão tem as janelas fechadas” (CD, 37), “As paredes do casarão escorriam humidade. E veneno. Respirava-se um ar doentio, morria-se antes do tempo, enlouquecia-se.” (CD, 125,6). As relações familiares são marcadas pelo silêncio: “Anos de murmúrios, vozes sussurradas, quanto mais silêncio melhor na casa sombria” (CD, 56,7).

Além disso, neste romance, metáforas que denotam a passagem do tempo e o ciclo natural da colheita indiciam por paralelo a transformação natural da vida com a passagem do tempo e a conseqüente limpeza daquilo que está morto, ou inadaptado ao novo: “E então, as folhas mortas apodrecem para serem levadas na força das águas” (CD, 135), como também o mundo apodrecido da quinta, terá de ser limpo com a chegada de uma nova realidade. Para essa leitura de uma natureza que indicia o drama dos homens, parece corroborar o extenso e delicado trabalho pictórico do narrador na caracterização da natureza, a passagem das estações do ano, apontando índices como a colheita ruim, estragada pelas “chuvas fora do tempo” (CD, 55) e depois a seca, que prenunciam o fim trágico de Mariano Paulo, para quem a derrocada da fábrica de telhas, sua última esperança, será o clímax de toda uma trajetória falhada. Não parece gratuita a descrição do dia do casamento de Mariano Paulo como uma “manhã chuvosa, enevoadá” (CD, 16) a anunciar a sua desgraça. Da mesma forma, outros índices antecipatórios aparecem, como a desgraça de Lobisomem, seu bom e forte trabalhador, anunciando um tempo de crise para a família Paulo.

Em *Fogo Morto*, as imagens de *sombras e ruínas* ficam evidentes, entre outras coisas, na decadência do Santa Fé: os negros que minguavam (FM, 139), ou que foram quase todos embora após a Abolição da Escravatura; a ausência de festas no tempo do Coronel Lula; o Santa Fé transformado no “engenho sinistro da várzea” (FM, 141), um engenho triste (cf. FM, 116 e 136); as safras cada vez menores pela impossibilidade de um engenho que não se mecanizava de enfrentar a concorrência das usinas; o cabriolé de Coronel Lula, outrora espaço de exibição pública de poder, reduzido a arreios velhos e cavalos magros; o silêncio da casa-grande, o Santa Fé caído “na paz da morte”, com o seu bueiro com a “boca suja de fumaça velha” e o “telheiro encardido de lodo”(FM, 155). Nesse sentido, a descrição interna da casa reflete as angústias e as tristezas dos seus habitantes e o abafamento de suas relações, interrompidas tanto em nível familiar quanto em relação à sociedade (anunciada aqui pela sala de visitas que cheirava a mofo e evidente depois na ausência de trato da família com os outros, eliminando por completo suas saídas à cidade), como na descrição feita sob o olhar de Amélia:

Entraram, e o cheiro de mofo da sala de visitas era como um bafo de morte. O piano, os tapetes, os quadros da parede, o retrato de olhar triste de seu pai. O capitão Lula de Holanda pegou no braço da cadeira, e a sua vista escureceu, um frio de morte varou-lhe o coração. Caiu no chão estrebuchando. ” (FM, 151)

O fragmento alude ainda à doença do Coronel, seus ataques epiléticos que, como os olhos amarelados de doença do mestre José Amaro, são manifestações visíveis das *sombras*

que marcam a narrativa, como espelhos do desajustamento do homem. A tristeza e a solidão marcantes no seleiro (“Todo ele enroscava-se outra vez, fechava-se em sombras.” – FM, 63), e a sua figura em exclusão, aos poucos transformado em lobisomem, pelos olhares do público, é exemplo do humano afetado pela miséria em que a vida lhe transformara.

Com efeito, o alheamento da realidade e, especialmente, a loucura, aparecem nas duas narrativas talvez como símbolo máximo da inadaptação do homem ao tempo e às mudanças vividas pelo espaço social. O geógrafo francês Armand Frémont, na obra *A região, o espaço vivido* (1980) assinala que ocorre o sentimento de inadaptação quando brutais transformações econômicas e sociais operam mutação dos espaços vividos. Os homens, deixando de reconhecer os seus lugares de vida e as suas regiões, são tomados de nostalgia, vertigens, obsessões, sob variadas formas:

A alienação do espaço deve ser considerada a causa profunda, mais exactamente o estado explicativo das patologias ou das inaptações. A loucura ou a delinqüência constituem respostas individuais à alienação, no desvario psíquico ou criminoso. O demente e o desviado (“aquele que saiu do recto caminho”) recriam na região o espaço que lhes é recusado pela ordem social.” (FRÉMONT, 1980, p. 235).

