



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS- LÍNGUA PORTUGUESA**

INGRA CLÊNIA DOS SANTOS MARIANO

**PERSPECTIVA E PODER: O SILÊNCIO DA VOZ FEMININA NO ROMANCE
FOGO MORTO, DE JOSÉ LINS DO REGO**

CAJAZEIRAS – PB

2018

INGRA CLÊNIA DOS SANTOS MARIANO

**PERSPECTIVA E PODER: O SILÊNCIO DA VOZ FEMININA NO ROMANCE
FOGO MORTO, DE JOSÉ LINS DO REGO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa

CAJAZEIRAS – PB

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)

Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-1096

Cajazeiras - Paraíba

M333p Mariano, Ingra Clênia dos Santos.

Perspectiva e poder: o silêncio da voz feminina no romance Fogo Morto, de José Lins do Rego / Ingra Clênia dos Santos Mariano. - Cajazeiras, 2018.

36f.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa.

Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2018.

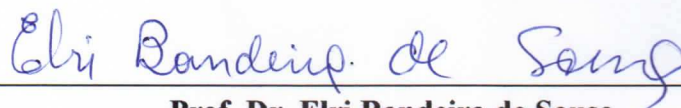
INGRA CLÊNIA DOS SANTOS MARIANO

**PERSPECTIVA E PODER: O SILÊNCIO DA VOZ FEMININA NO ROMANCE
FOGO MORTO, DE JOSÉ LINS DO REGO**

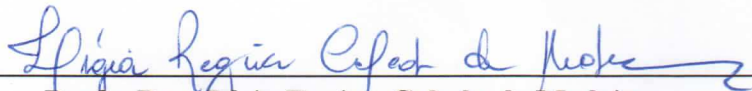
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – Campus de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 06/08/2018

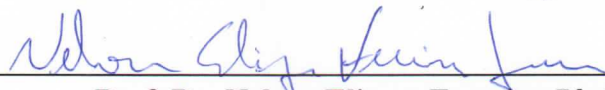
BANCA EXAMINADORA:



**Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)**



**Profa. Dra. Lígia Regina Calado de Medeiros
(UAL/CFP/UFCG – Examinadora 1)**



**Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior
(UAL/CFP/UFCG – Examinador 2)**

A Deus.

Ao meu marido, meus pais, meus avós e irmãos que sempre acreditaram que seria possível realizar este sonho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me dado forças para superar meus limites nas horas de fraqueza.

Aos meus pais, meus avós e irmãos às pessoas que permaneceram comigo nessa caminhada árdua e de renúncias difíceis, me incentivando e me acolhendo nos momentos de angústias.

Agradeço ao meu marido, Carlos Rian, pela paciência e pelo apoio em todos os momentos que precisei.

Agradeço ao meu orientador, professor Elri Bandeira de Sousa, e a minha professora Erlane, por não terem desistido de mim quando fraquejei. Pela paciência, determinação e confiança que conseguiríamos.

Aos meus amigos, que me apoiaram nos desânimos mas que também comemoraram nas conquistas no decorrer do curso, em especial a Alex Sandra, pois sofremos e vencemos juntas do início ao fim. Sem dúvidas, foram anos que ficarão marcados em nossas lembranças por toda vida.

A todos os professores que me ensinaram durante este período de licenciatura. Levarei para minha profissão, que agora se inicia, um pouco de cada um de vocês. Muito obrigada.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo mostrar a força que se encontra no silêncio da voz feminina das personagens da obra *Fogo Morto* de José Lins do Rego. Bem como, o desenrolar trágico de três famílias que se desgastam pelo orgulho de seus patriarcas que caem em decadência, mas não percebem esta queda. D. Sinhá, d. Amélia e d. Adriana são mulheres que sofrem caladas e encontram nos seus monólogos internos uma forma de mostrar a real situação que envolve suas famílias. Na parte teórica, discorremos sobre comunicação narrativa e seus tipos de narrador, sobre focalização e sobre o percurso história pelo qual passou a definição da personagem ao longo dos anos; discorremos também sobre o patriarcado e o feminismo e sobre o ponto de vista de Gomes (1981) a respeito das personagens femininas de *Fogo Morto*. Nossa pesquisa teórica é feita com base em Reis e Lopes (1988), Reuter (2002), Friedman (2002), Candido (2009), Brait (1999), Gomes (1981), Fraga (2013), Sousa (2011) e Azevedo (2017). A obra, que tem como foco três homens, que pertencem a classes sociais distintas mas que sofrem com conflitos muito parecidos, são destruídos pelo próprio ego, levando consigo suas famílias.

Palavras-chave: *Fogo Morto*, personagens femininas, patriarcado, José Lins do Rego.

ABSTRACT

This Course Conclusion Paper aims to analyze the force which was located in the silence of the female voice in the characters from the work *Fogo Morto* by Jose Lins do Rego, as well as the tragic progression of the three families who spend themselves through price of their patriarchs who decay but they do not realize that decline. Sinha, Amelia and Adriana are women who suffer themselves quiet and they find a way to show the real context that involves their families through the internal monologues. In the theory, we discuss about the narrative communication and its types of narrator, focalization and the historical journey by which the definition of character has been argued over the years; we also observe about the patriarchate and feminism, as well as the female characters by the narrative in *Fogo Morto* through Gomes' perspective (1981). The theoretical research was developed according to Reis e Lopes (1988), Reuter (2002), Friedman (2002), Candido (2009), Brait (1999), Gomes (1981), Fraga (2013), Sousa (2011) and Azevedo (2017). The novel focuses on three men who belong to the distinctive social classes and, however, they suffer themselves with the conflicts very similar and they are destroyed by their own ego, taking with them the families.

Keywords: *Fogo Morto*, female characters, patriarchate, José Lins do Rego.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 COMUNICAÇÃO NARRATIVA	11
1.1 FOCALIZAÇÃO.....	15
1.2 PERSONAGEM	17
2 O PATRIARCADO E O FEMINISMO	21
2.1 DISCUSSÃO ACERCA DO TEMA: “A PRESENÇA DE CASSANDRA” DE HELOÍSA TOLLER GOMES	23
3 MULHERES DE FOGO MORTO: A REALIDADE POR TRÁS DO SILÊNCIO	27
3.1 DONA SINHÁ.....	27
3.2 DONA AMÉLIA.....	28
3.3 DONA ADRIANA.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS	35

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, a literatura brasileira foi influenciada pela portuguesa, fazendo com que a nossa não possuísse uma fisionomia só sua. Ou seja, a literatura brasileira era apenas tomada por empréstimo.

No início do século XX, alguns escritores começaram a produzir seus textos buscando assuntos mais próximos da nossa realidade, dando início ao movimento conhecido como Pré-Modernismo e que se estendeu até 1922. Pois, com a realização da Semana de Arte Moderna, neste mesmo ano, consolida-se o Modernismo no Brasil.

As obras do modernismo, especificamente, as obras da segunda fase, que se estendeu de 1930 a 1945, encontram um novo cenário para suas produções artísticas: O nordeste, cercado por seus problemas sociais e suas riquezas culturais é um ambiente fértil para escritores que buscavam uma literatura voltada para realidade sofrida da sociedade.

Dentre estes autores que retratam a vida do nordestino sofrido e os desmandos dos que possuem melhor nível social, encontra-se José Lins do Rego, romancista da década de 30 que se destacou pelos seus romances do ciclo de cana de açúcar, os quais retratam o processo de degradação dos engenhos para dar origem às usinas. O autor marcou a literatura com o regionalismo presente em obras como o *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Fogo Morto*.

