

HERÓIS DA DECADÊNCIA FOGO MORTO: UMA PROPOSTA DE LEITURA

Elvya Shirley R. Pereira
Prof. Assistente do Dep.
de Letras e Artes

RESUMO - Esta leitura de *FOGO MORTO*, de José Lins do Rego, tem por objetivo central acompanhar a trajetória problemática do Mestre José Amaro, tomando como ponto de referência as mudanças ocorridas nas relações de trabalho com a passagem do modo de produção artesanal para o modo capitalista de produção para o mercado.

ABSTRACT - The objective main of the present reading of José Lins do Rego's book, "Fogo Morto", is to follow the problematic trajectory of Master José Amaro. The point of reference is based on the changes that occurred in the work relationships with the transformation of the way of artesian production to the capitalist way of production.

A SOCIOLOGIA DO ROMANCE MODERNO¹

Segundo Lucien Goldmann, o romance moderno reelabora internamente a tensão *herói problemático versus sociedade*, homóloga à tensão *escritor versus estrutura social*.

Goldmann constata que, no mundo dos homens, a relação cotidiana dos mesmos com os bens em geral e com os outros homens pode sofrer um duplo movimento:

- a) primeiramente, ele destaca aquela que seria a relação "natural, sã, dos homens e dos bens em que a produção é conscientemente regida pelo consumo futuro, pelas qualidades concretas dos objetos, por seu valor de uso"²;
- b) num segundo momento, o autor destaca que, na sociedade burguesa, o que caracteriza, no entanto, "a produção para o mercado é a eliminação dessa relação da consciência dos homens", ou seja, a degradação dessa relação, "graças à mediação da nova realidade econômica criada por essa nova forma de produção: o valor de troca"³.

Assim, em face da sociedade burguesa, na qual as relações se acham

marcadas pelo *valor de troca*, portanto, degradadas, "o romancista tende a engendrar a figura do *herói problemático*, em tensão com as estruturas 'degradadas' vigentes(...), incapaz de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor"⁴.

Passando em revista as propostas teóricas de Lukács e Girard, Goldmann chega à seguinte síntese, na qual pressupõe o papel do romance na sociedade burguesa:

O romance é a história de uma investigação degradada (...), pesquisa de valores autênticos, num mundo também degradado, mas em nível diversamente adiantado e de modo diferente(...). O herói do romance é um louco ou criminoso(...), um herói problemático que empreende uma busca degradada e, por isso, inautêntica por valores autênticos num mundo de conformismo e convenção⁵.

É válido ressaltar que a constatação da existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social não implica na adoção de bases deterministas em relação à articulação texto/contexto, pois não se pode perder de vista a noção do texto literário como produção, o que evita que se assumam tendências reducionistas das seguintes ordens:

- a) *tendência sociologizante* - que considera o texto como algo simplesmente determinado pelo contexto;
- b) *tendência esteticista* - que considera o texto como uma realidade autônoma.

Este é, pois, um problema que se coloca para a crítica literária, em decorrência do caráter paradoxal do seu objeto: a obra de arte é intraduzível a uma realidade que, no entanto, traduz*.

A importância de se detectar homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social reside, ao nosso ver, na própria especificidade genética daquela. Essa especificidade, que deve ser perseguida pelo criador, tem sua existência assegurada por um esforço incomum de se tentar sobrepor à base histórico-social e ideológica que informa a elaboração da obra, um dinâmico processo de escritura, no qual deve prevalecer um jogo multiangular que revele a diversidade de situações sensíveis que compõe o cotidiano do homem/situações essas, por sua vez, evocadoras do relacionamento (tensivo/dialético) do homem com os outros homens e com os bens em geral.

Nesse sentido, é bastante procedente a colocação de Roberto Schwarz, em "as idéias fora do lugar", onde afirma que, "ao contrário do que se pensa, a matéria do artista" não é informe - "é historicamente formada e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência". Porém,

(*) RAMALHO, Sonia. *O messianismo e o cangaço na ficção nordestina* (inédito).

conclui Schwarz que o escritor ao formar historicamente sua matéria,

sobrepõe uma forma à outra e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada - em que imprevisível dormita a História - que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados⁶.

Fogo Morto, romance síntese do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego, tematiza "a transição na sociedade brasileira, da estrutura rural oligárquica para a estrutura urbana, o que vai gerar todo um contexto de crise", caracterizado pela perda da hegemonia daqueles que representavam a estrutura oligárquica: os senhores de engenho.

