

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

Dangelo Müller

Mestre Amaro, um lobisomem do canavial:  
a representação da licantropia em *Fogo Morto*

CAXIAS DO SUL-RS

2009

Dangelo Müller

Mestre Amaro, um lobisomem do canavial:  
a representação da licantropia em *Fogo Morto*

Dissertação apresentada à Universidade  
de Caxias do Sul, como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em  
Letras, Cultura e Regionalidade.

Orientador: Prof. Dr. João Cláudio Arendt.

## **Agradecimentos**

Ao professor João Cláudio Arendt. Pelas muitas análises, sugestões e leituras que me apresentou ao longo do curso. Ao amigo João, pelo exemplo, estímulo e dedicação.

À professora Cecil Jeanine Albert Zinani. Pela ajuda na “tomada de decisão” e conseqüente ampliação de meu horizonte de expectativas.

À minha noiva Domenique. Pela constância dos sentimentos que me deram forças para superar todas as dificuldades: amor e esperança.

À minha família. Pelo apoio à minha formação, carinho e afeto. Além das inúmeras xícaras de café.

Aos amigos e colegas. Rogério, Israel, Luciana, Alencar, Júlia e Antônio.

Ao professor Flávio Loureiro Chaves. Por um dia dizer a palavra certa, na hora certa, ao sujeito mais incerto.

*“Dentro do meu peito tenho  
uma dor que me consome:  
ando cumprindo o meu fado,  
em trajes de lobisome.”*

Cancioneiro Guasca,  
Simões Lopes Neto

## RESUMO

Este trabalho discute a presença do mito do lobisomem na obra *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. São abordados os aspectos do mito, do imaginário social e da identidade presentes no enredo, bem como a forma como esses interagem. O estudo centra-se no personagem José Amaro, seleiro de uma localidade rural da Várzea do Paraíba, que através do imaginário social tem sua identidade vinculada ao arquétipo do licantropo. O estudo divide-se em quatro momentos distintos: apresentação da obra *Fogo Morto* e sua contextualização na literatura brasileira; a constituição do mito do lobisomem em *Fogo Morto*; o desenvolvimento de um imaginário social e seus efeitos na comunidade; o problema da identidade de José Amaro.

Palavras-chave:

José Lins do Rego, Fogo Morto, mito do lobisomem, imaginário social, identidade cultural.

.

## ABSTRACT

This work discusses the presence of the myth of the werewolf in the book *Fogo Morto*, by José Lins do Rego. They are approached the aspects of myth, social imaginary and identity presents in story, well as the form as those interact. The study focuses the character José Amaro, saddler of a rural locality of the Várzea do Paraíba, that through social imaginary has your identity linked to archetype of the lycanthrope. The study is divided in four distinct moments: presentation of the book *Fogo Morto* and his context in the brazilian literature; the composition of the myth of the werewolf in *Fogo Morto*; the development of a social imaginary and his effects in the community; the problem of the identity of the José Amaro.

keywords: José Lins do Rego, Fogo Morto, myth of the werewolf, social imaginary, cultural identity..

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	09
<b>1 – José Lins do Rego e o <i>Fogo Morto</i> (1943): a aproximação ao objeto de estudos</b>	12
<b>1.1 O regionalismo nordestino e o grupo de Recife</b>	13
<b>1.2 José Lins do Rego: vida, obra e relações</b>	18
<b>1.3 O ciclo da cana-de-açúcar e <i>Fogo Morto</i></b>	22
<b>1.4 Personagens de <i>Fogo Morto</i></b>	29
<b>2 – A construção do licantropo em <i>Fogo Morto</i></b>	33
<b>2.1 Conceitos, períodos e interpretações do mito</b>	33
<b>2.2 O mito do licantropo na literatura latina</b>	44
<b>2.3 A construção do licantropo em <i>Fogo Morto</i></b>	57
2.3.1 Elementos externos	57
2.3.2 Elementos internos	62
<b>2.4 Mestre Amaro</b>	67
<b>3 – Imaginário e metamorfose em <i>Fogo Morto</i></b>	70
<b>3.1 Imaginário social: uma atmosfera cambiante</b>	71
<b>3.2 O imaginário do licantropo em <i>Fogo Morto</i></b>	79
3.2.1 O lobisomem dos outros	81
3.2.2 O lobisomem de Sinhá, esposa de mestre Amaro	95
<b>4 – José Amaro e as múltiplas identidades</b>	103
<b>4.1 Identidade: o filtro da diferença</b>	104
<b>4.2 <i>Fogo Morto</i>: diálogos entre Nós e Eles</b>	110

<b>4.3 Os estigmas de José Amaro</b>	116
<b>4.4 José Amaro: de humilde seleiro a lobisomem do canavial</b>	124
<b>CONCLUSÃO</b>	135
<b>REFERÊNCIAS</b>	139

## Apresentação

A realidade sempre foi um grande problema ao ser humano. Talvez mais que um simples problema, uma verdadeira Questão. Indagar-se quanto ao que é real ou irreal inegavelmente conduzirá o indivíduo aos lugares mais recônditos do pensamento, viajando tanto pelas vias exatas, como pelas humanas. Ora, uma equação algébrica ou um poema barroco serão capazes de representar a realidade sob seus respectivos enfoques, pois ela apresenta uma característica intrínseca e central: a multiplicidade de facetas. O histórico, o imaginário, o mítico, o literário, o filosófico, o fenomenológico etc, são, antes de tudo, formas de se perceber a realidade, enfoques que trabalham em suas respectivas fronteiras de saber. Estas, as fronteiras, tradicionalmente vistas como áreas limítrofes, pontos de culminância ou “terras proibidas”, passaram a ser vistas sob um novo corte durante o século XX e início do XXI: agora também são entendidas como áreas de negociação, ou de “conversa”, entre pólos até então diametralmente afastados. Assim, as diversas percepções da realidade dialogam: o mito e a história, o ficcional e o fático, o individual e o coletivo, o universal e o regional.

Neste trabalho, o escopo inicial centra-se na possibilidade de tais diálogos, onde a realidade de uma obra literária é representada através das múltiplas relações entre alguns de seus agentes constituintes. No presente caso, ao definir o *corpus* central de estudo na obra *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, alguns elementos inicialmente se sobressaem: trata-se de uma obra pontualmente vinculada ao universo da literatura regional, voltada ao Brasil nordestino do final do século XIX, que aborda as relações presentes numa economia açucareira decadente e alguma tensão entre seus grupos sociais. Essa é, resumidamente, a realidade fática da obra, fruto de uma primeira impressão mais afoita e estreita. Porém, retomando o entendimento de que o real é uma percepção multifacetada, percebe-se que *Fogo Morto* encerra muitos outros aspectos em seus três capítulos. Há o açúcar, a região e a tensão social, mas também há o mito, o imaginário e a identidade. Cada um dos personagens centrais do romance, Amaro, Lula e Vitorino, são, a seu modo, indivíduos complexos e apresentam modos distintos de ver a realidade.

No intuito de constituir um estudo mais conciso, apesar da riqueza da obra, esta dissertação foca-se apenas na figura de José Amaro. O objeto central das análises aponta para a investigação de como um mestre seleiro de parcas condições econômicas e amargura quase congênita, acaba por ser vertido num lobisomem sertanejo. O estudo move-se na área fronteira entre a representação mítica, um aspecto universal, e seus reflexos regionais, onde os arquétipos e símbolos dialogam com os elementos culturais próprios de um povoado ribeirinho. Ao se pensar em José Amaro, o simbolismo e as imagens do lobo, do licantropo e do homem selvagem parecem elaborar uma sutil trama, instaurada pelo e no imaginário social, de que o seleiro é um homem híbrido, um monstro – um lobisomem na várzea do Paraíba.

Assim, visando o estudo do complexo fenômeno que transforma um homem em um monstro mítico, são apresentados quatro capítulos, cujos enfoques são dados através dos respectivos elementos centrais: 1) o autor e a obra no sistema literário nacional, 2) o mito, 3) o imaginário e 4) as questões sobre a identidade.

O primeiro capítulo consiste na descrição parcial e contextual do objeto literário em si, ou seja, trata-se do estabelecimento do papel histórico do Romance de 30, desde suas origens, suas principais influências, autores e obras, até culminar no romance de José Lins do Rego e sua conseqüente imersão social.

No segundo capítulo, busca-se a criação de uma definição operacional de mito e sua aplicação em obras que abordem o licantropo como elemento presente em seus enredos. Desse modo, começa o estudo propriamente dito da releitura do mito na obra literária, sob o enfoque do lobisomem clássico da mitologia greco-romana e das suas manifestações na literatura. Trata-se, inicialmente, da apresentação descritiva do mito da licantropia nas culturas antigas, e da sua posterior análise sob o enfoque da inter-relação da temática mítica com a área literária. Para tal, a utilização de obras de referência ao acervo mítico dos povos greco-latinos é de suma importância, chegando a constituir uma primeira fonte ao andamento do trabalho. Porém, logo que seja estabelecida a almejada definição, tais fontes são substituídas por uma fonte literária, ou seja, opera-se a passagem da fonte teórica referencial e adota-se a análise do lobisomem sob o enfoque da literatura, em especial da obra *Metamorfoses*, de Ovídio e do *Satiricon*, de Petronônio, culminando na literatura regional brasileira, representada pelo romance *Fogo Morto*.