Nesta perspectiva, este estudo foi elaborado tendo como foco de análise a obra *Fogo Morto*, datada de 1943. Obra que caracteriza a segunda fase do Modernismo, pois a obra conta a história de três patriarcas: Mestre José Amaro, seu Lula e capitão Vitorino, homens, que mesmo estando a beira do completo fracasso, não deixam o orgulho de lado para tentar enfrentar a situação. Ao contrário, cada um sofre seu destino de maneira diferente e peculiar. Mas, quem mais sofre com esse orgulho são suas esposas que enfrentam “caladas” os desatinos de seus maridos.

O silêncio destas mulheres, durante todo o percurso da obra, chamou nossa atenção e portanto, o nosso objeto de estudo será a obra *Fogo Morto* com foco no silêncio das personagens femininas. Mas, além da atenção dispensada às personagens femininas, não poderíamos deixar, à margem, o papel do narrador nesta narrativa. Pois, segundo Gouveia (2004, p. 9), “Podem-se fazer outros tipos de análise, mas qualquer enfoque sobre FM é brutalmente incompleto se prescindir da complexidade da forma apresentada pelo narrador.”

Neste sentido, não poderíamos perder de vista a relação de Fogo Morto com o modelo de sociedade da época, que ainda era uma sociedade dominada pelos coronéis, senhores de engenho, que tinham o comando nas mãos. Portanto, uma relação da obra com o patriarcado se faz necessária para compreender a forma de pensar de suas personagens.

Como aporte teórico para realização deste estudo, recorreremos a livros e artigos, haja visto que a pesquisa é de ordem bibliográfica. Esta escolha se faz necessária por oferecer suportes relevantes para a compreensão e aprofundamento acerca do tema relacionado. Para isso, estabelecemos diálogo entre as ideias relacionadas a ele, formando nosso embasamento teórico a partir das reflexões encontradas em Reis e Lopes (1988), Reuter (2002), Friedman (2002), Candido (2009), Brait (1999), Gomes (1981), Fraga (2013) e Azevedo (2017).

Estruturalmente, este trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “Comunicação narrativa”, trata de forma concisa, do nível narrativo, tempo da narração e tipo de narrador pela visão de Reis e Lopes (1988) relacionando com a visão de Reuter (2002) e Friedman (2002) sobre os tipos de narrador. O capítulo é seguido de dois tópicos: “Focalização”, que também segue a visão de Reis e Lopes (1988), e “Personagem”, trabalhado pelas perspectivas de Candido (2009) e Brait (1999).

O segundo capítulo que tem como título “O patriarcado e o feminismo”, traz um estudo sobre o patriarcado elaborado por Azevedo (2017). No seu artigo, Azevedo apresenta uma definição de patriarcalismo e também destaca o ponto de vista de algumas autoras feministas que discordam das conclusões dos estudiosos de renome que tratam deste assunto. Este capítulo é seguido de um subtítulo intitulado “Discussões acerca do tema: ‘Presença de Cassandra’ de Heloísa Toller Gomes” fazendo uma discussão acerca da opinião de Gomes (1981) sobre as personagens femininas do romance Fogo Morto.

O último capítulo, intitulado “Mulheres de Fogo Morto: a realidade por trás do silêncio”, é dividido em três subtítulos: “Dona Sinhá”, “Dona Amélia”, (neste tópico também encontraremos comentários acerca de dona Mariquinha, mãe de Amélia), e “Dona Adriana”. Cada subtítulo retrata a vida destas mulheres por trás do silêncio que resta a elas no mundo em que vivem, cercadas por sofrimento e perdas que testam, a cada dia, os limites destas famílias.

1 COMUNICAÇÃO NARRATIVA

Reis e Lopes (1988, p. 21) afirmam que a *comunicação narrativa* deve ser entendida como “específico processo de transmissão de textos narrativos”, podendo relevar as circunstâncias e os componentes que regem a comunicação e/ou guiam a ação de fatores e agentes determinantes para a qualidade das narrativas.

As entidades que articulam a *comunicação* narrativa estão divididas em *narrador* e *narratário*. Sendo que “o narrador modeliza um universo diegético [...] e transmite um certo conhecimento ao narratário” (REIS; LOPES, 1988, p. 21), o qual é dissemelhante do leitor real, pois possui uma correlata aptidão para a decodificação da mensagem. A *comunicação narrativa* se apresenta em três subdomínios díspares: *o nível narrativo, o tempo da narração e o tipo de narrador*.

O nível narrativo pode ser *extradiegético, intradiegético e hipodiegético*. Reis e Lopes afirmam que existe uma relação de dependência que parte do *nível extradiegético* como primordial, aquele a partir do qual pode(m) construir-se outro(s) nível(is) narrativo(s). Assim, no *nível extradiegético* encontra-se o narrador que pode fazer parte da história ou não, pois não existe nenhuma dependência rígida entre nível narrativo e pessoa da narração. O *nível intradiegético* é aquele que se coloca imediatamente seguinte ao *nível extradiegético* e precede imediatamente o *nível hipodiegético*. Assim:

[...] uma personagem colocada no *nível intradiegético*, à qual cabe circunstancialmente o papel de narrador *dentro da história*: abre-se então um *nível hipodiegético*, em que se encontram personagens (e também, naturalmente, ações, espaços etc) dessa história engastada no *nível intradiegético*. (REIS; LOPES, 1988, p. 131, grifo dos autores).

Ou seja, quando esta personagem assume o papel de narrador para contar uma história independente da que faz parte, abre outro nível narrativo, o *nível hipodiegético*, que possui personagens, ações, espaços, totalmente dissociados da primeira história.

O tempo da narração pode-se encontrar como *narração anterior*, quando o ato narrativo antecede a ocorrência dos eventos a que se referem; *narração intercalada*, quando o ato narrativo, por não aguardar a conclusão da história, resulta da fragmentação da narração em várias etapas inseridas na história; *narração simultânea*, quando se trata de uma sobreposição precisa. Esta se distingue da

imprecisão que normalmente caracteriza a distância temporal da *narração ulterior*. E *narração ulterior*, quando o ato narrativo se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à história.

Por fim, ainda no âmbito da *comunicação narrativa*, destaca-se a presença do narrador, que Brait considera como uma instância que conduz o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente (BRAIT, 1999). Sabe-se que a função do narrador é modelar esse mundo e possibilitar a compreensão por parte do narratário. Os tipos de narrador podem ser classificados em *narrador autodiegético*, *narrador heterodiegético* e *narrador homodiegético*.

Narrador autodiegético é o narrador que relata as suas experiências como personagem central da história. A situação narrativa criada por este narrador (REIS; LOPES, 1988, p. 120) “[...] suscita leituras que, de um ponto de vista semiótico tendem precisamente a valorizar a peculiar utilização de códigos temporais e de focalização ativadas em tal situação narrativa”.

O *narrador heterodiegético* é aquele que narra uma história que não vivenciou, como personagem principal, nem presenciou, como personagem testemunha. Portanto:

A expressão *narrador heterodiegético* [...] designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. (REIS; LOPES, 1988, p. 121, grifo dos autores).

O narrador heterodiegético se distingue dos outros narradores, pois ele é o que relata uma história que não vivenciou, como personagem principal, nem presenciou, como testemunha.