Constata-se, portanto, que o discurso ficcional de *Fogo Morto* articula-se com um dado contexto histórico. Só que neste romance de J.L. do Rego, a relação entre os dados do real e o universo ficcional expressa-se a partir de uma *tensão crítica*. Nesse sentido, pode-se afirmar que *Fogo Morto* estabelece um corte não só com a produção do próprio autor (no que diz respeito ao ciclo da cana-de-açúcar), mas também com uma parte do regionalismo de 30, mais especificamente, com a vertente dita "engajada", que se pretendia "verista" e "lúcida".

Alfredo Bosi, em *As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho*, revisa e amplia o esquema de classificação do romance moderno proposto por Lucien Goldmann em *A sociologia do romance*. "Segundo o grau crescente de tensão entre o herói e o seu mundo", Bosi propõe "quatro tendências para o romance brasileiro moderno, de 30 para cá"⁷, quais sejam: romance de *tensão mínima*, romance de *tensão crítica*, romance de *tensão interiorizada*, romance de *tensão transfigurada*. O autor atenta, ainda, para o fato de se poder detectar áreas fronteiriças entre as quatro tendências, dentro da produção de um mesmo autor. E, em relação ao próprio J.L. do Rego, Bosi coloca que o mesmo "soube fazer obra de alta tensão psicossocial, ao plasmar caracteres centrais de *Fogo Morto*, mas será típico exemplo de cronista regional em *Menino de Engenho*"⁸. Vemos assim notificado (por Bosi), o corte desferido por *Fogo Morto* em parte da produção romanesca de J.L. do Rego.

Por sua vez, Bosi elenca esta obra entre as representativas do romance de *tensão crítica*, no qual "o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não, em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente"⁹.

E, no caso de *Fogo Morto*, pode-se detectar a presença de três *heróis problemáticos* - mestre José Amaro, Coronel Lula e Capitão Vitorino. Cada um, a partir do seu ponto de vista, empreende uma *busca problemática* por valores os quais julga autênticos.

(*) RAMALHO, Sonia. op. cit.

Considerar *Fogo Morto* como um romance de *tensão crítica* implicaria, ao menos, num exercício de delineamento do perfil de cada um desses heróis, articulando-os entre si e ao conjunto da obra. Porém, tendo em vista o caráter específico deste trabalho (ou seja, monográfico), nos limitaremos, no momento, a traçar apenas um desses perfis, qual seja: o do mestre José Amaro. Para tanto, tentaremos evidenciar o grau de tensão (crítica/conflictiva) que o herói estabelece com o seu mundo.

Antes, porém, revisaremos alguns dados concernentes à estrutura narrativa do romance e faremos, ainda, breves considerações acerca dos dois outros heróis.

A ESTRUTURA NARRATIVA

O romance é dividido em três partes. A primeira, desenvolvida em torno do mestre José Amaro, representa a luta do trabalhador artesanal agregado ao engenho. Na segunda, destaca-se o Coronel Lula de Holanda que encarna toda a situação de decadência dos engenhos. A terceira integra e unifica as anteriores, girando em torno do herói "quixotesco" Vitorino Carneiro da Cunha.

Esta "tripartição interna e a unidade que lhe assegura a presença de Vitorino tem", para Luis Costa Lima, "o duplo resultado de evitar, de um lado, o enfraquecimento da narrativa, que por assim dizer recomeça três vezes e, do outro, de articulá-la em três seções"¹⁰. Além disso, pode-se apontar, como uma das marcas de excelência do discurso ficcional de *Fogo Morto*, o *modo narrativo** que o conduz.

Embora construído segundo o esquema clássico do narrador onisciente, destacam-se, no romance, como bem observa Heloisa Toller Gomes, "vários eus que atuam, refletem, dialogam, e a voz que narra na terceira pessoa, em lugar de expressar um pensamento próprio (...) limita-se a complementar o que vai sendo expresso pelos próprios personagens"¹¹.

Vejamos, portanto, a título de confirmação, as várias vozes que narram/refletem a decadência do Engenho Santa Fé:

Mestre José Amaro

Aí está em que dá o luxo dele. Está aí o engenho num atraso danado. O major Tomás, o que deixou está aí no mesmo pé. Engenho de bestas num tempo deste! (*Fogo Morto*, p.66)

(*) Heloisa Toller Gomes analisa, com muita argúcia, tal questão em *O poder rural na ficção*, no capítulo intitulado "O modo narrativo de *Fogo Morto* e *Absalom, Absalom!*".