O terceiro capítulo centra-se na obra *Fogo Morto*, aprofundando a leitura de suas malhas sociais e de seus relacionamentos através do prisma cultural, em específico do imaginário social. Tal capítulo compreende a análise do fenômeno do imaginário social na

sociedade de *Fogo Morto*, e do modo como o romance faz a releitura mítica do licantropo. Trata-se do momento onde as relações entre as imaginações regionais dialogam com o mito, por si um elemento universal. Esse capítulo abordará os modos como o elemento social, expresso num dado grupo percebe, e mesmo institui, a releitura mítica através da vivência cotidiana. Desse modo, o mote dessa seção consistirá na relação entre o grupo e o indivíduo.

O quarto capítulo, por fim, aborda a relação do indivíduo com a sociedade, sob o prisma da identidade e de seu diálogo com o elemento arquetípico e simbólico presente no mito. O estudo é focado no personagem José Amaro e no modo como ele reage ao estigma social que lhe é imposto. Assim, trata-se de um capítulo cujo cerne verifica-se na relação entre o indivíduo consigo mesmo e com a sociedade na qual encontra-se inserido.

Apresentados os quatro capítulos da pesquisa, percebe-se que o conteúdo teórico revisado assume função essencial, pois, à medida que apresenta as margens da pesquisa, criando categorias de análise ao *corpus* subsequente, também norteia a extensão temática e a profundidade própria a cada um dos capítulos. A análise assume, sob tal enfoque, as características de um estudo voltado à percepção dos fenômenos míticos e socioculturais presentes na literatura, os quais estão sujeitos à variação no espaço e no tempo. Trata-se, em suma, do estudo sobre os diálogos entre o mítico e o social, através de uma obra literária regional.

## 1 José Lins do Rego e o *Fogo Morto* (1943):

### A aproximação ao objeto de estudos

Ao pensar em Literatura Brasileira, evoca-se um longo segmento de obras, autores, períodos e projetos literários que efetivamente influíram na construção de um sistema literário consolidado<sup>1</sup>. A percepção da literatura enquanto uma forma simultaneamente influenciada/influente na elaboração daquilo que ao indivíduo constitui-se como realidade é facilmente perceptível em autores como Bourdieu, Baczko, Maffesoli e Durand, vinculados às áreas da antropologia, história e filosofia. Além de tais autoridades, pontualmente reconhecidas em suas áreas do saber, avultam nomes dentro dos próprios estudos literários, como Antonio Candido, Massaud Moisés, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, entre outros. Assim, ao se iniciar um estudo analítico sobre uma dada obra, é necessário ter presente que o objeto está situado numa espécie de vórtice: trata-se de uma produção artística e intelectual inserida numa dada estética literária, a qual instituirá uma das margens mediadoras entre a obra e a realidade.

Aqui convém fazer uma ressalva, sumamente necessária, para evitar um viés simplista quanto ao fenômeno literário: a literatura é, pode-se dizer, influenciada pelas estéticas, movimentos literários e pela própria realidade que cerca o autor. Esse parece ser um fato dificilmente refutável, afinal, o autor é um dado sujeito, inserido no tempo e no espaço, submetido aos mesmos fatos e acontecimentos histórico-sociais que seus contemporâneos. O que não se deve concluir - e aqui se encontra a “armadilha” aos desavisados - é que a história ou a sociedade determinam a obra literária de forma cabal, ou seja, a arte apresentada como mero reflexo do real. Como já foi dito, trata-se antes de um vórtice, onde as influências são recíprocas, mesmo naquelas obras onde a contextualização histórico/social é especificamente

---

<sup>1</sup> As manifestações literárias, a configuração do sistema literário e o sistema literário consolidado são as três fases, ou momentos, estabelecidos por Antonio Candido como uma espécie de relação entre os elementos autor, obra e público, essenciais ao amadurecimento literário de um povo. Maiores detalhes podem ser vistos em CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 5.ed. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2007.

apontada. Como exemplo de tal relação binomial observam-se algumas obras do Rio Grande do Sul, como *O vaqueano* (1872), de Apolinário Porto-Alegre; *Os farrapos* (1877), de Oliveira Belo; as poesias de Múcio Teixeira e Lobo da Costa; a célebre trilogia de *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo; a epopéia da imigração italiana, presente na trilogia de José Clemente Pozenato etc. As personagens apresentadas em tais produções são, efetivamente, *personagens*, ainda que embasadas em indivíduos históricos, como o general Bento Gonçalves, Canabarro ou Neto, e seguirão uma dada logicidade, ou verossimilhança, segundo o escopo do autor que as cria e conduz. Um jogo bastante interessante sob tal aspecto é a comparação de uma mesma personagem, de bases históricas, em diferentes obras literárias: um soldado farroupilha, presente nas obras de Érico Veríssimo e Letícia Wierzchowski, estará sujeito às respectivas influências da estética romântica, do modernismo e da literatura contemporânea. E, talvez ainda mais interessante que tal jogo, seja a percepção de que o mesmo soldado farroupilha, um multifacetado figurante anônimo de tantos textos, é parte integrante do imaginário social gaúcho. As influências se sucedem: a realidade toca a obra literária, e esta interage com a realidade através dos mecanismos do imaginário social.

Assim, no presente capítulo, tendo em vista o que foi acima exposto, deve-se inicialmente verificar o contexto em que surge o *Romance de 30*, o *background* no qual se encontra inserido o objeto literário de estudo da presente dissertação. Após tal análise, volta-se o estudo à figura do autor da obra, José Lins do Rego, contemplando-o em sua formação e influências, para finalmente verificar suas obras e, em específico, *Fogo Morto*, considerada pela crítica a obra-prima do autor.

### 1.1 O regionalismo nordestino e o Grupo do Recife

Firmados os primeiros passos da “revolução cultural” de 1922 e seu conseqüente avanço através da década, a literatura nacional atinge um novo patamar, cujo ponto inicial pode ser percebido na obra de José Américo de Almeida, produção pioneira do novo regionalismo que iniciava no nordeste brasileiro. Conforme se observa nas palavras de Candido e Castello,

A ficção regionalista nordestina, cujas raízes sobem a Franklin Távora, passando por Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio, entra numa fase nova em 1928 com *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, cujo intróito é uma espécie de manifesto. Em 1930 aparece e tem grande êxito *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. Ambos possuíam um cunho regional e social, voltando-se para problemas como a condição e os costumes do trabalhador rural, a

seca, a miséria. Na mesma linha, surgem em 1932 *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e *Cacau*, de Jorge Amado. Do ano seguinte são *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, e *Caetés*, de Graciliano Ramos.<sup>2</sup>

#### A. Coutinho também salienta que

A publicação de *A bagaceira* é o primeiro sinal de um vasto movimento ficcionista, com base no ambiente sócio-geográfico do Nordeste. É o início do chamado “ciclo do Nordeste”. Em 1923, Gilberto Freyre, de volta do estrangeiro, encabeçava um movimento de valorização das forças regionais, sob a égide de um “regionalismo tradicionalista”. A sua obra pode ser encarada como o equivalente sociológico e doutrinário do movimento: *Casa grande e senzala*, *Sobrados e mucambos* etc. Havia, ao tempo, muito de reação no grupo contra o modernismo do Sul e Centro, mas à distância sente-se que o mesmo clima renovador e nacionalista orientava as várias facções, com as diferenças locais.<sup>3</sup>

Nota-se que os autores são unânimes em apresentar *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, como um ponto chave no desenvolvimento da nova literatura nordestina. Essa literatura regionalista não só é marcada pela construção ideológica referida por A. Candido<sup>4</sup>, ou seja, a percepção das relações sociais e do subdesenvolvimento, como também, talvez até de modo mais compreensível e incontestável, pontuada pelas idéias do sociólogo, antropólogo e escritor Gilberto Freyre.

Regresso da Europa e Estados Unidos em 1923, onde fora aluno de Franz Boas, Freyre lidera um movimento entre a elite intelectual nordestina, apregoando uma reação aos modernistas do Sul do país (ou seja, do eixo Rio de Janeiro-São Paulo) através da prática de uma espécie de regionalismo tradicionalista. Tal movimento de idéias culmina com o Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste e com a posterior publicação do *Manifesto Regionalista*, documento sociológico e de caráter doutrinário onde são expostas as razões e motivos do novo regionalismo nordestino. Em síntese, Afrânio Coutinho explica que:

A fórmula era buscar no ambiente social, cultural e geográfico os elementos temáticos, os tipos de problemas, os episódios, que seriam transformados em matéria de ficção. A técnica era a realista, objetiva, os escritores buscando valer-se de uma coleta de material *in loco*, à luz da história social ou da observação de campo, tornando os seus romances verdadeiros documentários ou painéis descritivos da “situação” histórico-social.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. 4.ed. rev. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972. p. 27-28.

<sup>3</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: era modernista. Volume.5. 5.ed. São Paulo: Global, 1999. p.278

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: \_\_\_\_\_ **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-163.

<sup>5</sup> COUTINHO. op. cit. 1999. p.278

Assim, a óptica freyreana tornou-se o embasamento teórico sobre o qual as primeiras obras do novo regionalismo se erigiam, de modo que o projeto do *Manifesto Regionalista* tornou-se uma marca indelével nas obras do chamado Grupo do Recife.

Formada por poetas, escritores, sociólogos, pintores e outros intelectuais, essa agremiação não era restrita somente à cidade de Recife, como o nome pode erroneamente sugerir: pelo contrário, o Grupo do Recife estendia sua abrangência ao nordeste visto como um todo, uma região sociocultural definida em razão das afinidades históricas, populacionais e culturais<sup>6</sup>. Olívio Montenegro, Sílvio Rabelo, Estevão Pinto, Ascenso Ferreira, Antônio Freire, Ademar Vidal, Osíris Carneiro, Júlio Belo, Waldemar Cavalcanti, Ruy Coutinho, Evaldo Coutinho, Rubens Saldanha, Danilo Lôbo, Antiógenes Chaves, José e Luiz Robalinho Cavalcanti, José Antônio Gonçalves de Melo neto, Manuel Diegues Júnior, Jarbas Pernambuco, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, além do próprio Gilberto Freyre, foram algumas das personalidades que, ao menos ideologicamente, contribuíram na construção do novo imaginário proposto no Primeiro Congresso de Regionalistas.