Inadaptado a um espaço em constante mutação, com a chegada da locomotiva e a crescente economia pré-capitalista, Mariano Paulo, de *Casa na Duna*, é aos poucos tomado pela loucura, que o leva a planejar a destruição de seu mundo, “a sua vitória sobre o destino” (CD, 178). O velho Paulo, seu pai, também endoicera e as ações do filho Hilário, desde sempre um desajustado naquele mundo, por vezes beiram a loucura. Em *Fogo Morto* são também várias as personagens tomadas pela loucura, como Olívia e Marta, filhas de Lula de Holanda e mestre Amaro, respectivamente, ou que apresentam alienação que tangencia a loucura, como a dos senhores de engenho do Santa Fé, Tomás Cabral de Melo, transformado em um “fantasma vivo” (FM, 131) após ter sido insultado pela fuga de um escravo e por um sertanejo que supostamente dera guarida a este, e a do Coronel Lula de Holanda, que se abstrai da realidade em rezas e insistentes lembranças do passado heróico de seus ancestrais, na visão da esposa Amélia, “um homem de outro mundo, fora de tudo que fosse da terra, indiferente a seu tempo”(FM, 165).

Os romances em estudo dão conta mais plenamente do sentimento de inadaptação do humano em tempo de mudança porque se estruturam através de uma atitude de narração que exerce o mergulho no psicológico dos personagens, através do uso do discurso indireto livre, e da exploração de múltiplos pontos de vista. No caso do romance português, a multiplicidade de olhares resulta de uma narração construída com foco em personagens diferentes em cada capítulo expressando em discurso indireto livre suas preocupações e angústias. Em *Fogo Morto*, vê-se uma estrutura triádica, com cada uma das partes focalizando um personagem principal, respectivamente, um seleiro, um senhor de engenho e um coronel idealista, sendo que ainda os capítulos permitem o mergulho no psicológico de inúmeros personagens, principais e

secundários. Em ambos, parágrafos extensos com um certo fluxo de consciência revelam-nos o olhar de cada personagem para uma realidade com a qual não conseguem conviver. Em *Casa na Duna* este tipo de opção narrativa é mais evidente na figura de Hilário e na sua confusão mental. Já no romance brasileiro, o psicológico de inúmeros personagens é explorado, fazendo com que o romance seja composto de inúmeros pontos de vista que revelam na sua multiplicidade uma apreensão mais completa de um todo social em vias de mudança.

A construção que explora a dicotomia ‘presente *versus* passado’ está de acordo com o período de transição que os romances encenam. Em Carlos de Oliveira os dois planos temporais se opõem para mostrar um tempo áureo longínquo, com o crescimento da quinta dos Paulos, e um presente de atraso, com uma produção sem máquinas que não aguenta a concorrência das grandes indústrias. As mudanças econômicas são principalmente exploradas em relação às máquinas e às novas estradas que trazem os novos produtos, e a chegada da locomotiva. Nesse sentido, é interessante notar a opção narrativa isomórfica da linguagem que produz uma elipse narrativa para dar a ver o salto temporal, em paralelo à chegada da locomotiva, além de explorar significantes de estaticidade e letargia em oposição a outros de movimento e ação, que denotam a mudança efetiva dos tempos. Refiro-me à transição dos capítulos IV para V. No fim do segmento IV, menciona-se a gravidez de D. Conceição e a seara em atividade. O narrador o encerra comentando: “E ao ritmo desses *gestos lentos e antigos* os anos foram passando sobre Corrocovo. ” (CD, 22, grifo nosso). Ao abrir novo capítulo com a referência à chegada do comboio, faz saltar também o tempo do nascimento e da infância de Hilário, transportando o leitor direto para uma nova geração da família Paulo, a que irá enfrentar o declínio, prenunciado aqui na estação do outono:

Mariano Paulo olhou a *locomotiva* que chegava entre silvos e rolos de fumo. A gare cheirava a óleo, a carvão queimado. Viajantes *apressados* desciam das carruagens; o pessoal da estação *passava* com as suas fardas escuras; operários, de ganga, *atravessavam* a linha, corretores de boné agalado *ofereciam* os hotéis da cidade. As férias grandes tinham acabado e Mariano Paulo viera trazer Hilário ao colégio de S. Pedro. Acertou o relógio pelo da estação e entrou na carruagem. A máquina arquejava, o sol da meia tarde ardia nos vidros da enorme marquise. Sinais, a bandeira vermelha descendo, um grito de partida, e o comboio largou pelos campos do rio, já tocados de outono. (CD, 23, grifos nossos).