Nesta fala, mestre José Amaro expressa, num tom crítico, a situação do Coronel Lula de Holanda, ou seja: a de senhor-de-engenho, decadente, que, através da imponentia de alguns dados sócio-culturais (o piano, o cabriolé), resquícios de uma classe agonizante, tenta resguardar sua pretensa grandeza.

Porém, destacam-se passagens outras em que, através do fluxo da consciência, o mestre José Amaro ("...seleiro dos velhos tempos...") tenta recuperar/resgatar os "valores" do seu senhor em meio à decadência:

Os arreios do cabriolé estavam em petição de miséria, tudo podre(...), trouxe de casa o material necessário e estava ali botando ordem no luxo do Coronel Lula. Pelo menos, o carro do Coronel cantaria pela estrada, seria mais alguma coisa que o cavalo ruço do Coronel José Paulino. (F.M. p.67)

Amélia

D. Amélia conformava-se com as impertinências do marido(...) Só ela tinha olhos para ver o Santa Fé como estava, na petição de miséria em que vivia. Lula naquela devoção(...) era como um homem de outro mundo(...) Seria somente ela quem teria olhos para ver, ouvidos para ouvir, que era a ruína do Santa Fé. (F.M. p.279 - grifo nosso)

Amélia analisa em silêncio (ela vê, ela ouve, porém não fala) a decadência do Santa Fé. Aliás, desilusão, conformismo, e consciência silenciosa parecem ser os traços fundamentais que vão marcar a trajetória das mulheres casadas em *Fogo Morto* (Amélia, Sinhá e Adriana). Na estrutura social, representada no romance, não se permitia à mulher verbalizar os seus anseios, as suas frustrações. Assim, fechadas em seus silenciosos mundos, elas deitam os olhos sobre os problemas que pesam sobre todos.

Em todo caso, a consciência silenciosa de Amélia diante do quadro de decadência de uma classe social (à qual se encontra subordinada através da figura do marido) não significa a descrença, por parte do personagem, nos valores que tal classe assume. Valores que não mais se sustentam, mas que representam, para Amélia, a única possibilidade de se sobrepor (ainda que de modo frágil/aparente) a uma dada realidade. Vejamos:

Eram os mesmos(...) Neném e ela traziam as mesmas jóias(...) Tilintavam as campainhas do seu carro. Era a única alegria de D.Amélia. (...) quando atravessava a rua grande, que via gente na janela, mulheres e homens de olhos virados para o cabriolé(...) Mas quando o carro deixava a última casa da vila ela via que *tudo fora só um fogo de palha*. (F.M. p.281 - grifo nosso)

Pode-se observar, nas passagens selecionadas, que, apesar da consciência dos personagens, diante da consumação da decadência de uma

ordem, eles desejam, como bem atesta Heloisa Toller Gomes, a continuidade da mesma. "Buscam a própria salvação, agarrando-se a esta às cegas: são cúmplices de uma ordem que lhes é, no entanto, mortal"¹².

Essa "cumplicidade" pode se mascarar e ascender na narrativa sob a forma de um *sentimento de gratidão*, por exemplo. É o que se tem a oportunidade de observar em alguns fluxos de consciência de Sinhá Adriana. O sentimento de gratidão introjetado pelo personagem, em relação aos seus "protetores", tem um duplo resultado: de um lado, agencia o tom nostálgico com que Sinhá Adriana recorda a pretérita grandeza do Santa Fé; e, de outro, faz com que a sua percepção, em relação à condição de retirante sertaneja que viveu no passado, permaneça ingênua, ainda placidamente envolvida pela "boa música de D. Amélia". Vejamos:

Depois a grande seca, toda família de Sinhá Adriana morrendo de fome. D. Amélia muito moça, entrando pela casa do engenho para levar comida para os retirantes. O piano tocava nas tardes como aquela; a boa música de D. Amélia lavava magoas e dores. (F.M. p.338)

A consumação da decadência do Santa Fé configura uma situação de desamparo para Sinhá Adriana. Sua atitude corrobora a posição de protetor, de pai, de dono assumida pelo senhor de engenho. Nesse sentido, a desagregação do mesmo significa, para a personagem, a desagregação de tudo e de todos. Recorramos ao texto:

Luís queria levá-la para o Rio. Não podia ficar por ali para ver a desgraça de tudo (...) em breve veriam o fim da família que fora tão grande, tão cheia de riquezas. (F.M. p.338)

A distância crítica que o narrador assume em relação à matéria narrada concorre para que as situações recorrentes, ao nível do discurso ficcional, expressem-se, sobretudo, nos personagens e a partir deles, ou melhor, do seu ponto de vista.