É interessante ressaltar-se que a visão regionalista de Gilberto Freyre e, conseqüentemente dos intelectuais a ele ligados, não estava vinculada a um suposto bairrismo, separatismo, ou antinacionalismo. J. Aderaldo Castello, analisando o *Manifesto Regionalista*, explica que:

O movimento aspira, portanto a uma reorganização do Brasil, em que cada brasileiro, despido de roupagem européia, se volte para o seu meio e penetre natural e sinceramente, sem complexos coloniais, em nossa realidade, visando sempre a uma “articulação inter-regional”, para melhor compreensão dos problemas e definição da nossa unidade nacional.<sup>7</sup>

Desse modo, pode-se perceber que, mesmo havendo divergências<sup>8</sup> intelectuais entre G. Freyre e Oswald de Andrade, ou seja, entre o regionalismo (ou *neo-regionalismo* como o

<sup>6</sup> Tal delimitação, ou configuração, da região nordestina na visão freyreana pode ser encontrada com propriedade ao longo das obras *Manifesto Regionalista* e no *Livro do Nordeste*, ambos de Gilberto Freyre.

<sup>7</sup> CASTELLO, José Aderaldo. **José Lins do Rego**: Modernismo e regionalismo. São Paulo: EDART, 1961.p. 52-53.

<sup>8</sup> A grande divergência entre Gilberto Freyre e Oswald Andrade centrava-se na questão *européia*, por assim dizer: enquanto o regionalismo defendido por Freyre buscava libertar-se das influências do Velho Mundo, as estéticas e inovações de Oswald de Andrade e do modernismo do Rio de Janeiro/ São Paulo eram fortemente influenciadas pela arte européia, traduzida na estética das vanguardas (cubismo, futurismo, dadaísmo etc.) e de artistas franceses como Baudelaire, Valéry e Rimbaud.

chama A. Coutinho) e o modernismo antropofágico, ambos acabam por se traduzir em movimentos nacionalistas, de caráter renovador<sup>9</sup>.

Deixando-se as querelas entre Freyre e Andrade, e focalizando o contexto regionalista de 1930, percebem-se claramente os ecos da proposta freyreana (oriunda do *Manifesto regionalista*) inserida no conjunto das obras produzidas por autores como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e, também em certa medida, Jorge Amado. Em *A bagaceira* (1928), José Américo de Almeida apresenta seu protagonista, Lúcio, numa atitude contemplativa: inicialmente um simples universitário, o personagem transforma-se num observador da vida, refletindo sobre os trabalhadores do engenho de seu pai e a questão dos retirantes que fogem da seca. No desenrolar da trama, Lúcio percebe o quadro de miséria, ignorância e sofrimento ali instaurado e desenvolve a crença de que a modernização do engenho será um caminho para solucionar tais males. Ao fim da obra, o personagem, num assomo de consciência, percebe a ilusão de sua crença e quão temporárias serão suas soluções. Tal desfecho é um reflexo do que fora dito pelo autor em seu prefácio, isto é, de que “há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã.”<sup>10</sup>

Em *O quinze* (1930), outra obra pontual do romance de 1930, Rachel de Queiroz parece seguir a expressão de J.A de Almeida ao pé da letra: com um cenário baseado na grande seca de 1915, R. Queiroz apresenta o drama de Chico Bento e sua família, retirantes que sofrem todas as agruras do longo êxodo nordestino, configurando novamente o problema de “não ter o que comer em Canaã”. Uma peculiaridade bastante interessante em *O quinze é* Conceição, professora da cidade que passa as férias na fazenda de sua família. A personagem, apresentada como uma mulher inteligente, capaz de opinião própria e até certo ponto socialista, constitui uma quebra do rígido padrão estereotipado da mulher enquanto personagem menor, salvo algumas raras exceções, da literatura patriarcal dominante.

Seguindo a senda da denúncia e inquietação social, surge também em 1930 outro autor relevante à reestruturação da literatura brasileira: o polêmico Jorge Amado. *O país do carnaval*, de 1930, é a obra que lança e, paralelamente enquadra, o nome de J. Amado como um autor inicialmente voltado ao desvelamento das malhas sociais. Suas obras da *primeira*

---

<sup>9</sup> Um fato curioso, e ao mesmo tempo emblemático, é a publicação paralela, em 1928, de *Macunaíma* (livro-símbolo do modernismo do centro do país) de Mário de Andrade e de *A bagaceira* (obra regionalista sob a égide freyreana) de José Américo de Almeida. Percebe-se assim que a cisão alencariana originária entre o romance urbano/de costumes/psicológico e o romance regionalista ainda persistia.

<sup>10</sup> ALMEIDA, José Américo. **A bagaceira**. 13ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

*fase*<sup>11</sup> são constituídas em cima das tensões entre os excluídos e os detentores do poder, fornecendo um quadro marcado pelas grandes diferenças e desigualdades sociais. Talvez um dos quadros mais vivos, e perturbadores, sobre a problemática das crianças e adolescentes marginalizados seja aquele visto em *Capitães de areia* (1937): vítimas de uma sociedade que se vale da exploração capitalista e da brutalidade para perpetuar-se, as crianças e adolescentes marginalizados formam uma espécie de “sociedade paralela”, embasada em matizes comunistas/socialistas, para poderem subsistir face à truculência policial.

Outra obra essencial ao contexto do romance de 1930 é *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. A sagacidade de G. Ramos já é testada nas primeiras páginas do romance: partindo de uma sistemática inversa àquela de seus antecessores (os quais, diga-se, seguiam a lógica de apresentar um personagem e após mostrar as relações deste com o meio), Ramos apresenta um personagem, Paulo Honório, cogitando sobre escrever ou não um livro contando suas memórias. A partir de tal fio condutor, percebe-se que o personagem era um extrabalhador rural, o qual conseguiu amealhar certa fortuna através de negócios um tanto quanto duvidosos. Surge assim a inovação de apresentar as memórias distantes e ainda vívidas de um elemento que subverteu a ordem da exclusão social e tornou-se rico. Em contrapartida, e aqui brilha novamente a inteligência de Graciliano Ramos, a ascensão social de Paulo Honório não foi marcada também por uma ascensão espiritual: o personagem termina por constituir-se numa espécie de coronel, dando prosseguimento ao ciclo dos dominadores e dominados do qual, aparentemente, havia escapado. Sem dúvida, uma das temáticas marcantes da obra pode ser vista na questão das relações de poder e no modo como estas se dão. Tal temática é percebida sob um viés regional na obra, mas também pode ser observada sob o olhar de uma estética universalista: a questão das relações de poder é um aspecto inerente aos grupos humanos e pode ser verificado nas mais diversas sociedades. Sua percepção no Nordeste, no mundo das fazendas e engenhos, é um subterfúgio utilizado por Graciliano Ramos como uma espécie de forma contextualizante. Indo mais longe que seus contemporâneos, os quais apresentavam a denúncia social local, o autor apresenta uma

---

<sup>11</sup> Tradicionalmente, a crítica literária tende a dividir as obras do escritor baiano em duas fases: o primeiro momento apresenta-se como uma fase marcada pela caracterização dos excluídos e explorados pelo sistema capitalista, com forte apelo panfletário e embasada num universo de heróis e vilões “bem definidos”: *O país do carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, *Mar morto*, *Capitães da areia* etc. Já a segunda fase de J. Amado é marcada pelo abandono da forma panfletária e pelo uso comum das tradições religiosas negras. Pode-se dizer que, na primeira fase, a tensão existente envolvia os excluídos e marginalizados perante os detentores do poder legal e monetário, já na segunda, as tensões (quando ocorrem) se dão entre burgueses e coronéis, ou seja, entre o sistema capitalista e o sistema aristocrático rural. Um estudo mais aprofundado sobre a “questão” Jorge Amado pode ser encontrado em Afrânio Coutinho, Massaud Moisés e Alfredo Bosi.

denúncia social regional e universal, ao desvelar a exploração do homem pelo próprio homem.

Outro autor essencial à percepção da literatura nacional na fase de 1930 é José Lins do Rego, cuja obra tematizou basicamente as questões da falência da economia nordestina, do cangaço e do misticismo. Mais voltado à produção de uma obra regional e memorialista, o escritor será o tema dos próximos tópicos.

## 1.2 José Lins do Rego: vida, obra e relações

Nascido no engenho *Corredor*, no município de Pilar, na Paraíba em 1901, José Lins do Rego lá viveu até seus 24 anos. Durante um breve período, morou em Munhuaçu, Minas Gerais, exercendo a função de promotor público, de onde veio a afastar-se em 1926, quando nomeado fiscal de bancos em Maceió, Alagoas. José Lins do Rego começou então a freqüentar as rodas intelectuais alagoanas, onde conheceu alguns dos maiores nomes da literatura nacional, como os já citados Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, além de Aurélio Buarque de Holanda. Em 1935, nomeado fiscal do imposto de consumo, mudou-se para o Rio de Janeiro com sua família, sendo posteriormente, em 1955, eleito para a Academia Brasileira de Letras. José Lins faleceu em 1957, deixando uma vasta produção literária cujos temas principais foram a sociedade do engenho de cana-de-açúcar, a seca e o cangaço.