O *narrador homodiegético* partilha semelhanças com o *narrador autodiegético*, pois ambos vivenciam a história que narram, sendo que o primeiro é apenas uma personagem secundária ou figurativa, que conta a história por meio de suas percepções como testemunha do que narra, e o segundo é o personagem principal da narrativa, vivenciando os fatos que narra. Conclui-se então que o *narrador homodiegético*:

[...] é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como

personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do *narrador heterodiegético*, na medida que este último não dispõe de um conhecimento direto. (REIS; LOPES, 1988, p. 124, grifo dos autores).

Portanto, o narrador homodiegético é apenas uma personagem secundária ou figurativa que conta a história por meio de suas percepções (REIS; LOPES, 1988).

Normalmente, o narrador pode se apresentar de duas maneiras específicas: como narrador em primeira pessoa também chamado de narrador personagem, e narrador em terceira pessoa.

Reuter (2002) explica que uma narrativa pode surgir com apenas dois tipos de narrador: heterodiegético e homodiegético, seguindo o que foi exposto por Gérard Genette de que, no primeiro, o narrador está ausente da história e no segundo o narrador está presente como personagem da história contada.

Sendo assim Reuter (2002) apresenta cinco grandes combinações possíveis: narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador; Narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem; narrador heterodiegético e perspectiva neutra; narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador e homodiegético e perspectiva passando pela personagem.

O narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador domina e sabe de tudo. "Como Deus no tocante à sua criação, ele sabe mais que todas as personagens, conhece os comportamentos e também o que pensam e sentem os diferentes atores, podendo sem problema estar em todos os lugares e dominar o tempo." (REUTER, 2002, p. 76).

Este tipo de narrador é onisciente pois não narra apenas do ponto de vista de uma personagem, portanto é usado com muita frequência.

O narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem reduz-se à perspectiva de apenas uma personagem. Ele é onisciente, mas só com relação a está. Pois "[...] o narrador não pode – normalmente – saber, perceber e dizer o que sabe e percebe a personagem pela qual passa a perspectiva." (REUTER, 2002, p. 78).

O narrador heterodiegético e perspectiva neutra não é considerado um narrador frequente, pois esse narra sem apresentar informações ao leitor como se soubesse menos que as personagens e portanto mostra as cenas de forma menos específica que os outros. Assim:

Em termos de tendência, é impossível, portanto, saber o que pensam e sentem as personagens; as voltas ao passado são limitadas; as antecipações corretas são interditas; estão ausentes as intervenções explícitas do narrador. (REUTER, 2002, p. 80).

O quarto narrador é o homodiegético e perspectiva passando pelo narrador. Reuter (2002) esclarece que este narrador é comum nas autobiografias, das confissões e dos relatos e que o narrador conta o que, ele mesmo, viveu. Portanto não consegue transmitir certeza do que narra.

Este narrador homodiegético de Reuter assemelha-se com o narrador autodiegético de Reis e Lopes, pois como foi citado anteriormente, o narrador autodiegético relata suas experiências como personagem central da história.

O último narrador de Reuter (2002) é o homodiegético e perspectiva passando pela personagem que narra no presente e pela visão da personagem, dando a impressão de simultaneidade entre o que é visto e o que é narrado. Como contraponto, o narrador restringe-se ao que está próximo da personagem sem intervenções por parte do mesmo. O autor afirma que: “Essa instância foi desenvolvida sobretudo na segunda metade do século XX, em relação a um crescente interesse pela expressão mais íntima da vida psicológica.” (REUTER, 2002, p. 84).

Friedman (2002), em seu artigo *O ponto de vista na ficção*, classifica de forma diferente os tipos de narrador em: Autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha e narrador protagonista, além de explicar o que é *onisciência seletiva* e *onisciência seletiva múltipla*. Deste modo, o leitor pode ter mais facilidade de identificar as características que distinguem cada tipo de narração.

O primeiro tipo mencionado por Friedman, fala frequentemente por meio do “eu” ou do “nós” e está longe da cena que narra. Portanto:

A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão. (FRIEDMAN, 2002, p. 173)

Este autor tem muita liberdade na narrativa pois não narra apenas os fatos por eles mesmos, mas pode acrescentar comentários que enriquecem a diegese e é uma marca que distancia um pouco este narrador do narrador seguinte.

O *Narrador Onisciente Neutro* distancia-se do *Autor Onisciente Intruso* porque não apresenta intromissões diretas mas não significa que o autor não tenha voz quando conta a história por meio do Narrador Onisciente Neutro. (FRIEDMAN, 2002).

Se no *Narrador Onisciente Neutro*, o autor já tinha abdicado do seu poder de interferência, no “*Eu*” como *Testemunha* ele entrega todo o seu trabalho ao outro.

Pois:

Muito embora o narrador seja uma criação do autor, a este último, de agora em diante, será negada qualquer voz direta nos procedimentos. O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176. Grifo do autor)

Quando o autor opta por este tipo de narrador, além de perder a onisciência da narrativa, transferindo para a testemunha a responsabilidade de narrar, esta, só pode contar o que está no seu campo de percepção, pois é apenas um personagem secundário.

Por último, temos o *narrador-protagonista*, o mais limitado dos narradores, haja vista que o narrador-testemunha tem maior liberdade de circulação dentro da narrativa, enquanto o narrador-protagonista: “[...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo.” (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

1.1 FOCALIZAÇÃO

Segundo Reis e Lopes (1988, p. 246, grifo dos autores), “[...] a *focalização* pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência”. Essa consciência pode ser de uma personagem da história como *narrador homodiegético* ou *narrador autodiegético*, ou de um *narrador heterodiegético*; conseqüentemente, “a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada, atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação”.

Focalização é a nomeação dada por G. Genette a essa representação, o qual tomou por base o termo *foco de narração* denominado anteriormente por C. Brooks e R. P. Warren e hoje em dia possui várias denominações como *ponto de vista*, *visão*,

restrição de campo e foco narrativo. Este último, muito usado em estudos de origem brasileira. Reis e Lopes (1988) destacam que o termo focalização está se consolidando como “designação pertinente e operatoriamente eficaz”, no domínio da teoria e análise do discurso narrativo. Os autores ainda destacam que:

[...] em princípio, reduz-se a três signos fundamentais (v. *focalização externa, focalização interna e focalização onisciente*), essas opções permitem combinações sintáticas muito variadas, normalmente inspiradas pelo intuito de confrontar as diferentes atitudes ideológico-emocionais que a focalização traduz; em certo sentido, pode, portanto, falar-se na possibilidade de se analisar, a partir da ativação de várias *focalizações*, a articulação dialética de “visões de mundo” (do narrador e de personagens da história) suscetíveis de ilustrarem os fundamentais vectores ideológicos representados na narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 247, grifo dos autores).

A *focalização externa*, para os autores, é um modo objetivo e desapassionado de se referir aos eventos e personagens que integram a história. Esta focalização “é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações.” (REIS; LOPES, 1988, p. 249).

Na *focalização interna*, é levado em consideração, além do que a personagem vê, também o que está no seu campo de consciência. Este tipo de focalização:

[...] corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem. (REIS; LOPES, 1988, p. 251).

No que se refere à *focalização interna*, esta pode ser dividida em *fixa* (apenas uma personagem com função de focalizador), *múltipla* (o campo de consciência passa a ser de um grupo de personagens) ou *variável* (permite a circulação do núcleo focalizador por várias personagens). Outro aspecto do processo de focalização interna, considerado importante pelos autores, é constituído pelo que pode ser chamado de *marcas de focalização*: discurso modalizante, tendência para a velocidade narrativa isocrônica, possível recurso ao *presente histórico*, possível representação da corrente de consciência da personagem focalizadora, etc.