Dentro da tipologia de Norman Friedman, o narrador de *Fogo Morto* estaria bem próximo da onisciência seletiva múltipla, na qual se perde "o alguém que narra", ou seja, "não há propriamente um narrador"¹³. No caso de *Fogo Morto*, é claro, não podemos ir tão longe assim, pois o narrador se faz presente, porém, sem interferir diretamente no andamento da trama, que ascende, predominantemente através dos diálogos, do discurso indireto livre e dos fluxos de consciência.

Lembremos, a propósito, que o tempo da narrativa se fecha através de um diálogo entre personagens. Diálogo no qual se anuncia, coincidentemente, a sentença final do Santa Fé:

- E o Santa Fé, quando bota Passarinho?
- Capitão, não bota mais, está de fogo morto. (F.M. p.398)

BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS DOIS OUTROS HERÓIS

De uma maneira geral, podemos afirmar que *Fogo Morto* tematiza a desagregação do "antigo regime escravocrata e senhorial (...) desvendando, com a decadência de uma classe, sua verdadeira natureza"¹⁴.

Esse desvendamento, como já foi sugerido, pode ser perseguido, entre outras formas, através do delineamento do perfil dos três heróis do romance - mestre José Amaro, capitão Vitorino e Coronel Lula.

A partir desse delineamento, pode-se detectar a busca que cada um empreende (em meio à decadência) pela restauração/manutenção dos valores os quais julga autênticos (protagonizada por José Amaro e Coronel Lula), como, também, a busca contraditória do capitão Vitorino, a qual assume essa perspectiva na medida em que oscila entre os valores dos dominados e dos dominantes.

Sua busca, embora eivada de idealismo e sentimento de justiça, configura-se simplória ou até mesmo equivocada. O personagem, em sua extrema ingenuidade, é incapaz de perceber a complexidade da estrutura social na qual se move. Desta forma, sua trajetória assume uma dimensão notadamente utópica - a propósito, num meio em que imperava o poder autocrático dos coronéis, Vitorino cria, inabalavelmente, na instauração, através do voto livre e secreto, de uma sociedade em que prevalecesse a participação do povo. Ressaltemos, aqui, que na sua conceituação de *povo* não havia lugar para o contingente negro - para tanto lembremos do seu relacionamento com Passarinho; acrescenta-se, assim, à sua trajetória mais esse índice, o qual corrobora o caráter contraditório da mesma. O personagem eleva-se à categoria de defensor dos injustiçados, porém, exclui da sua atuação um comprometimento com a questão da escravidão, com a qual se relaciona a partir da perspectiva do senhor, embora destituído de escravo.

O caráter utópico, e até mesmo mítico, que permeia o relacionamento do personagem com a política, pode ser verificado, também, nos outros dois heróis desse romance, só que canalizado para outras instâncias como o cangaço (mestre José Amaro) e o passado (Coronel Lula).

Os três heróis, em meio à configuração da decadência e na impossibilidade de superá-la através do conflito direto, tentam sublimar seus conflitos através de saídas míticas.

O Coronel Lula, por sua vez, reúne em si todos os valores da velha ordem oligárquica em decadência. E, para ele, a decadência se coloca em base dupla. Vejamos:

- a) economicamente, com a derrocada do engenho, que não acompanhou as mudanças ocorridas no novo modo de produção para o mercado;
- b) hereditariamente, com o corte na árvore genealógica da família,

que não mais se ramificaria em virtude da esterilidade de Amélia e do celibato de Neném.

Na impossibilidade de superação do seu conflito, o personagem se evade para um passado mítico, do qual tenta resgatar os valores que o fizeram forte e poderoso. À essa evasão no tempo, soma-se, ainda, um comportamento notadamente místico que o personagem desenvolve em relação ao componente religioso. Esses dois fatores, conjuntamente, vão agenciar todo o processo (irreversível) de insulamento/alheamento do personagem em relação ao mundo.