Convém ressaltar ainda aqui a oposição de escolha verbal entre os parágrafos citados. Para dar conta de um tempo mais lento e antigo, o narrador usa uma locução verbal com o gerúndio (“foram passando”), ao passo que na cena de movimento, reflexo de um novo tempo, opta pelo pretérito imperfeito, tempo que melhor demonstra uma ação sendo interrompida pela outra ou o acúmulo de imagens de atitudes que se mantêm em ação. A narração estruturada em vários *flashes* visuais, cinematograficamente como se uma câmera captasse o acúmulo de imagens, indo num crescendo através de uma enumeração assindética, é mais uma opção discursiva que isomórficamente dá a ver o tempo de mudança para o qual o personagem necessita acertar seu relógio.

Por sua vez, em *Fogo Morto*, a construção fragmentada em três partes, cada uma com seu personagem principal, polariza de outro modo as perspectivas temporais. O leitor se vê mergulhado primeiramente no universo do sequeiro José Amaro e na referência tangencial da decadência do Santa Fé. Com o segundo segmento, a narração transporta o leitor para um passado remoto, com a fundação do Santa Fé pelo capitão Tomás Cabral de Melo e a glória de seus tempos produtivos, para aos poucos tomar conhecimento de um passado mais recente, em que o engenho próspero se vê transformado em ruína sob a administração do genro Lula de Holanda. No terceiro segmento, retoma-se o tempo do presente, em que fica claro o declínio de toda essa estrutura social-econômica, culminando com a imagem simbólica de um engenho que não mói mais, transformado definitivamente em “fogo morto”. Nesse romance, a transição se faz evidente principalmente através da história de derrocada dos personagens do qual a decadência do engenho Santa Fé é o exemplo mais perfeito. Vem explicitado nas ações dos personagens, nos símbolos – por exemplo, o cabriolé de Seu Lula que nunca mais encherá “as estradas com as músicas de suas campainhas”(FM, 211) e o piano, outrora símbolo da grandeza e da alegria do Santa Fé, agora “estendido, como morto”(FM, 158) – e no aspecto exterior da casa.

José Lins do Rego e Carlos de Oliveira optam pelo trágico como gênero que melhor revela a sensação de desajuste do homem num tempo de crise. Pressentimos o sentido do trágico toda vez que vemos destruída a razão que orienta uma existência vendo-se o homem impelido pela fatalidade (ARISTÓTELES, 1973, p. 447). Notamos um evidente fatalismo regendo as ações de Mariano Paulo e de Hilário, em *Casa na Duna*, pois os personagens não conseguem fugir de um destino aparentemente traçado para os destruir. Em *Fogo Morto*, por sua vez, também a família do Santa Fé e o mestre José Amaro, embatem-se contra um certo *dáimon* que não os permite superar a ruína de seu tempo, fazendo com que eles projetem em outro a responsabilidade de definir as saídas e a realização de seus desejos e esperanças, no caso, as incessantes rezas do senhor de engenho e as projeções de justiça social feita pelas mãos de um cangaceiro, Antônio Silvino, esperança do mestre Amaro.

A opção do mestre pelo suicídio, intencionado também pela figura central do romance de Carlos de Oliveira, parecem revelar o clímax de uma impossibilidade de consecução da realidade, mas, paradoxalmente, revelam também a revolta, ainda que falhada, contra um sistema com o qual não concordam. Assinale-se, no entanto, que, diferentemente da tragédia clássica, as narrativas não parecem ter por objetivo suscitar o terror e a piedade, para ter por efeito a purificação dessas emoções, e sim despertar o leitor para o raciocínio e a análise das forças que determinaram a situação daqueles homens. Em *Casa na Duna*, o olhar sobre uma instância de poder, um latifundiário, elimina a leitura maniqueísta simplista para dar lugar a uma visão dialética do todo social e da complexidade da existência. Por sua vez, a concepção fatalista mais evidente em *Casa na Duna* é em *Fogo Morto* polarizada na figura do Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, que com sua atitude sempre idealista e eufórica, apesar de aparentemente ridicularizada, revela-se como um grito de ação para continuar lidando heroicamente com