Por fim, a *focalização onisciente*, é aquela que excede os limites de conhecimento de uma personagem da história. Para Reis e Lopes (1988, p. 255), *focalização onisciente* é:

[...] toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história; colocado numa posição de transcendência em relação ao universo diegético [...], o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc.

Deste modo, a focalização onisciente pode mostrar tanto o exterior quanto o interior das personagens e o narrador pode utilizar-se de diversas focalizações em uma mesma obra como estratégia narrativa.

1.2 PERSONAGEM

Para entendermos a importância da personagem na construção dos romances ou para uma narrativa específica é necessário um conhecimento prévio, mesmo que superficial, do surgimento desse elemento tão marcante em determinado período histórico até o momento atual.

Brait comenta que a concepção de personagem teve início nos estudos empreendidos por Aristóteles com seu conceito de *mimesis* e vigorou até meados do século XVIII. Comenta ainda que todos os estudiosos da arte poética foram influenciados pela visão desse pensador, incluindo Horácio, um poeta latino que associa o aspecto de entretenimento, contido na literatura, à sua função pedagógica.

Brait ressalta que essa associação fez com que se acentuasse o conceito já dado ao termo *mimesis* de “imitação do real”. E, a partir de Aristóteles e Horácio, Brait (1999, p. 37) afirma que surgiram “[...] conceituados autores que, durante os séculos XVI e XVII, legaram à posteridade curiosos estudos da personagem como imagem de pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano.” Em seu livro, ela cita exemplos como o escritor inglês Philip Sidney (1554-86), autor de *A defesa da poesia*, entre outras obras, e o também inglês John Dryden,

considerado o primeiro grande crítico da Inglaterra. Ambos elegeram os conceitos de Aristóteles e Horácio para fundamentar seus estudos. Mas, a partir da segunda metade do século XVIII, essa concepção de personagem começa a declinar. Surge uma visão de representação do universo psicológico do seu criador, chegando a se tornar mais heterogênea e maleável no final do século XVIII e século XIX, graças às modificações que ocorreram no romance para adaptar-se ao novo público burguês. Público este, que possuía um gosto particular, ao qual as narrativas até então não estavam adaptadas.

Candido (2009, p. 60) verifica que “[...] a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens”, pois, ao passo que a personagem afastava-se da ideia de *imitação*, tornava-se mais complexa e múltipla. Segundo Candido:

Ao fazer isso, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados de uma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (CANDIDO, 2009, p. 60).

Ainda no século XVIII, Johnson, seguindo a técnica de caracterização do romance em compor seres íntegros e coerentes, dividiu as personagens em *personagens de costume* e *personagem de natureza*. Cândido (2009, p. 61) diz que as *personagens de costume* “são [...] apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados”. Estas personagens apresentam características que são fixadas e se tornam elementos essenciais para sua afirmação. Já as *personagens de natureza* possuem, além de seus traços superficiais, um modo íntimo de ser que faz com que estas não tenham a mesma constância das outras.

No século XX, o romancista e crítico inglês Edward Morgan Forster, em seu livro *Aspects of the novel*, imortalizou-se com sua classificação de personagem em *flat* – planas e *round* – redondas ou esféricas – ambas traduções superficiais. Segundo Brait:

As *personagens planas* são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas

ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. (BRAIT, 1999, p. 40–41, grifo do autor).

Estas personagens são facilmente reconhecíveis pois suas características típicas são ressaltadas durante toda a sua trajetória na obra, haja vista, que o romancista não tem a pretensão de alterá-las. Elas se diferenciam das *personagens redondas* principalmente pela complexidade destas, que buscam surpreender o leitor. A autora explica:

As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (BRAIT, 1999, p. 41).

Candido (2009, p. 63) ressalta ainda que *personagens esféricas* “[...] se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender.” Mas, podemos perceber que Forster não conseguiu fugir completamente da relação personagem ficcional – pessoa humana. E o mesmo acontece com o poeta, romancista e crítico inglês Edwin Muir, que, segundo Brait (1999), analisa diversos aspectos da estrutura romanesca, procurando separar a ficção, o romance, da vida. Mas, mesmo tendo noção dessa diferença do ser fictício – pessoa, Muir não consegue se desvencilhar totalmente desta relação.

Só por volta de 1916, um movimento de reação aos estudos naturalista-biológicos da literatura desencadeado pelos *formalistas russos* radicaliza a “[...] concepção da personagem como ser de linguagem [...]” (BRAIT, 1999, p. 43). Estes conseguem romper essa concepção da personagem como imitação do ser humano estabelecendo suas próprias características que levam o estudo da narrativa a uma direção mais exploratória de sua estrutura. Mesmo o *formalismo russo* tendo passagem curta e levantando discussões que foram negadas pelas teorias modernas, deu sua contribuição e ainda continua influenciando teóricos com Roman Jakobson, Lévi-Strauss, Tzvetan Todorov, Julien Greimas e outros.

Candido (2009) destaca a visão de François Mauriac em seu livro *Le Romancier et ses Personnages*, onde ressalta que o grande arsenal do romancista é a memória

e isso confere acentuada ambiguidade à personagem. O autor reproduz somente os elementos circunstanciais reconstituídos da memória; o essencial é sempre inventado.

Cândido (2009, p. 75, grifo do autor) também ressalta a ideia de Bennett de personagem convencionalizada, afirmando que “a *convencionalização* é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência”. José Lins do Rego utiliza-se bastante da convencionalização em suas personagens. Principalmente em *Fogo Morto*, como ressalta Cândido:

José Lins do Rego, em *Fogo Morto*, descreve obsessivamente três famílias, constituídas cada uma de três membros, com três pais inadequados, três mães sofredoras, tudo em três níveis de frustração e fracasso; e cada família é marcada, sempre que surgem os seus membros, pelos mesmos cacoetes, palavras análogas, pelos mesmos traços psicológicos, pelos mesmos elementos materiais, pelas mesmas invectivas contra o mundo. (CANDIDO, 2009, p. 76, grifo do autor).

Encontra-se em *Fogo Morto* três personagens principais, mestre José Amaro, seu Lula e capitão Vitorino, que estão ligadas, mesmo que inconscientemente, umas às outras e esta ligação está relacionada ao futuro de cada uma delas na narrativa. Essa convencionalização é importante para que as personagens se tornem parte do enredo, do *lineamento da trama*. Portanto:

[...] a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias (sic). Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. (CANDIDO, 2009, p. 75).

Para que a personagem se enquadre na composição da narrativa é necessário que esteja alinhada aos outros elementos do texto. O texto, por sua vez, é marcado pela presença do narrador que, dependendo de sua apresentação, pode funcionar como caracterizador da personagem.

2 O PATRIARCADO E O FEMINISMO

Azevedo (2017), faz um estudo acerca do conceito de patriarcado discutido nas ciências sociais. Ela mostra que não há uma homogeneidade sobre esse conceito, pois diferentes autores como Weber, Rousseau, Locke e outros teorizam sobre como o pai impõe-se sobre os demais membros da família.

O patriarcado é o tipo de dominação considerado por muito tempo como ideal, pois mantinha um padrão familiar em que o chefe da família dominava os demais membros: filhos, esposa, escravos e servos, impondo regras e os tinha como bens de que poderia dispor sempre que achasse necessário.