Dessas breves considerações, passaremos, finalmente, à perseguição do objetivo central dessa leitura - o delineamento do perfil de mestre José Amaro. Para tanto, evocaremos algumas situações sensíveis que informam a sua trajetória e que podem nos indicar o grau de tensão existente entre o herói e o seu mundo.

MESTRE JOSÉ AMARO: UM HERÓI DA DECADÊNCIA

Logo nas primeiras páginas do romance, vemos representado no conflito individual do mestre José Amaro um conflito maior, qual seja: a crise gerada pela mudança na relação de trabalho.

No emergente universo capitalista representado em *Fogo Morto*, vê-se configurada uma tensão entre dois tipos de produção: o artesanal e o capitalista. Nesse sentido, incorpora-se à trajetória do mestre José Amaro a seguinte situação tensiva: a do trabalhador artesanal que resiste agonicamente à decadência da sua atividade (na qual, as relações existentes entre os homens e os objetos são marcadas pelo valor qualitativo, de *uso*, desses) diante do novo meio de produção, no qual o valor de uso dos objetos passa a ser substituído pelo valor de troca e pela mais valia. Essa tensão vivenciada pelo mestre José Amaro pode ser observada na seguinte passagem:

- Muito trabalho, mestre Zé?

- Está vasqueiro (...) Estou perdendo o gosto pelo ofício. Já se foi o tempo que dava gosto trabalhar numa sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcaria se vendem por aí! (...) Seu Augusto do Oiteiro adquiriu na cidade uma sela inglesa, coisa cheia de arrebiques. E deu pela bicha um preço. Se eu fosse pedir o que pagam na cidade, me chamavam de ladrão. É, mestre José Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz coisa de carregação. Eles não querem mais os trabalhos dele. Que se danem. Aqui nesta tenda só faço o que eu quero. (F.M. p.36)

Embora não possamos afirmar que o personagem, nessa fala, esteja proferindo um discurso formalmente explícito acerca das implicações

decorrentes do modo capitalista de produção, podemos, no entanto, depreender daí duas situações próprias a esse tipo de produção:

- a) a degradação da relação entre os homens e os bens produzidos, que passa a ser mediatizada pelo *valor de troca* (o que está evidenciado na má qualidade e no alto preço das selas então produzidas na "cidade");
- b) a negação da experiência individual do homem. Nesse sentido, mestre José Amaro, a partir de uma perspectiva de revolta e de inconformismo, deixa registrada a negação da sua atividade artesanal por um "eles" não nomeado.

Destacamos como agravante dessa situação experimentada pelo personagem em sua trajetória a posição intermediária que ele ocupa naquela hierarquia social: "homem livre" numa sociedade escravocrata.

Segundo Roberto Schwarz, "a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o 'homem livre', na verdade dependente". Este último se achava excluído tanto da classe proprietária, quanto da proletária e tinha seu "acesso à vida social e a seus bens gerido pelo favor, direto ou indireto de um grande. O agregado é a sua caricatura"¹⁵.

O agregado, "homem livre", se situaria, portanto, em uma posição indefinida entre duas outras classes sociais rigidamente definidas, a do senhor de engenho e a escrava. Só que no caso de José Amaro aparece um elemento, de certa forma, desestruturador dessa ordem, qual seja: o fato de ele possuir uma profissão definida, motivo de grande orgulho do personagem.

Sabemos que o mestre José Amaro dá continuidade à posição antes ocupada por seu pai, também um seleiro que se estabelecera no engenho na época do capitão Tomás. Em virtude de serviços prestados ao engenho, o pai fora isentado do foro pelas terras que ocupava, privilégio do qual José Amaro continuava a gozar. Esta situação de "favor", em contraste com seu *status* de artesão, de "homem livre" que não trabalhava "pra bagaceira de ninguém", complementarizada ainda pela personalidade agressiva do personagem, vai gerar uma relação problemática entre o mesmo e o Coronel Lula.

O aparente *status* de "homem livre" assumido pelo mestre José Amaro é desmascarado no discurso ficcional pela fala do próprio personagem. Vejamos:

(...)É verdade que senhor-de-engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono (F.M. p.39 - grifo nosso).

A autonomia de mestre José Amaro revela-se, como está grifado, aparente/frágil, pois o que fica explícito é a sua dependência em relação ao

senhor-de-engenho, dono absoluto de tudo, inclusive da casa do mestre. Como bem podemos depreender das citações de Roberto Schwarz, "o agregado tem seu acesso à vida social e aos bens gerida pelo favor de um grande". Assim, a posse de um bem por parte do agregado, jamais poderia se concretizar incondicionalmente, pois ela estava condicionalmente subordinada ao pacto de fidelidade decorrente da relação de *favor*.