Caracterizado como um modernista da segunda fase, ou seja, um autor voltado à produção de obras em prosa, e inserido pela crítica literária na categoria do “romance social”, José Lins do Rego produziu entre 1932 e 1953 a expressiva quantidade de 12 romances. Habitualmente, a crítica e a história da literatura costumam dividir as obras do autor em ciclos, sendo mais conhecido o seu ciclo da cana-de-açúcar, um conjunto formado por: *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1943). A temática de tais obras gira em torno do crescente e voraz processo de decadência de um estilo de vida em face de outro, ou seja, a queda dos senhores de engenho, representantes da antiga aristocracia rural, e a ascensão da usina capitalista, conotada na figura do industrial/comerciante burguês. O longo arco temático inicia-se com a infância de Carlos de Melo, em o *Menino de engenho*, e mostra de maneira memorialista sua infância junto aos demais meninos (os chamados Moleques Ricardo) no engenho Santa Rosa, culminando naquela que é considerada a obra-prima de José Lins do

Rego: *Fogo Morto*, de 1943, romance constituído por três capítulos onde o memorialismo e o saudosismo habituais cedem espaço a uma trama articulada, em que a insatisfação social e a incapacidade de adaptação do homem às condições dos meios físico e social são os grandes temas.

Além de Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Aurélio Buarque de Holanda, outra grande influência na literatura de José Lins do Rego foi o intelectual Gilberto Freyre. Conhecidos desde o tempo em que o autor de *Usina* ainda era um pacato estudante de Direito, o afeto dos amigos só aumentou com o passar dos anos e a conseqüente instituição do *Grupo do Recife*, anteriormente citado.

Quanto à obra de José Lins do Rego, num primeiro momento, a ocorrência da temática social própria à região nordestina – e tão cara a Gilberto Freyre – manifesta-se através do memorialismo com que suas obras iniciais do ciclo da cana-de-açúcar são compostas: o personagem Carlos de Melo é um contemplador estático dos fenômenos sociais que o cercam, isto é, desde sua infância (*Menino de Engenho*, 1932), a ida à escola (*Doidinho*, 1933), a graduação em Direito e a posterior liderança do engenho Santa Rosa (*Bangüê*, 1934), até a derrocada final (*Usina*, 1936). Pode-se dizer que existe uma espécie de sub-enredo no grande arco da cana-de-açúcar: em *Bangüê*, *Moleque Ricardo* (1935) e *Usina*, a decadência da aristocracia nordestina baseada no engenho de açúcar é o ponto chave da mudança de uma sociedade aristocrática e arcaica para uma nova sociedade de economia burguesa/capitalista.

Como já foi dito, José Lins do Rego e Gilberto Freyre compartilhavam de uma amizade de longa data, dos tempos em que o autor de *Fogo Morto* ainda era um bacharel de “letras flutuantes e de idéias vagas”, recém formado no curso de Direito em Recife. A concepção regionalista que José Lins do Rego desenvolve em suas obras é tal qual aquela apresentada por Freyre em suas palestras, discursos e no *Manifesto regionalista*. Assim como Freyre, José Lins do Rego também busca a revalorização das tradições culturais e populares nordestinas. Pode-se mesmo dizer que Freyre e José Lins se complementavam: um, pelas veredas do ensaio e da sociologia, e outro, pelo caminho das artes e letras, percebiam sob o mesmo enfoque o mundo social do Nordeste brasileiro e suas mudanças inexoráveis.

Tal mergulho nas sendas do regionalismo tradicionalista influenciou José Lins do Rego de forma decisiva, ao ponto de declarar o movimento regionalista do Nordeste (sobretudo de Recife) independente do modernismo pululante do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. O autor de *Fogo morto* caracterizava o movimento regionalista nordestino, encabeçado

por Freyre, como uma das mais legítimas manifestações da literatura brasileira<sup>12</sup>. Falando em nome dos intelectuais pertencentes ao seu grupo (Gilberto Freyre, José Américo de Almeida, Olívio Montenegro etc), o autor questionou a validade de um fenômeno, ao seu ver artificial e transitório, como fora a Semana de Arte Moderna, chegando mesmo a afirmar que o “movimento literário que se irradia do Nordeste muito pouco teria a ver com o modernismo no Sul”<sup>13</sup>.

Percebe-se, assim, que a cisma inicial de José Lins do Rego em relação ao modernismo do centro do país embasava-se na questão do artificialismo: *Macunaíma* (validado pelo crítico Sérgio Milliet como o exemplo dos futuros romances brasileiros em contraponto aos romances regionalistas) seria, na perspectiva do autor de *Fogo Morto*, um conjunto fabricado e voltado aos gostos de elites intelectualizadas, tanto no aspecto da linguagem como na própria concepção do protagonista<sup>14</sup>. José Lins do Rego deixava claro, desse modo, que a literatura do Nordeste funcionaria como contraponto a tal projeto literário, uma vez que esta era munida pelo “... vigor, (é) a saúde que vem da terra, das entranhas da terra, da alma do povo”<sup>15</sup>. Com o passar do anos, porém, o autor reconhece alguma importância na Semana de Arte Moderna e por fim a traduz como um momento de tensão criadora, onde a estagnação intelectual brasileira fora incomodada pelo barulho dos modernistas. Apesar do novo enfoque, José Lins do Rego ainda se mantém austero: as atitudes dos escritores modernistas vilipendiando as obras antigas (ou seja, aquelas não enquadradas nos ditames modernistas dos manifestos antropofágico, pau-brasil etc), ridicularizando os autores consagrados de outras estéticas e ironizando as tradições regionalistas, levaram o autor de *Fogo Morto* à célebre declaração presente na coletânea de ensaios *Gordos e Magros*:

Não há livros antigos e modernos: há livros bons. Um móvel de cem anos de jacarandá me parece mais novo que muitos outros de pau-cetim saidinhos da fábrica. Mais novo o jacarandá pela força que tem de projetar-se adiante, enquanto aos outros aguarda o cupim, com a sua desesperada fome de madeira<sup>16</sup>.

Assim, nota-se que o projeto regionalista de José Lins do Rego e sua relação com os modernistas do centro do Brasil são fatores intimamente ligados: enquanto os luzeiros que direcionavam o foco dos olhares modernistas eram ultramarinos, vindos diretamente das

<sup>12</sup> CASTELLO. op. cit. 1961.p. 97-99.

<sup>13</sup> REGO apud CASTELLO. op. cit. 1961.p. 99.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Id.

<sup>16</sup> REGO, José Lins. **Gordos e Magros**. p.18-19. Apud CASTELLO. op. cit. 1961. p. 101.

terras francesas, o escopo regional de José Lins e de Gilberto Freyre era influenciado pelas obras de Hardy, Joyce, Dickens, Lawrence, das irmãs Brontë e, sobretudo, pelo viés sociológico de Franz Boas, numa clara concepção de que o que havia de mais expressivo e original na literatura nacional seria encontrado ao voltar-se para si mesmo, na busca pela experiência autêntica e pela elaboração do depoimento regionalista. Em 1957, em seu ensaio *Presença do Nordeste na literatura*, José Lins do Rego retoma as idéias de G. Freyre e novamente aborda a questão do regionalismo:

O regionalismo de Gilberto Freyre não era um capricho de saudosista, mas uma teoria de vida. E, como tal, uma filosofia de conduta. O que queria com o seu pegadio à terra natal era dar-lhe universalidade, como acontecera a Goethe com os “lieder”, era transformar o chão do Nordeste: de Pernambuco, num pedaço de mundo. Era expandir-se, ao invés de restringir-se. Por este modo o Nordeste absorvia o movimento moderno, no que ele tinha de mais sério. Queríamos ser do Brasil sendo cada vez mais da Paraíba, do Recife, de Alagoas, do Ceará<sup>17</sup>.

Desse modo, pode-se observar que a concepção regionalista de Lins do Rego e Freyre vinculava-se essencialmente ao caráter local como uma espécie de primeira instância do nacional: a busca pela autenticidade, e não pelo exótico; o olhar do nativo, e não o do turista; a construção da identidade numa esfera local e sua conseqüente superposição ao nacional, ou seja, ser antes paraibano para depois tornar-se brasileiro. Assim, o regional em José Lins do Rego vincula-se à terra, mas acima de tudo, à alma do povo daquela terra<sup>18</sup>: trata-se não mais da fórmula alencariana do “tipo peculiar/pitoresco” em seu cenário exótico, mas sim da compreensão de um homem em conflito com seu meio.

Há muito mais a ser dito sobre a produção literária de José Lins do Rego e seus aspectos regionalistas, mas, deve-se salientar, o presente tópico é prioritariamente voltado a uma introdução à perspectiva regional do autor de *Fogo Morto*. Observa-se que José Lins do Rego está, sob o corte horizontal ou temporal, inserido entre o projeto de Euclides da Cunha (ou seja, um projeto que visa o regional sob a óptica de um documentário) e o de Guimarães Rosa (cujo enfoque literário apresenta o regional revalorizado através do mítico, psicológico e humano): pode-se dizer que sua obra evoca aspectos regionais através de um olhar saudoso, irmanado ao do sertanejo. Sim, José Lins do Rego escreve inicialmente em linhas

<sup>17</sup> CASTELLO. op. cit. 1961. p. 107.