Baseado em Florestan Fernandes (1996), Azevedo (2017) mostra o conceito de *família patriarcal* como algo obscuro e que teria uma semelhança com a forma social de organização das tribos hebraicas, pois nestas o patriarca exercia seu mando dando sequência à tradição, tendo como base um ancestral mítico. Essa relação com as tribos hebraicas não se tornou a base para as manifestações típicas vistas posteriormente, mas a *família patriarcal* se manifesta em várias civilizações e estruturas sociais.

Weber (2009) conceituou tipos ideais de dominação que serão definidos a seguir. São eles: *dominação legal*, *dominação carismática* e *dominação tradicional*. Segundo Azevedo (2017), os motivos para a submissão variam de acordo com interesses, considerações utilitárias de vantagem e inconvenientes por parte de quem obedece.

Fraga (2003) explica que a *dominação legal ou legal-racional* é a mais sofisticada e para a qual todos convergem. Nesta dominação, o senhor que está no poder não é respeitado e obedecido pela pessoa que é, mas pelo cargo que exerce no poder. Não é um simples instrumento do próprio sistema. A regra estabelecida dá as diretrizes de como se deve governar. O autor finaliza afirmando que a burocracia é considerada o tipo mais puro dessa dominação (FRAGA, 2003).

Na *dominação carismática*, o respeito se dá pelo carisma ou admiração ao dominador. Os tipos mais comuns e puros de *dominação carismática* são: dominador na posição de profeta, guerreiro ou demagogo. Este tipo de dominação desaparece quando o carisma do dominador acaba.

A *dominação tradicional* consiste no tipo de dominação que perdurou no tempo. Nela consiste o patriarcalismo onde quem manda é o senhor e quem obedece é o súdito. Neste tipo de dominação a tradição prevalece, pois é mais aceita pelo povo.

Weber (2009) distingue este tipo de *dominação em estrutura patriarcal e estrutura estamental*. No primeiro tipo, os dominados são estritamente dependentes do senhor como escravos. No segundo tipo, os dominados são ligados ao senhor por terem recebido um favor, feito um acordo ou adquirido um título com sua ajuda. Na época dos senhores de engenho, era comum que os grandes das terras recebessem títulos dos governantes assim como os senhores de engenho mais prestigiados pelo governo, como o coronel José Paulino, que conseguira o título de tenente-coronel para seu Lula, como mostra o trecho a seguir: “O tenente-coronel Lula de Holanda não deu importância à patente. Era mais um ato de proteção de seu vizinho que ele recebia como esmola.” (REGO, 2010, p. 247).

A *dominação tradicional* pode ser percebida no tipo de sociedade retratada por José Lins em suas obras do ciclo da cana de açúcar. *Menino de engenho*, *Banguê*, *Doidinho*, e *Fogo Morto* são exemplos de narrativas em que se encontra este tipo de dominação. Em *Fogo Morto*, por exemplo, encontramos tanto a *dominação tradicional como estrutura patriarcal* quanto a *dominação tradicional como estrutura estamental*.

Como *estrutura patriarcal*, temos o exemplo da família do seu Lula que, quando se torna senhor de engenho, após a morte de sua sogra, passa a ser senhor de seus escravos, de suas terras e da sua família como mostra o trecho da obra: “– Quem manda nesta terra, hein, mestre José Amaro? [...] – Mando eu, hein, mestre José Amaro?” (REGO, 2010, p. 174). Seu Lula proíbe até a filha de se casar: “Então, seu Lula pôde olhar para sua filha como uma propriedade sua; que ninguém tocaria.” (REGO, 2010, p. 256).

Como exemplo de *estrutura estamental* temos o coronel José Paulino, que é um senhor respeitado. Não só por sua família e empregados, mas por todo o povo da várzea. Resolvia questões para os outros senhores, chegando a comprar um engenho para encerrar uma contenda entre seu vizinho Lula e um homem que viera da caatinga. O homem comprara uma terra próxima às de Lula e fazia questão por um limite de terra marcado de forma errada. Como mostra o trecho: “O coronel José Paulino do Santa Rosa montou a cavalo e foi ao Engenho Velho. E de lá voltou com a questão morta. (REGO, 2010, p. 245).

A *dominação tradicional*, em particular a *estrutura patriarcal*, é nosso objetivo nessa pesquisa porque este é o motivo de vários questionamentos que abordaremos mais adiante com a perspectiva feminina acerca do assunto.

Azevedo (2017), utilizando as concepções de Weber (2009), explica que a *dominação patriarcal* é caracterizada como comunitária, tendo:

[...] um senhor que ordena, súditos que obedecem e servidores que formam um quadro administrativo. Os súditos obedecem o senhor que tem poder santificado pela tradição (sic), por fidelidade. [...]. A dominação patriarcal do pai de família, chefe da parentela ou soberano, é o tipo mais puro de dominação tradicional, a fidelidade ao patriarca é passada através da educação, hábito na infância em relação à criança com o chefe de família. (AZEVEDO, 2017, p. 14).

Por muito tempo, teóricos da democracia liberal apropriaram-se do conceito de patriarcado que atribui, ao pai, todo o comando da família, relacionando-o à monarquia, para negar sua existência nas sociedades modernas.

Azevedo, influenciada pelos estudos de Pateman (1993), afirma que “[...], o feminismo organizado no final dos anos 1960 colocou o conceito de volta ao uso popular e acadêmico, proporcionando diversas interpretações dentro da área de estudos feministas.” (AZEVEDO, 2017, p. 12). Constata-se que as concepções liberais dos contratualistas, de que o patriarcado foi superado pelas sociedades modernas, mascara uma dominação masculina nas sociedades contemporâneas.

Sendo assim, podemos afirmar que o patriarcado predominou por muito tempo e ainda perdura em muitas culturas. Mesmo nos dias atuais, encontramos características do patriarcado na nossa sociedade, tanto nos modelos familiares, quanto no discurso preconceituoso de algumas pessoas.

2.1 DISCUSSÃO ACERCA DO TEMA: “A PRESENÇA DE CASSANDRA” DE HELOÍSA TOLLER GOMES

Para Gomes (1981), a mulher em *Fogo Morto* surge como a que sofre as ações desencadeadas pelos homens. Ela não tem força de comando, sendo comparada ao negro e ao branco pobre. Fica acima do negro e abaixo do branco pobre porque este consegue fazer ouvir sua voz. Portanto:

A mulher submete-se social, econômica e moralmente às exigências de uma sociedade em que prevalecem os valores masculinos. Mas, não estando diretamente envolvida em problemas de competição e de classe, cuja resolução é delegada ao homem, a mulher se permite pensar. (GOMES, 1981, p. 415).

O pensamento da mulher é uma característica marcante em *Fogo Morto* mas suas ações também merecem destaque. Isto pode ser percebido no trecho: “[...] a velha Mariquinha preferira ser o homem da família.” (REGO, 2010, p. 220). Dona Mariquinha, esposa do capitão Tomaz, assume o *Santa Fé* quando o marido esmorece depois da volta da caçada mal sucedida no interior da Paraíba e dos desaforos que sofreu por lá.

Quando Gomes (1981) se refere à situação da mulher em *Fogo Morto*, ela afirma que esta é primordialmente passiva e impotente, independentemente da posição que ocupe no corpo social. E que seu mundo se encerra em sua própria casa e, mesmo ali, não tinha domínio algum. A autora cita duas falas de Mestre José Amaro, mostrando poder sobre sua casa e sua esposa. Mas, se analisarmos com atenção os trechos mencionados pela autora, percebemos que o Mestre José Amaro só estava tentando se redimir da afronta da esposa que o desmoraliza diante da visita: “– Cala a boca Zeca!” (REGO, 2007, p. 35). “– Nesta casa mando eu. [...]. Isto é casa de homem.” (REGO, 2007, p. 36). Detalharemos, no próximo capítulo, esse diálogo entre Mestre Amaro e sua esposa.