uma realidade trágica e agressiva. O Coronel que é a princípio apresentado como uma figura risível, ridicularizada pela vestimenta e pelas ações, vai ganhando ao longo da narrativa uma apresentação heróica e tendo sua concepção modificada no olhar dos personagens à sua volta, que passam a perceber sua grandeza. Em nenhum outro personagem fica tão evidente o sentido do trágico quanto nos gestos patéticos do Coronel Vitorino, sempre em luta contra um sistema e um mundo que precisa ser melhorado. Entretanto, como a grande narrativa que é, refletindo a complexidade do humano e do todo social, em *Fogo Morto*, também não existem maniqueísmos, e nesse sentido talvez a figura revolucionária do Coronel Vitorino, que aparece ao mesmo tempo por vezes ridicularizada, seja um dos exemplos mais perfeitos. Mais do que em seu discurso politicamente revolucionário, ignorado pela maioria dos personagens ao longo da narrativa, a heroicidade do personagem aparece na sua atitude de não desistência da ação de transformar o mundo e na capacidade quase sobre-humana de obliterar a própria dor para continuar em frente e lidar com uma realidade trágica. O parágrafo quase ao final do romance em que o narrador concentra o clímax patético do personagem expressando sua dor pelo suicídio do amigo, ao mesmo tempo em que logo tem de recuperar forças para encarar a situação com a praticidade necessária à vida é de uma magistral concentração, acompanhada de uma plasticidade, que certamente comove e revolucionariamente propõe ao leitor não a aceitação cega de um *dáimon* social, mas a imperiosa necessidade de continuar a lutar e a caminhar. Retomemos e contextualizemos o trecho para recuperar a imagem:

A velha Adriana, como uma lesa, não sabia o que dizer. Vitorino abraçou-se com ela:

- Minha velha, o compadre se matou.

*E dos olhos do velho correram lágrimas. Chorava com José Passarinho, com a sua mulher Adriana. E fazendo uma força tremenda, enxugando as lágrimas com a manga do paletó velho, foi dizendo:*

- Vou cuidar do defunto, Adriana; eu vou na frente com Passarinho. Vê se tem uma roupa nova minha para vestir o compadre que deve estar desprevenido. (FM, 244, grifo nosso)

Diferentemente do “fogo morto” do Santa Fé, ou do fogo destruidor intentado por Mariano Paulo, de *Casa na Duna*, para cobrir de cinzas um mundo simbólico de um tempo que cessou, Vitorino, personagem de José Lins parece refletir ainda a necessária força para o enfrentamento da realidade.

É impossível não dizer que romances como esses nos comovem, porque revelam um cuidadoso investimento dos autores no exercício eminentemente estético de uma ética sempre compromissada com o humano. São exercícios de escrita magistralmente compostos por *penas* que escrevem com pinceladas de artista e regem, como maestros, sons e silêncios, construindo um realismo tão próximo ao humano, que, ao fecharmos suas páginas ficam marcadas em nossas retinas suas imagens e ressoam em nossos ouvidos suas notas de dor, angústia, choro e loucura,

mas também, certamente, seus gritos de luta pela vida. Ler essas narrativas é também dar voz em nós àqueles silenciados por uma certa noite, pela “mão gigante e silenciosa que passou”, é restituir-lhes as “asas para voar”, é desejar que os “brados de existência” soltos na noite não sejam apenas do “hálito da Mata” ou das “almas penadas do Vale” e “dos cães das ruas”, mas que sejam destes e de outros que tornem tudo diferente, que não mais precisem partir, nem chorar silenciosamente, mas, ainda que em dor, continuem em marcha.

### Referências

ANDRADE, Mário de. Fogo Morto. In: **O empalhador de passarinho**. 2ed. São Paulo: Martins, pp. 291-5. Apud REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. Romance. Estudos de Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Antonio Carlos Villaça. 52ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. pp. xix –xxii.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**. v. IV. São Paulo: Abril S/A Cultura e Industrial, 1973. pp. 439-471.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Estudos de Teoria e História Literária. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

FRÉMONT, Armand. **A região, o espaço vivido**. Coimbra: Almedina, 1980.

NAMORA, Fernando. *Terra*. In: **Novo Cancioneiro**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. pp.97-112.

OLIVEIRA, Carlos de. **Casa na Duna**. Romance. 7ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. Romance. Estudos de Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Antonio Carlos Villaça. 52ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

VAL, Terezinha de Jesus da Costa. **O lugar poético de Casa na Duna**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Re:apresentação do “Novo Cancioneiro”. In: **Novo Cancioneiro**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. pp. 9-95.