<sup>18</sup> Tomando tal enfoque, podemos correlacionar a perspectiva aqui apresentada com o clássico ensaio machadiano *Instinto de nacionalidade*, onde a temática e a suposta “cor local” na literatura brasileira seriam alcançadas através do “...sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Antologia*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.p. 33.

memorialistas, tentando reviver as lembranças e fantasmas de sua infância e juventude, sendo essa a sua postura na quase totalidade de sua obra: o ciclo da cana-de-açúcar é, em certa medida, uma construção saudosista, rompida apenas por *Fogo Morto*, anteriormente citada como a obra prima do autor. Em *Fogo Morto*, o memorialismo e o saudosismo de José Lins são substituídos, em parte, pela perspectiva presente em algumas das grandes obras literárias da humanidade: a percepção da inexorável decadência e da efemeridade do homem. E trata-se não só da decadência do homem, mas também de todo um universo, isto é, o fim da aristocracia rural e a conseqüente dominação da nova burguesia, munida das técnicas urbanas/científicas. Neste romance, José Lins vê a quebra de um *modus* e a sua transformação em ruínas – ruínas vivas, diga-se de passagem, espelhadas nos personagens Lula de Holanda (o decadente senhor de engenho) e mestre José Amaro (o artesão metaforicamente vertido em lobisomem). A decadência do engenho Santa Fé, a expulsão de José Amaro de sua casa, as convulsões de Lula de Holanda e os assaltos de policiais e cangaceiros são alguns dos pontos onde o viés do autor quanto ao regional acaba por atingir a segunda corrente mencionada por Antonio Candido<sup>19</sup>: a consciência de subdesenvolvimento. E é justamente esta consciência que frustra o coronel Lula e o torna um homem cada vez mais doente, um fantasma de si mesmo, verdadeiro ser anacrônico. E esta mesma consciência de subdesenvolvimento, mas agora voltada ao aspecto subjetivo/sentimental, leva mestre Amaro ao suicídio no fim da obra. Incapaz de amar e de se relacionar francamente com a esposa e a filha, José Amaro pouco difere de uma besta, de um famigerado lobisomem, e a conscientização disto é refletida na ponta afiada de uma faca prateada, na qual o suposto monstro encontra seu fim.

### 1.3 O ciclo da cana-de-açúcar e *Fogo Morto*

Ao se pensar na obra de José Lins do Rego, alguns elementos chamam a atenção do leitor: além de sua vasta produção, observa-se um conjunto de romances vinculados por temas próximos e a utilização de uma mesma gama de personagens. Tomando-se tal enfoque, a obra do autor paraibano pode ser percebida sob três aspectos temáticos distintos: o ciclo da cana-de-açúcar; a contextualização dos fenômenos do cangaço e do misticismo e, ainda, algumas obras avulsas que encerram temáticas próprias. Sob o prisma do cangaço e misticismo, podem ser citadas as produções *Pedra bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953); já sob

---

<sup>19</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: \_\_\_\_\_ **A educação pela noite**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

o corte dos temas avulsos, encontram-se *Pureza* (1937) e *Eurídice* (1947). As demais obras literárias são enquadradas no longo arco, ou ciclo, da cana-de-açúcar<sup>20</sup>.

No prefácio de *Usina*<sup>21</sup>, além de cunhar o termo *ciclo da cana-de-açúcar*, o próprio José Lins lhe dá as margens, ou seja, as obras específicas que integram o arco: *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Bangüê*, *O moleque Ricardo* e *Usina*. O autor confessa, conforme se observa no referido prefácio, que sua intenção original era muito mais modesta que a produção de um ciclo de romances:

Com *Usina* termina a série de romances que chamei um tanto enfaticamente de CICLO DA CANA-DE-AÇÚCAR.

A história desses livros é bem simples: - comecei querendo apenas escrever umas memórias que fossem as de todos os meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos. Seria apenas um pedaço de vida que eu queria contar. Sucede, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior.

Veio após o *Menino de Engenho*, *Doidinho*, em seguida *Bangüê*. [...] Depois do *Moleque Ricardo*, veio a história do Santa Rosa arrancado de suas bases, espatifado [...] Carlos de Melo, e Santa Rosa se acabam, têm o mesmo destino [...] Uma grande melancolia os envolve de sombras. Carlinhos foge, Ricardo Morre pelos seus e o Santa Rosa perde até o nome, se escraviza.<sup>22</sup>

Candido e Castello, ao analisarem a temática da cana-de-açúcar nos romances do autor, apresentam as obras como uma espécie de construção

... telúrico-nostálgica da infância e da adolescência, em testemunho dos últimos lampejos de uma tradição que se fundamentava num sistema patriarcal, escravocrata e latifundiário. [...] A visão dessa humanidade em ruína e dessa sociedade decadente, presa à experiência da infância e da adolescência do romancista, sofre a deformação determinada pelo orgulho íntimo que gera o processo do seu próprio reconhecimento, como se desse vida a fantasmas, que parecem presentes na moldura dos relatos orais.<sup>23</sup>

Ou ainda, segundo um apontamento um pouco mais conciso de Castello, o ciclo da cana-de-açúcar tem implicações num contexto que “fixaria o esplendor e a decadência do engenho de açúcar, logo substituído pela usina, um processo de revolução da estrutura social e econômica da paisagem açucareira do Nordeste, latifundiária e patriarcalista”<sup>24</sup>. Castello também é criterioso quanto ao ciclo da cana-de-açúcar, apresentando uma subdivisão das obras segundo sua construção<sup>25</sup>: *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Bangüê* seriam obras

<sup>20</sup> Apresentando variações mínimas, tal divisão é corroborada pela crítica e pelos estudos literários de Antonio Candido, J. Aderaldo Castello e Afrânio Coutinho.

<sup>21</sup> REGO, José Lins do. *Usina*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

<sup>22</sup> REGO apud CASTELLO. op. cit. 1961. p.120-121.

<sup>23</sup> CANDIDO; CASTELLO. op.cit. 1972. p.246.

<sup>24</sup> CASTELLO. op.cit. 1961.

<sup>25</sup> CASTELLO. op. cit. 1961. p.120-122.

marcadas pela espontaneidade, repetições e alguma prolixidade, constituindo uma trilogia inicial na obra de José Lins do Rego. Já em *O moleque Ricardo, Usina e Fogo morto*, o romancista apresenta-se como um escritor mais experiente, utilizando construções estruturadas, ao mesmo tempo que completa e enriquece seus personagens apresentados nas obras anteriores.

*Menino de engenho*, inicialmente cotado pelo autor como um romance cujo primeiro capítulo falaria sobre sua infância, acabou ganhando asas. O menino José Lins do Rego, vertido no personagem Carlos de Melo, e seu avô, configurado no personagem José Paulino e o próprio engenho Corredor, agora revisto como o engenho Santa Rosa, são os pontos fulcrais nas três primeiras obras do ciclo da cana-de-açúcar, sobretudo em *Menino de engenho*. Memorialista, nostálgica e espontânea, a obra consegue reviver os acontecimentos da infância do autor, salientando alguns aspectos humanos e sociais<sup>26</sup> presentes na sociedade do engenho, cuja proximidade com uma pretensa vida nordestina feudal é marcante. Novamente, Castello explica:

A leitura de *Menino de engenho* dá-nos, assim, a idéia de quem pensa numa situação naturalmente evocada e consegue fixá-la na escrita com a mesma espontaneidade de uma exposição oral [...] *Menino de engenho* representa uma riqueza muito grande de informações sociais e de compreensão humana, ao fixar tipos da região açucareira do Nordeste, tudo através das observações sinceras dos valores que caracterizam essa região, dos contactos do menino da casa grande com os moleques da bagaceira, das relações do senhor de engenho com seus servidores e com a própria família...<sup>27</sup>

Percebe-se, desse modo, que um ponto interessante na trilogia inicial (na divisão de Castello) consiste numa espécie de configuração do cenário maior – o mundo do engenho – e dos tipos que o habitam. Começa a se delinear lentamente um confronto que eclodirá em *Bangüê*, ou seja, o encontro da tradição (representada na figura de José Paulino) com o novo (visto na figura de Carlos de Melo). Enquanto o menino da casa-grande estudava e, posteriormente, ingressava no mundo dos bacharéis (como pode ser visto em *Doidinho* – obra marcada pela influência de Raul Pompéia), o Santa Rosa ganhava ares de lembrança, por vezes até mesmo míticos. Ao retornar, bacharel em Direito e homem feito (já em *Bangüê*), Carlos de Melo depara-se com uma realidade nada mítica, ou seja, o inexorável processo de decadência econômica das antigas classes aristocráticas rurais. Ainda não são os derradeiros dias do Santa Rosa, evento só consumado em *Usina*, mas sim os primeiros passos da ascensão do capitalismo: Carlos, agora um homem munido dos saberes acadêmicos, consegue perceber

---

<sup>26</sup> Idem. p.120-126.

<sup>27</sup> Id. p.125.

a marcha irrefreável das transformações que se aproximam. A tradição rural, espelhada em José Paulino, declina rapidamente perante a ação destrutiva e, paralelamente, inovadora que acompanha a usina e o sistema capitalista.

Dessa forma, as três obras iniciais do ciclo da cana-de-açúcar apresentam um quadro que, mesmo memorialista e nostálgico, consegue abordar o tema das mudanças sociais que alteraram sensivelmente todo um modo de vida: a passagem do meio rural/aristocrático ao meio rural/capitalista. Observa-se nessas obras iniciais a configuração da fragilidade trágica de uma sociedade de raízes profundas, mas incapaz de adaptar-se aos novos tempos e sistemas econômicos.