A análise da mulher em *Fogo Morto* feita por Gomes (1981) continua desalinhada ao que acontece na narrativa. A pesquisadora afirma que a mulher “[...] é freqüentemente (sic) mostrada do ponto de vista masculino, sendo, além disso, o homem quem determina seu destino e sua posição no corpo social.” (GOMES, 1981, p. 416).

Quando a autora diz que o homem é quem determina o destino da mulher, quebra com o que mostra o próprio enredo, pois as três mulheres escolhem o seu próprio destino: Dona Sinhá decide ir embora e deixar seu marido sozinho à mercê das desgraças que o cercavam e da doença que o consumia, como mostra o trecho da obra: “– Compadre, a comadre se foi. Fiz tudo para ela não fazer aquela besteira. Mas estava com determinação.” (REGO, 2007, p. 371); dona Amélia temia ao marido, mas decidiu tomar decisões às escondidas para manter o engenho ativo. “E pelas suas mãos começavam a passar as contas dos trabalhadores. Eram férias pequenas de

eitos de cinco homens. Mas, mesmo assim, o engenho moía.” (REGO, 2007, p. 267); e dona Adriana que também é exemplo de mulher que faz o próprio destino. Mas diferente de Sinhá, esta deixa de ir com seu filho para o Rio de Janeiro para ficar com seu marido: “Não, ela imaginara em abandonar o marido, e deixá-lo sozinho para que ele sofresse sem amparo, sem um coração amigo que velasse por ele. Quisera abandonar o pobre Vitorino.” (REGO 2007, p. 369).

A autora utiliza uma passagem de *Fogo Morto* para se referir às limitações da mulher que não se enquadra a esta situação. Ela utiliza a seguinte passagem que se refere a dona Olívia: “[...] sem parar, da sala de visitas para a cozinha [...]” (REGO 2007, p. 70), como consequência da opressão sofrida pela mulher que se limita a ficar dentro de sua casa. A mulher, na obra, mantém um certo afastamento do mundo que a cerca. Principalmente as que moram na casa grande dos engenhos, mas o fato de Olívia andar de um lado para o outro da casa, da sala de visitas para a cozinha, é consequência da loucura, doença que acometera-a na adolescência e, daí em diante, tinha essa mania de andar de um lado para o outro.

Gomes (1981) refere-se à loucura na obra como “[...] a mais grave denúncia da repressão feminina [...]” (GOMES, 1981, p. 421), pois, Olívia e Marta são personagens que não conseguem lidar com o que lhes é imposto.

Olívia não consegue se adaptar às rígidas normas da escola em Recife e a distância de onde foi criada. E Marta enlouquece devido à brutalidade como seu pai a trata e, possivelmente, por não ter casamento à vista, pois era o destino reservado às moças no patriarcado. Esta opressão pode ser percebida no monólogo interior de Sinhá, mãe de Marta:

Pobre de Marta que o pai não podia ver que não viesse com palavras de magoar até as pedras. Por ela não, que era um resto de gente só esperando a hora da morte. Mas não podia se conformar com a sorte de sua filha. O que teria ela de menos que as outras? (REGO, 2007, p. 81).

Gomes (1981) assemelha as mulheres de *Fogo Morto* a “fantasmas”. Esta referência, mesmo sendo perfeitamente cabível, só se enquadra às mulheres do engenho Santa Fé. Como podemos perceber nas seguintes passagens do livro que são as mesmas citadas por Gomes: Olívia “era aquele *fantasma* vivo, de olhos mortiços, a andar de um lado para o outro, numa ânsia que não parava.” (REGO 2007, p. 217, grifo nosso); “D. Amélia com os trancelins, com os dedos cheios de anéis,

andava dura como um *fantasma*.” (REGO 2007, p. 230, grifo nosso); e Neném ficava de lado “[...] indiferente à alegria das quadrilhas, como um *fantasma*, branca, de olhos fundos, de cabelos penteados como velha.” (REGO 2007, p. 261, grifo nosso).

3 MULHERES DE FOGO MORTO: A REALIDADE POR TRÁS DO SILÊNCIO

Em um mundo em que os coronéis ainda exerciam grande poder sobre a sociedade e o patriarcado era evidente, dar destaque a uma personagem feminina era quase impensável. Mas José Lins, ao retratar a história trágica de três personagens masculinas, nos possibilita enxergar um mundo além destes seres, por meio da visão de suas esposas.

Estas três mulheres, dona Sinhá, dona Amélia e dona Adriana, personagens secundárias e “submissas” aos comandos dos seus maridos, chamam nossa atenção pelo seu silêncio denunciador e por assumirem as rédeas da situação quando seus cônjuges já não mais conseguem.

A ideia do patriarcado, de que as mulheres, filhos e escravos eram como bens dos quais o chefe da família poderia dispor sempre que achasse necessário, vai perdendo sua força na narrativa com a abolição dos escravos, com a decepção com o futuro dos filhos que não atingiram suas expectativas e com suas esposas, de forma sutil e despretensiosa, representando o papel de chefes da família.

O pensamento foi o meio encontrado pela mulher como escapatória para a opressão vivida por elas. Em seus monólogos interiores, elas conseguem desabafar suas mágoas e suas frustrações sem que sofram nenhum tipo de censura.

3.1 DONA SINHÁ

Em *Fogo Morto*, Sinhá, esposa do mestre José Amaro, surge como uma mulher cansada de sua vida e de como seu marido trata a filha Marta. Esta já passava da idade de casar mas o fato de não haver pretendentes perturbava sua mãe, como pôde ser percebido no trecho: “E não havia rapaz que parasse para puxar uma conversa. Havia moças mais feias, mais sem jeito, casadas desde que se puseram em ponto de casamento.” (REGO, 2010, p. 82).

O fato da filha não ter se casado também afeta o mestre Amaro, que martelando sua sola lastima seu futuro e, ao vê-la passar com uma panela na cabeça para o chiqueiro dos porcos, sacudiu o martelo e pensou com ódio: “uma filha solteira, sem casamento em vista, sem noivo, sem vida de gente.” (REGO, 2010, p. 48).

Sinhá era uma mulher simples e vivia em sua casa, cuidando dos afazeres domésticos e de suas criações de galinhas e de porcos. Tudo que seu marido falava a incomodava, principalmente quando era direcionado à filha. Sentia-se presa a um mundo que não a agradava. Não tinha com quem desabafar a não ser com sua comadre Adriana, que às vezes lhe fazia uma visita, como podemos perceber nesse trecho do romance: “Fora-se a sua amiga Adriana. Só a ela confiava as mágoas que lhe enchiam o coração.” (REGO, 2010, p. 147). A forma encontrada por esta personagem para desabafar, assim como pelas outras personagens que trataremos a seguir, foi por meio dos monólogos interiores, como já foi mencionado anteriormente.

Com seu marido ela só conversava utilizando frases curtas e normalmente grosseiras, demonstrando sua falta de respeito e a pouca aproximação que tinha com ele. Nos trechos: “– Cala a boca, Zeca! A gente não está aqui para ouvir besteira.” (REGO, 2010, p. 35); “– Deixa a menina, Zeca. Vai bater sola.” (REGO, 2010, p. 37); “– Cala a tua boca, homem infeliz, cala a tua boca. Deixa a desgraçada da tua filha sofrer quieta.” (REGO, 2010, p. 43). Vemos mais um exemplo da decadência do patriarcado.