Em todo caso, é interessante observar que, apesar do mestre José Amaro, neste ponto da narrativa (início da primeira parte do romance), revelar um grande orgulho em relação à sua posição de "homem livre", ele próprio fornece (mesmo que de forma amena - *vivo nessa casa como se fosse dono*), elementos que apontam para uma consciência crítica da sua condição de dominado, consciência que se revelará mais explicitamente na terceira parte do romance, como bem podemos ver:

- ... Mas me falaram de briga do senhor com o senhor-de-engenho.
- Me botou pra fora.
- Mas por quê, mestre?
- Ora por quê, seu Torquato; porque é dono, manda do jeito que quer (F.M. p.299)

Essa aquisição de uma consciência crítica em relação à sua condição de dominado, no entanto, não o leva ao enfrentamento direto do conflito; o personagem, ao contrário, procura transcendê-lo, e para tanto procede a uma mitificação da figura do cangaceiro, Antonio Silvino, a quem elege como seu único e legítimo salvador. Passemos ao texto:

Havia uma força maior que a dos senhores-de-engenho. O sono não lhe chegava. Era mais forte que a vontade do velho Lula. O que poderia ele fazer contra uma ordem do Capitão Antonio Silvino? (F.M. p. 326).

Mestre José Amaro, na sua condição de dominado, vê o cangaço como a única possibilidade de subversão daquela ordem, a qual não oferecia aos pobres perspectiva de mudança, de mobilidade social. Porém, na prática, a sua opção pelo cangaço apenas ratifica a posição servil (um dos grandes móveis da velha ordem) do dominado para com um senhor. José Amaro sai de uma situação de sujeição na qual tinha por senhor o Coronel Lula, e se insere numa outra na qual passa a ter por senhor o Capitão Antonio Silvino. A mesma relação de *favor* permanece.

Além do mais, a proteção por parte do cangaço se revela altamente ilusória. Como bem sabemos, o surgimento desse fenômeno social é também uma decorrência de todo quadro de decadência da ordem oligárquica. Sendo assim, o cangaço, dentro daquela estrutura social, acaba sendo também mais um instrumento manipulável nas mãos dos coronéis. Lembremos, a propósito, que durante o ataque do bando ao engenho do Coro-

nel Lula, o Coronel José Paulino intercede a favor do seu vizinho, oferecendo dinheiro ao bando, que a partir daí sai de cena.

Ao mestre José Amaro resta apenas o isolamento. Toda a perspectiva negativa/dramática incorporada à sua busca o encaminha para uma superação trágica de seu conflito com aquele mundo. Porém, segundo Lucács, o romance, enquanto um "gênero épico, se caracteriza pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo"¹⁶.

Sendo assim, o final trágico que o mestre escolhe para si, longe de se caracterizar como uma superação do conflito entre o herói e o mundo, vai se firmar, como bem conclui Heloisa Toller Gomes, enquanto "um protesto eloquente, após tantas queixas vãs"¹⁷.

NOTAS

1. Lucien GOLDMANN. *A sociologia do romance*, p. 7-28.
2. Id., p.16.
3. Id., Ibid.
4. Alfredo BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p.440.
5. Op.cit., n.1, p.9.
6. Roberto SCHWARZ. "As idéias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas*, p. 25.
7. Op.cit., n.4, p.440-5.
8. Id, p.441.
9. Id, p.442.
10. Luís Costa LIMA. "Regionalismo". In: *A literatura no Brasil*, v.5, p.354.
11. Heloisa Toller GOMES. *O poder rural na ficção*, p.62.
12. Id, p.34.
13. Lígia C.M. LEITE. *O foco narrativo*, p.47.
14. Op. cit., n.11, p.40.
15. Op. cit., n.6, p.16.
16. Op. cit., n.1, p.9.
17. Op. cit., n.11, p.106.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. rev.e aum. São Paulo: Cultrix, 1983. 571p.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOMES, Heloisa Toller. *O poder rural da ficção*. São Paulo: Ática, 1981.
- LEITE, Lígia C.M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, Luís Costa. Regionalismo. In: COUTINHO, Afrânio, COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. v.5.
- REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. 30.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 2.ed. São Paulo: Duas cidades. 1981.