Assim como a trilogia inaugural é marcada pela construção do universo regional em *Menino de engenho* e pelo sentimento de decadência em *Bangüê*, o segundo grupo de obras integrantes do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego será caracterizado pela grandiosidade de *Fogo Morto*<sup>28</sup>.

Abandonando seus antigos personagens, ou então abordando-os apenas de maneira rápida e colateral no decorrer da obra, o autor volta a focar sua visão no contexto dos engenhos: José Lins mira agora não o universo de José Paulino e Carlos de Melo, mas o mundo do engenho vizinho ao Santa Rosa, ou seja, o engenho Santa Fé. Claro, o cenário natural do ciclo da cana-de-açúcar ainda se mantém, possibilitando que a trama se passe na região conhecida como zona da mata, às margens do rio Paraíba (também chamada várzea do Paraíba) e nas proximidades das cidades paraibanas de João Pessoa e Itabaiana. Iniciando-se cronologicamente em 1848, com a chegada do capitão Tomás Cabral de Melo e a posterior fundação do engenho Santa Fé, o enredo rapidamente se desenvolve até os dias posteriores a 1888, com a conseqüente abolição da escravatura, e firma-se nos primeiros anos do século XX.

A primeira parte, sob o título de “O mestre José Amaro”, apresenta o orgulhoso e ranzinza artesão de selas, mestre José Amaro da Silva. Casado com Sinhá e pai de Marta, ele é o morador de uma humilde casa nas terras do engenho Santa Fé. Com sua residência localizada à beira do caminho que conduz à casa-grande do engenho, um dos passatempos de José Amaro é conversar com os passantes que avista. Tais diálogos acabam por constituir alguns dos momentos de maior revelação subjetiva do personagem, onde o leitor percebe a

---

<sup>28</sup> Um fato bastante interessante é que *Fogo Morto*, a última obra cronológica do ciclo da cana-de-açúcar (publicada em 1943), é apontada como a primeira sob o ponto de vista do conjunto de enredos do ciclo, mesclando-se aos demais enredos com absoluta naturalidade. Tal percepção pode ser encontrada com maiores detalhes na obra de DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, onde o autor também fixa o período em torno de 1915 como o *background* histórico da trama.

inclinação do seleiro em favor do cangaceiro Antônio Silvino e sua concomitante raiva em relação ao coronel Lula de Holanda. Mestre Amaro vincula a figura de Lula de Holanda ao cabriolé, uma pequena carruagem que simboliza o *status* aristocrático e, sob o ponto de vista de Amaro, pretensamente ensimesmado do senhor do Santa Fé. Dado seu temperamento e uma série de eventos paralelos que atizam a superstição local, mestre Amaro começa a ser temido como uma espécie de monstro: um licantropo, ou seja, um lobisomem. Tal condição se agrava após a consumação da gradual sandice de Marta, a qual José Amaro tenta curar valendo-se de violência. Enquanto a mente de Marta perde-se cada vez mais em sua enfermidade, mestre Amaro finalmente decide atender ao chamado feito pelos senhores do Santa Fé já há algum tempo. Chegando à casa-grande, o seleiro é comunicado que deve deixar as terras do engenho o mais rápido possível, devolvendo sua propriedade às posses do coronel Lula. A primeira parte da obra encerra-se com a internação de Marta num sanatório em Recife e o choro de mestre Amaro por perder, de um mesmo golpe, sua terra, sua casa e sua família.

A segunda parte de *Fogo Morto* trata da vida dos senhores do Santa Fé, mostrando a ascensão e a queda do engenho. O segmento inicia com a narrativa regressando aos anos de 1848 e 1850, quando o capitão Tomás Cabral de Melo adquire as terras que, futuramente, seriam convertidas no grande engenho. Capitão Tomás é um homem prático e empreendedor, porém áspero e indiferente com sua família. Em pouco tempo seus esforços conseguem transformar o Santa Fé num dos mais prósperos engenhos da região, consolidando o nome do capitão como uma pessoa respeitável. Casado com Dona Mariquinha, eles tem duas filhas: Amélia e Olívia, sendo a caçula (Olívia) acometida por terríveis transtornos mentais, que se transformam num estado de loucura permanente. Desse modo, Amélia torna-se a jóia da família, obrigando o capitão a encontrar um pretendente à altura da filha, e também capaz de cuidar do Santa Fé. Tal cônjuge surge na figura do filho de Antônio Chacon, valente líder rebelde que defendeu o quase mítico Nunes Machado nas revoluções políticas do passado: trata-se de Luís César de Holanda Chacon, apelidado simplesmente de “Seu Lula”.

Seu Lula casa-se com D. Amélia e demonstra não possuir nenhuma aptidão para conduzir o engenho. Mergulhado em tristeza, Tomás falece e o engenho é relegado à Dona Mariquinha, a qual tenta conduzir os negócios de forma justa, tratando os escravos com alguma benevolência. Após alguns anos, com a morte de Mariquinha, o engenho passa então definitivamente às mãos de Lula de Holanda, que transforma o Santa Fé num dos engenhos mais desumanos da Paraíba.

Arrogante e absolutista, Lula de Holanda atua junto aos escravos com crueldade e sadismo na aplicação dos castigos. Ávido freqüentador da igreja do Pilar, Lula começa a

sofrer de epilepsia e tem ataques cada vez mais assíduos, buscando na religião sua salvação. Enredando-se no misticismo exacerbado e acompanhado pelo escravo Floripes, Lula torna-se um homem apático, passando tacitamente o controle do engenho à D. Amélia. Com a abolição da escravatura, o engenho sofre um duro golpe, e a ruína, que iniciara ainda com a morte de D. Mariquinha, marcha cada vez mais rápido, consumando-se na última frase desta segunda parte da obra: “Acabara-se o Santa Fé.”

A terceira e última parte do livro apresenta especialmente uma das personagens mais primorosas de José Lins do Rego: o capitão Vitorino Carneiro da Cunha. Além de Vitorino, espécie de Dom Quixote dos sertões, pode-se observar no terceiro capítulo a trágica conclusão da saga de mestre Amaro e o destino final do engenho de Santa Fé.

Casado com Adriana, tendo seu filho Luís servindo na marinha brasileira e sendo primo do coronel José Paulino, Vitorino é um personagem pitoresco na primeira e segunda parte da obra, agindo como um homem alucinado. No terceiro segmento, porém, toda a “loucura” do capitão Vitorino acaba por tornar-se bravura indômita, levando-o a desafiar tanto o cangaceiro Antônio Silvino, como o chefe da polícia. Agredido, espancado e humilhado, Vitorino é irredutível: não cede contra aquilo que julga injusto ou cruel e acaba por fazer jus ao título de “homem para tudo”.

A terceira parte, assim como seu personagem título, é veloz, combativa e intrépida: trata-se do momento na obra de José Lins do Rego onde acontecem as lutas e tensões belicosas. Inicialmente, Vitorino defendera José Amaro perante Lula de Holanda, questionando a expulsão do mestre seleiro das terras que haviam sido ainda do pai daquele; num segundo momento, o capitão enfrenta o famigerado cangaceiro Antônio Silvino, defendendo o sórdido Lula de Holanda durante a invasão do grupo ao engenho; o terceiro embate de Vitorino é contra tenente Maurício, “o terror da polícia”, ao não se dobrar ante a arrogância da autoridade policial. Preso e torturado juntamente com o cego Torquato, Passarinho e mestre José Amaro, o capitão ainda assim não admite a subserviência. Após a sua libertação, ocorre a cisão entre os caminhos, até então muito próximos, do capitão e do mestre Amaro: enquanto o velho seleiro se suicida, Vitorino segue alçando sonhos políticos cada vez maiores e acaba, no desfecho da obra, cuidando do enterro de seu amigo seleiro enquanto constata a falência total do engenho de Santa Fé.

Produzido sete anos após a publicação de *Usina*, ou seja, do pretense fim da saga do engenho Santa Rosa, o romance *Fogo Morto* retoma em 1943 toda a problemática já iniciada e questionada com as obras anteriores do ciclo da cana-de-açúcar. Na verdade, um dos

elementos que acaba por conceder a mencionada grandiosidade à obra está justamente na sua composição: José Lins do Rego consegue recriar o microcosmo dos engenhos de cana-de-açúcar anteriormente apresentados, mostrando sua ascensão e decadência, numa produção singular que integra o ciclo da cana-de-açúcar, mas também funciona como uma espécie de relato isolado, com personagens profundos e tensões próprias em seu enredo. Consoante isso, Castello explica:

... no caso de *Fogo Morto*, a obsessão angustiante do sexo, como se nota em *Bangüê*, cede lugar à predominância quase absoluta da análise da alma humana de seus personagens e à apresentação de valores sociais, econômicos carregados de elementos ou dependências telúricas [...] *Fogo Morto* cria um mundo compacto em que avultam grandiosos, sombrios e quixotescos, esmagados pelas suas próprias almas, alguns personagens notáveis, realmente as maiores criações de José Lins do Rego: o mestre José Amaro, o coronel Lula de Holanda e Vitorino Carneiro da Cunha [...] Com tais personagens, alarga-se a ambivalência que envolve suas situações dramáticas pessoais, mas que, ao mesmo tempo, implica em sugestões de amplo conteúdo social e em largos retratos psicológicos do homem da região...<sup>29</sup>

Desse modo, a temática central até então privilegiada no ciclo da cana-de-açúcar, isto é, a ruína econômica e social da sociedade do engenho, cede seu espaço à problematização dos indivíduos e de suas relações com o meio onde estão inseridos: a construção da obra pende, de maneira muito interessante, ao questionamento das motivações psicológicas e morais dos indivíduos. Tal mudança de foco apresenta um efeito paralelo, e marcante, na produção de José Lins do Rego: *Fogo Morto* pode ser visto como a obra onde as características do memorialismo e da nostalgia, até então presenças pontuais nas produções do autor, encontram-se mais diluídas. Candido, Castello, Coutinho e Moisés são aparentemente unânimes quanto a isso: trata-se de uma obra de menor memorialismo e de maior literariedade. Referindo-se à qualidade de *Fogo Morto*, Castello é incisivo:

É a maior realização de José Lins do Rego [...] Mostra, sobretudo, o que, do ponto de vista literário, poderiam ter sido os romances do ciclo, se o romancista, ao invés de se dar de corpo e alma a um trabalho dominado pela impulsividade e pela espontaneidade, seguindo o veio rico da memória até esgotá-lo, tivesse empreendido um trabalho preliminar de escolha, seleção e síntese.<sup>30</sup>

Apesar de contundente, a crítica de Castello é acertada: nota-se que a partir da manipulação inovadora e acertada nas doses de memorialismo e nostalgia, somadas também à inspiração técnico/criativa – tão cara à boa literatura –, José Lins do Rego conseguiu produzir

<sup>29</sup> CASTELLO. op.cit. 1961. p.134.