Seu marido percebia sua falta de comando com a sua esposa e precisava mostrar às pessoas, que frequentavam a sua casa ou que ali passavam e paravam para cumprimenta-lo, que quem mandava na casa era ele, como podemos perceber nesse excerto: “– Nesta casa mando eu. Quem bate sola o dia inteiro, quem está amarelo de cheirar sola, de amansar couro cru? Falo o que quero, seu Laurentino. Isto aqui não é casa de Vitorino Papa-Rabo. Isto é casa de homem.” (REGO, 2010, p. 36). No entanto, o mestre tem de ouvir de Lula, dono do Santa Fé, o mesmo que o mestre dizia à esposa. Entre Amaro e Lula, a diferença era de classe.

3.2 DONA AMÉLIA

Dona Amélia, esposa do coronel Lula, era submissa ao marido e aos seus desmandos. Estudou em Recife, sabia tocar piano e falar francês, mas nada do que estudou lhe servia. Pois, após a morte de sua mãe, dona Mariquinha, teve que assumir seu lugar nos serviços da casa.

Dona Mariquinha também representa uma figura guerreira, pois chegou com seu marido vindos do Ingá do Bacamarte para construir uma nova vida com a herança

que seu marido recebeu após a morte de seu pai. Já tinha suas filhas e trabalhou arduamente para ajudar seu marido a construir o engenho Santa Fé. Batalhadora e forte, continuou firme quando seu marido caiu em desânimo após a notícia da doença de sua filha mais nova, Olívia, que precisou voltar do Recife onde estudava como podemos perceber no trecho: Mas “Mariquinha não se entregava ao desânimo. Via-a na cozinha, ao fuso de fiar, mandando nas negras com a mesma força de antigamente.” (REGO, 2010, p. 201).

O desânimo do capitão Tomaz só aumentava. Principalmente quando um negro chamado Domingos fugiu levando dois de seus cavalos de cela. O acontecido feriu a honra do capitão principalmente porque não conseguiu recuperá-los, deixando-o sem forças para cuidar dos seus afazeres e de comandar seus empregados. Dona Mariquinha, vendo que seu marido não tinha mais forças para o trabalho e seu genro vivia naquela preguiça sem fim, comandava os feitores e mandava nos escravos, como mostra o narrador no trecho abaixo:

Via que o genro não seria homem para botar as coisas pra frente. Então d. Mariquinha do Santa Fé resolveu dar as ordens no seu engenho. Custara-lhe muito tomar aquela decisão. Era urgente. Ela bem vira no decorrer da safra que o genro não acudia às necessidades do engenho. [...]. E assim tudo passou a depender das ordens de d. Mariquinha. Era a senhora de engenho que vendia o açúcar aos cargueiros de Itabaiana. [...]. Ali em casa olhava para tudo, ordenava tudo. Os negros vinham lhe tomar a bênção de manhã e de noite. O feitor chegava-se para pedir ordens. (REGO, 2010, p. 219-220).

Dona Mariquinha não se encaixa no perfil de mulher sem voz, como d. Sinhá, d. Amélia e d. Adriana, que se apresentam como submissas diante dos maridos mas por trás, cada uma a sua maneira, enfrentam a autoridade que as perseguem e tomam suas próprias decisões. Ela não. Tinha o poder nas mãos. Enfrentava seu genro sem medo mesmo sabendo o que aquilo poderia lhe custar, como mostra o narrador na passagem citada anteriormente.

Quando seu marido morreu, houve um grande conflito com Seu Lula, que agora passou a se chamar Capitão Lula. Este fez exigências no inventário. Mas a senhora de engenho não cedeu. Continuou no comando do engenho como afirma o trecho:

O juiz não lhe deu direito nenhum. D. Mariquinha faria o que quisesse para o dr. Gouveia. O velho magistrado dava as suas sentenças conforme o seu direito. Nada de genros roubando sogras. Lá em sua

casa estivera seu Lula. O juiz disse-lhe o diabo. Ali na Ribeira não era lugar para caça-dotes. (REGO, 2010, p. 225).

A expressão caça-dotes, utilizada pelo juiz, cai como uma luva para o capitão Lula pois, as vezes que se mostrou interessado em algo na narrativa, foi quando o negro Domingos fugiu levando dois cavalos de cela e quando sentiu que podia pôr as mãos no ouro de Dona Mariquinha.

Amélia era uma mulher sem fibra, fazia tudo que seu marido queria e não tinha coragem de enfrentá-lo para defender sua mãe que morre depois de um grande desgosto. Mariquinha sofreu muito nas mãos do genro, que não lhe permitia cuidar da neta. Amélia condena a mãe em seus pensamentos, como mostra o trecho: “O seu marido não era assim como a sua mãe dizia. Era nervoso, era uma injustiça contra Lula.” (REGO, 2010, p. 227). E dois dias depois de uma discussão com o coronel Lula, sua mãe morre em seu quarto com o médico na cabeceira de sua cama.

Mesmo depois da morte de sua mãe, Amélia não percebeu a realidade que a cercava: Um marido ocioso, grosso, que cultuava a filha com uma princesa; um engenho aos pedaços quase sem forças para continuar rastejando e uma escravatura cansada dos desmandos do feitor mandado pelo seu marido. Vivia como uma verdadeira senhora de família patriarcal. Alheia à realidade que a cercava como pode ser percebido na seguinte passagem:

O que haveria contra Lula para aquela hostilidade? Seria que fosse inveja? Lula era homem de sua casa, de certo trato, de orgulho que ela não apoiava. Era o orgulho do marido. Havia nele uma maneira de sentir as coisas que talvez desgostasse a gente do Pilar. (REGO, 2010, p. 233).

A sua falta de contato com o mundo fez d. Amélia se tornar uma pessoa com pouco conhecimento do mundo que a cercava e não perceber os exageros cometidos por seu marido contra os escravos que agora livres espalhavam aos quatro ventos os desmandos que sofriam.

Com o passar dos anos, Amélia começa a enxergar o que está a sua volta e, principalmente, a verdadeira face de seu marido. Após seu segundo parto, quando deu à luz a uma criança com problemas e não poderia mais ter filhos, começou a sofrer com o desprezo de Lula que não a via mais como mulher. Lula só tinha olhos para sua filha Neném. “Lula era para ela, ali dentro da casa, como se fosse um

estranho. Há muito que ela não existia para ele. Em relação a ela, não era nada.” (REGO, 2010, p. 266).

Seu Lula começa a mostrar traços de loucura quando acha que sua filha estava arquitetando um plano, junto com sua mãe, para fugir com um pretendente, como mostra a passagem do romance: “Acertou bem o ouvido e na calçada do alpendre batiam cascos de cavalos. De repente lhe veio à cabeça a ideia de um rapto.” (REGO, 2010, p. 258), o qual não era do agrado de seu pai. “– Namorar com um camumbembe, uma filha minha na boca da canalha do Pilar. Isto eu não permito, Amélia. Amélia, venha cá com esta menina.” (REGO, 2010, p. 251).

Outra característica marcante do patriarcado pode ser percebida nessa passagem, pois, no patriarcado, era o chefe da família quem escolhia o marido para suas filhas, e não aceitava que fosse de uma classe inferior a sua.

A família fazia de tudo para manter a dignidade e a aparência de senhores de engenho e, enquanto isso, as safras minguavam. O narrador heterodiegético conta a situação em que se encontra a família pela perspectiva de dona Amélia, que por meio de um extenso monólogo interno, muito característico desta obra, mostra a situação em que a família se encontrava:

Tudo era agora aquela mansidão, a pobreza de uma casa-grande que se escondia das vistas dos outros. Sim, todos ali viviam a se esconder dos ricos e dos pobres. [...]. Lula era como se não soubesse das dificuldades por que passavam. Só ela tinha os olhos para ver o Santa Fé como estava, na petição de miséria em que vivia. (REGO, 2010, p. 266-267).

Dona Amélia, agora bem mais velha, consegue enxergar a situação em que se encontrava. Ela não era mulher de enfrentar marido nem de se tornar chefe de nada. Mas precisava impedir que sua família passasse necessidade. E foi por meio de suas galinhas, que sempre gostara de tomar conta, que conseguiu este auxílio. “Se não fosse as suas galinhas, não teria recursos para, no inverno, mandar o boleeiro Macário fazer a feira no Pilar”. (REGO, 2010, p. 267-268).

3.3 DONA ADRIANA

Dona Adriana, esposa de capitão Vitorino, viera do sertão junto com sua família para escapar da seca como o narrador mostra no trecho a seguir: “Quando fora em 1877, a velha Adriana chegara, moça feita, com seu povo morrendo de fome, no Santa Fé [...]” (REGO, 2010, p. 69). E chegando na várzea, casa-se com Vitorino como forma de fixar raízes ali.

O dilema de dona Adriana era conviver com os desatinos de seu marido, pois Vitorino era um homem que não tinha emprego e vivia em cima de uma burra, de um lado para o outro, como se fosse um cavaleiro errante a procura de aventura. Mas, por onde ele passava, os moleques apelidavam-no de “Papa-rabo” e isto fazia o velho Vitorino os descompor.

Para Sousa (2011, p. 47), “Vitorino Carneiro da Cunha, figura central da Terceira Parte é, ao contrário do mestre, talhado para a luta aberta. Ao invés do recolhimento consigo mesmo, prefere o movimento, a ação.” E é por este motivo que Vitorino vive a procura de se meter em conflitos dos outros. Tenta solucionar qualquer problema que esteja em seu caminho. Pois, ele “acredita na lei, no voto, no *habeas corpus*, mas, acima de tudo, acredita em si.” (SOUSA, 2011, p. 57, grifo do autor).

Sua esposa sofre com a vida que o marido leva, enfrentando os grandes sem ter medo das consequências e lamenta que o filho não esteja lá para proteger o pai como pode ser percebido no trecho:

Enxugou os olhos e foi para a cozinha preparar o café. Gemia o seu pobre Vitorino. Se Luís estivesse ali, o pai não sofreria uma desfeita daquela. Desejou que o filho aparecesse no Pilar, fardado, forte e fechasse a rua como um furacão. Desejou que ele vingasse o sangue de Vitorino, do pai ofendido, batido como um cachorro. (REGO, 2010, p. 80).

Luís, seu único filho, foi embora muito cedo para servir à Marinha. Mesmo sendo seu filho único, ela lutou para tirá-lo dali, pois não queria que Luís crescesse vendo aquele exemplo de pai que só lhe dava desgosto.

Quando seu filho voltou para visitá-los, dona Adriana pensou que ele se sentiria envergonhado em ver como seu pai vivia. Mas, Luís demonstrava-se orgulhoso das histórias que seu pai lhe contava. E até dona Adriana, no final da narrativa, depois da prisão de Vitorino e da forma como o velho enfrentou o tenente, passou a enxergar a grandeza de seu marido. “Pela primeira vez em sua vida, ela via a grandeza de Vitorino Carneiro da Cunha.” (REGO, 2010, p. 369)

Devido às faltas de Vitorino como patriarca da família, dona Adriana precisava trabalhar fora de casa para se sustentar. Ela trabalhava castrando frangos como uma cirurgiã nos engenhos mais próximos como vemos na citação seguinte: “Ali estava ela desde manhã, como uma cirurgiã que confiava no seu talho. Com ela não morria uma cria. Tinha boa mão, tinha força de verdade para fazer as coisas.” (REGO, 2010, p. 68)

Devido ao seu trabalho e aos costumes da época Vitorino passou a ser ridicularizado pelo povo por ser sustentado pela esposa, como pode ser percebido no seguinte trecho: “Isto aqui não é casa de Vitorino Papa-Rabo. Isto é casa de homem.” (REGO, 2010, p. 36), falava mestre José Amaro, para o pintor Laurentino, após ter sido afrontado pela sua esposa que lhe mandou calar a boca. Nessa perspectiva, podemos destacar a descrença na figura de Vitorino, pois percebe-se a inversão do papel social do homem a partir do momento em que a mulher passa a ser a provedora do lar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todas as observações feitas no livro *Fogo Morto*, percebemos que a riqueza desta obra não se encontra apenas na complexidade de suas personagens, mas também na forma como foram organizados seus elementos estruturais. Principalmente o narrador que, se apropriando da onisciência seletiva múltipla e de monólogos interiores, humaniza suas personagens.

As mulheres foram as personagens que mais tiveram a ganhar com os monólogos interiores, pois se não fosse por estes monólogos, elas não teriam tanto destaque no romance e não chamariam a nossa atenção. Além disso, é por meio das personagens femininas que passamos a entender melhor a decadência do Mestre José Amaro, de seu Lula e do capitão Vitorino.

Diante dos textos nos quais nos amparamos, a fim de realizarmos a análise das personagens femininas da obra de José Lins do Rego, percebemos que *Fogo Morto* é uma obra que recebeu diversas críticas positivas, tanto relativas à sua estrutura quanto ao conteúdo.

Em se tratando de um romance regional e regionalista, *Fogo Morto*, assim como tantos outros que fixam as características nordestinas na literatura brasileira, apresenta-se com riquezas de detalhes, dando espaço para, além das personagens principais, para suas mulheres que são personagens secundárias.

Vale ressaltar, também, que as considerações sobre as personagens femininas da obra de José Lins do Rego, feitas neste estudo, não são conclusivas, e esperamos que, a partir deste, possam surgir outros interesses para novas pesquisas, visto que, assim como acontece com outras obras literárias desse porte, ainda há muito a ser exposto, em termos de debate, sobre o romance *Fogo Morto*.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Fernanda Maria Caldeira de. O conceito de patriarcado nas análises teóricas das ciências sociais: uma contribuição feminista. **Revista três [...] pontos. UFMG**, ISSN: 1808-169X e-ISSN: 2525-4693 Belo Horizonte: 2017
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.
- CASTELO, José Aderaldo. **José Lins do Rego: Nordeste e Modernismo**. João Pessoa: Ed. Universitária, 2001.
- FRAGA, Vitor Galvão. Os três tipos de dominação legítima de Max Weber. **Revista Jus Navigandi**, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 18, n. 3791, 17 nov. 2013. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/25863>>. Acesso em: 21 jul. 2018.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar/maio 2002.
- GOMES, Heloísa Toller. **O poder rural na ficção**. São Paulo: Ed. Ática, 1981.
- GOUVEIA, Arturo. **As angústias do outono**. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2004.
- REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2010.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Ed. DIFEL, 2002.
- SOUSA, Elri Bandeira de. **Engenhos e personagens da Mega-Narrativa de Lins do Rego**. Campina Grande: Ed. Bagagem, 2011.