<sup>30</sup> CASTELLO.op.cit.1961. p.133.

uma verdadeira obra literária, parcialmente livre da marca autobiográfica de suas produções anteriores do ciclo da cana-de-açúcar.

Outra inovação presente em *Fogo Morto* encontra-se na forma de sua composição: a obra é constituída por três capítulos, titulados segundo os personagens protagonistas e obedecendo a um movimento concêntrico e complementar, onde as narrativas acabam por vezes mostrando alguns momentos sob a óptica de dois ou três personagens. José Lins do Rego destaca-se ao apresentar, por exemplo, o crescente processo de tensão entre mestre José Amaro e coronel Lula de Holanda, na visão pessoal de ambos. Claro, deve-se ressaltar, toda a obra é narrada em terceira pessoa, mantendo as características de uma linguagem espontânea e repetitiva. O que prima em tal estrutura é justamente a valorização da subjetividade dos personagens, fator que permite a múltipla apreciação de um mesmo fenômeno.

#### **1.4 Personagens de *Fogo Morto***

Quanto aos personagens da obra *Fogo morto*, deve-se inicialmente estabelecer um corte sistemático: nota-se a ocorrência de dois tipos de personagens, ou seja, os centrais e os coadjuvantes. Dentre os centrais, observa-se a primorosa tríade de José Lins do Rego constituída por mestre José Amaro, coronel Lula de Holanda e capitão Vitorino. Complementando os quadros principais surgem personagens menores: D. Sinhá, Marta, Passarinho, Laurentino, o cego Torquato, Alípio e Floripes (formando uma unidade em torno de mestre Amaro); Capitão Tomás Cabral de Melo, D. Mariquinha, Olívia, Amélia, Neném, Domingos e os negros da senzala, o padre e a congregação da igreja, e novamente a figura de Floripes (constituindo o núcleo centrado em Lula de Holanda); e, por fim, Capitão Antônio Silvino e seus cangaceiros, Tenente Maurício e a força policial do governo, sinhá Adriana, o filho Luís e o juiz Dr. Samuel (formando o círculo em torno do capitão Vitorino).

Além desses personagens, nota-se a existência de alguns não nomeados, como os habitantes do município de Pilar, representados nas mulheres e meninos que zombam de Vitorino e se apavoram com José Amaro. Tal estruturação remete àquela presente no coro dos antigos dramas gregos: função semelhante ao séquito que acompanha Antígona, ou as escravas que conversam com Hécuba, em *As troianas*. Esses personagens atuam como catalisadores do ambiente, ou seja, os meninos que zombam de Vitorino são análogos às vozes do coro que, em *Édipo Rei*, atestam o trágico destino do rei tebano: pode-se dizer que, em *Fogo Morto*, o imaginário das multidões está expresso nas sentenças das crianças. Capitão

Vitorino é um homem insano e patético nas primeiras partes da obra, e o coro dos meninos que o chama de papa-rabo é uma constante, caracterizando o ridículo inerente ao personagem. Tal viés é modificado na terceira parte do livro, onde os epítetos de papa-rabo são mais escassos.

Essa situação também é marcada nas aparições de mestre Amaro: os meninos, aterrorizados com sua presença, fogem, e o pavor se espalha. Agravando a situação de José Amaro em relação ao capitão Vitorino, o coro dos meninos soma-se à população em geral, ou seja, os habitantes de Pilar, da várzea do Paraíba e mesmo do engenho Santa Fé, constituindo um uníssono que vincula a figura do mestre seleiro ao imaginário do monstruoso, da abominação, cuja presença é mau sinal.

Retornando ao problema dos três macronúcleos, ou seja, das esferas de mestre Amaro, Lula de Holanda e capitão Vitorino, é cabível ainda estabelecer sub-estruturas pertinentes aos três personagens centrais, seus conjuntos e inter-relacionamentos:

a) A classe social: pode-se fazer um corte cujo tema apresente uma divisão sumária de classes, isto é, uma eventual classe dominante e sua contrapartida na classe dominada. Dentro da classe dominada, encontram-se pontos de configuração marcados pelas figuras dos escravos, mendigos, camumbembes, pobres e cangaceiros. No ponto mais desfavorecido estão as figuras do cego Torquato, dos negros Passarinho e Domingos. Com situação aparentemente melhor (mas ainda assim dominados) criando uma espécie de tensão social, percebe-se inicialmente mestre Amaro, insatisfeito por perder seu lar e terra, os cangaceiros de Antônio Silvino e o próprio capitão Vitorino. Já num viés da classe dominante, pontuam-se as figuras centrais da vida política e econômica: são os senhores de engenho, Lula de Holanda, Tomás Cabral de Melo, José Paulino, além do juiz, Dr. Samuel, e do tenente Maurício. Pode-se dizer que há, sob o escopo dessa divisão, um efetivo conflito de classes sociais: as classes opressoras, lutando pela manutenção de seu *status* social, valem-se da instituição da escravidão e da exploração. Já as classes oprimidas lutam ambicionando a sobrevivência, num primeiro momento, e a ascensão social, se possível. Tal tensão encontra seu clímax nas figuras do bando de Antônio Silvino e de capitão Vitorino. O caso de José Amaro mostra-se diferente: o velho seleiro busca apenas ser reconhecido como um indivíduo, singular em sua profissão e desligado das relações de servidão à economia dos engenhos.

b) Família: os três personagens estão inseridos num contexto familiar, sumamente patriarcal, adaptado aos contornos da classe social onde se localizam. Mestre Amaro projeta-se na sombra do falecido pai, homem sério e amigo dos antigos senhores do Santa Fé; o seleiro também é amparado por Sinhá – sua grande companheira – e Marta, a filha que

posteriormente enlouquece. Já Lula de Holanda é um personagem que se insere na vida e contexto do engenho partindo de uma linha exterior àquela. Sua base familiar é constituída por Amélia e pela filha Neném. Quanto ao capitão Vitorino, sua rede familiar envolve a esposa Adriana, o filho Luís e o primo coronel José Paulino. O filho, marinheiro lotado no Rio de Janeiro, é motivo de orgulho ao velho capitão, paradoxalmente contrário ao que demonstra por sua esposa, tratada com aspereza ao longo de todo o romance.

c) A insanidade: os três núcleos apresentam personagens dementes, como se pode perceber através das figuras de Marta, Olívia e seu Lula, e, discutivelmente, o capitão Vitorino. Marta, a filha de José Amaro, perde sua sanidade no decorrer da obra: sua melancolia e isolamento acabam por torná-la uma “moça estranha”, pessoa alienada, transformando as eventuais crises histéricas num estado contínuo de loucura. D. Olívia, a filha do capitão Tomás, apresenta a sandice inicial na casa dos senhores do Santa Fé. Tal processo irá se perpetrar futuramente no próprio senhor do engenho, Lula de Holanda, que lentamente perde o contato com a realidade que o cerca, fechando-se num mundo de religiosidade e fanatismo. O capitão Vitorino constitui um caso mais delicado, pois sua insanidade – alegada pelos demais personagens – consiste na sua demasiada autovalorização, isto é, o capitão julga-se um indivíduo importante, capaz de grande influência e poder em seu meio. A suposta loucura do personagem parece antes ser um dado decorrente do descrédito daqueles que o cercam.

d) A questão dos gêneros: homens e mulheres estão opostos por questões que vão além da mera e inerente sexualidade. Retomando-se os pólos dominadores x dominados, as figuras de Lula de Holanda e de mestre Amaro são modelares: ambos são machistas, arrogantes e tentam impor sua respeitabilidade através da violência, seja física (quando Lula castiga cruelmente os escravos) ou verbal (quando mestre Amaro desafia e xinga cruamente aqueles que o cercam). Sob o ponto de vista das mulheres na obra, percebem-se dois cortes: as mulheres jovens e as maduras, sendo que as primeiras são infelizes ou dementes, como Neném e Marta, e as últimas, pessoas práticas: Sinhá, Adriana e Amélia constituem o contraponto às afetações de seus respectivos maridos. A dicotomia, por assim dizer, é estabelecida na geração do capitão Tomás: a filha Olívia torna-se demente, enquanto a filha Amélia, casada com Lula, torna-se tacitamente a grande senhora do Santa Fé decadente.

e) A analogia mítico-fabulosa: ao mirar os três personagens centrais da trama, percebe-se que estes podem ser trabalhados sob o ponto de vista de analogias míticas. A figura mais chamativa do livro, o célebre capitão Vitorino, apresenta ao menos dois fortes motivos em sua constituição: tratam-se das figuras do louco e do cavaleiro andante, ou seja, o

herói. Talvez a loucura do personagem favoreça seu caráter intrépido, e a mesma atitude quixotesca do “[...] desprezo pelas condições materiais, a mesma coragem maluca e, sobretudo, a mesma capacidade de ver as coisas segundo a deformação do ideal, e não segundo o que realmente são”<sup>31</sup>. E são magistrais as palavras de Candido ao pensar a ambigüidade de louco/herói presentes no capitão Vitorino: “[...] um herói louco, como o puro herói tem que ser. Por isso, enquanto os outros declinam e caem, entregando-se ao desespero, ele cresce, avulta.”<sup>32</sup> Lula de Holanda, o nobre senhor de Santa Fé, encerra uma leitura mítica e também ambígua. Observando o personagem, nota-se a configuração do imaginário mítico, sobretudo medieval, do endemoniado, caracterizado pelos efeitos da epilepsia. Coronel Lula é personagem arrogante, cruel e sádico, sentindo satisfação na aplicação de terríveis castigos em seus escravos. Violento, sua ira maldosa só é aliviada pela música, executada no piano pela esposa (geralmente D. Amélia executa uma valsa, ou, como é dito, *a varsoviana*), configurando uma analogia com o antigo Rei Saul, personagem bíblico que, tomado pela fúria, só era liberto pelo som da música de David. A epilepsia e, sobretudo, a cena do ataque de Lula na igreja do Pilar, constituem indícios da construção de um personagem que é “castigado pelos céus”, ou, numa metáfora, a visagem de um diabólico senhor: mau, invejoso e violento, Lula é castigado. E tal “castigo” é a mola que impulsiona o personagem ao estado de melancolia e isolamento, buscando nas orações (acompanhadas por Floripes) a cura ao seu mal. Aos poucos, a imagem mítica do endemoniado é substituída pela construção do santo fatalista: o coronel, refugiando-se na religiosidade, torna-se apático e semilouco, vendo sua infelicidade como uma frutificação dos manejos divinos. Rezando cada vez mais fervorosamente, e num processo de alienação contínua, Lula é incapaz de se dar conta do colapso de seu engenho, da decadência do cabriolé e do fim das moedas de ouro deixadas pelo capitão Tomás – uma metáfora do fim da idade de ouro do Santa Fé.

---

<sup>31</sup> CANDIDO, Antonio. **Brigada Ligeira**. São Paulo: Editora da Unesp, 1992. p.65.

<sup>32</sup> CANDIDO. Op. cit. 1992. p. 66.

## 2 A construção do licantropo em *Fogo Morto*

Após a delimitação e a análise prévia referentes ao objeto literário efetuadas no capítulo anterior, o presente capítulo efetuará uma análise de *Fogo Morto*, focando-a na avaliação mítica referente ao personagem José Amaro. Para tanto, inicialmente será realizada uma explanação teórica sobre a idéia de mito e, nos tópicos sub-seqüentes, suas implicações sobre o *corpus* de *Fogo Morto* e a personagem mencionada, buscando-se evidências da sua relação com a personagem mítica do licantropo.

### 2.1 Conceitos, períodos e interpretações do mito

Ao se abordar o mito como um objeto de estudo, deve-se salientar que este é, *a priori*, uma forma abstrata, que pode ser percebida sob diversos enfoques, como o lingüístico, o psicanalítico, o estruturalista, o funcionalista, e ainda sob a óptica da filosofia idealista, da neo-kantiana e até mesmo da crítica literária. Tal multiplicidade de ângulos deve-se ao fato, aparentemente inegável, de que o mito é uma presença que se faz sentir nas mais variadas manifestações do saber humano.

Essa aparente onipresença do mito constitui um fenômeno peculiar, próximo ao observado em algumas idéias filosóficas consagradas (como liberdade, justiça etc.), ou seja, a multiplicidade de áreas influenciadas e, reciprocamente influentes, no universo do mito, acaba por constituí-lo em objeto além de uma simples conceituação. O mítico encontra-se vinculado, de forma intrínseca, aos mundos que aborda, e sua percepção ocorre, paralelamente, pelos moldes destes. Assim, o primeiro problema que surge ao se abordar a temática do mito é a impossibilidade de uma conceituação precisa e livre de influências oriundas de ciências sociológicas, filosóficas, lingüísticas etc. Sob tal aspecto, conceituar mito

torna-se uma questão insolúvel, pois este constitui e é constituído concomitantemente pelos meios que o percebem. Uma eventual saída para tal situação é a abordagem do mito sob o enfoque da pesquisa, buscando a investigação analítica dos seus diversos conceitos e as suas semelhanças. Desloca-se, desse modo, o foco da questão do mito para o problema de sua conceituação, o que possibilitará uma definição operacional.

É interessante ressaltar-se inicialmente que o estudo do mito varia de acordo com o tempo, constituindo quatro períodos cronológicos distintos<sup>33</sup>:

1) O primeiro período, identificado com a Antiguidade Clássica, apresenta o mito vinculado às idéias de Platão, Aristóteles e dos sofistas. Pode-se aqui também incluir Euhemerus, autor do século III a.C. e um dos primeiros a situar o tema no campo da história sagrada, uma corrente que posteriormente seria retomada no século XX por Mircea Eliade.

2) O segundo período surge com o advento do Cristianismo, que passa a ver o mito como forma essencialmente vinculada ao paganismo e, conseqüentemente, inconciliável aos novos valores religiosos e morais que buscava divulgar através de sua doutrina. Ocorre, assim, o abandono, ao menos parcial, dos estudos voltados ao tema.

3) O terceiro momento acontece durante a Renascença, nos séculos XV e XVI, no continente europeu. Uma das características desse movimento sociocultural era a revalorização dos ideais e da própria cultura greco-romana, servindo-se para tanto da revitalização dos motivos clássicos, presentes nos mitos e na mitologia dos povos gregos e latinos. Tal período marca o ressurgimento da temática no cenário cultural do Pós-Idade Média européia.

4) Já o quarto momento ocorre com o Iluminismo, nos séculos XVII e XVIII, quando a temática do mito volta a ser questionada e passa a ser vista então de forma pejorativa, como “[...]expressão de ignorância, medo e ingenuidade, de imaturidade do espírito humano.”<sup>34</sup> Tal enfoque perdura até ser contraposto pelo filósofo e historiador Giambattista Vico, que sugere outro ponto de vista ao tema: Vico percebe que o mito possui uma verdade própria, paralela à científica ou racional<sup>35</sup>. A visão do filósofo acaba por influenciar o emergente movimento do Romantismo, que encontra na Alemanha, em Schelling e na sua obra *A filosofia da mitologia*, o embasamento do conceito de mito como verdade autônoma e desvinculada da lógica

<sup>33</sup> Uma divisão do mito em períodos ou momentos pode ser percebida no texto de Massaud Moisés, no verbete *mito*, da obra: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 298-303.

<sup>34</sup> LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 448.

<sup>35</sup> VICO, Giambattista; PRADO, Antonio Lázaro de Almeida. **Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações**. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.171-174.

tradicional. Desse modo, o quarto período<sup>36</sup> é marcado pela retomada do mito como objeto de discussão científica, sua conseqüente desvalorização (segundo os moldes do século das luzes) e a posterior revalorização, por Vico e Schelling, segundo um novo enfoque. Ora, a percepção do mito como uma forma de verdade autônoma é o elemento que possibilita o posterior desenvolvimento dos estudos sobre o tema nos séculos XIX e XX. Logo, a importância do quarto momento está em concentrar as condições necessárias para retomada do mito enquanto um importante tema, percebendo-o como um conceito que dialoga com muitas áreas do conhecimento.

Já Nicola Abbagnano<sup>37</sup> sugere outra forma de classificação quanto aos períodos do mito, percebendo o tema de acordo com as variações de seu significado. Assim, o autor aponta três momentos distintos ao conceber o mito:

- 1 - primeiro: como forma atenuada de intelectualidade;
- 2 - segundo: como forma autônoma de pensamento ou de vida;
- 3 - terceiro: como instrumento de estudo social.

O primeiro enfoque de Abbagnano aborda o período da Antiguidade Clássica, sendo embasado pelas idéias de Platão e Aristóteles. Em tal época, o mito era visto como uma narrativa verossimilhante, mas ainda assim muito distante da verdade. Ora, deve-se salientar que a verdade, em tal período, era considerada um fruto das construções intelectuais e, sendo o mito uma forma apenas semelhante à verdade (verossimilhante), não é de se estranhar que seja percebido como uma “forma atenuada de intelectualidade”. A crença platônica de que o mito, em seu conjunto, “é representado pela zona que fica além do círculo estrito do pensamento racional, na qual só é lícito aventurar-se com suposições verossímeis”<sup>38</sup>, constitui um dos pontos marcantes de tal enfoque, juntamente com a visão aristotélica de que o mito “é a forma aproximativa e imperfeita que a verdade assume...”<sup>39</sup>. Sob tal escopo, o mito pode ser considerado então como uma forma de pré- ou semi-verdade, cujo desenvolvimento, segundo os moldes da verossimilhança, aproximá-lo-ia da poesia e da arte, e não da lógica ou do *logos*.

Aristóteles, em sua *Poética*, trabalha com o mito na concepção de *narrativa* ou *trama*, não o confundindo com a verdade, mas atribuindo-lhe importante função, como pode ser visto

---

<sup>36</sup> É de suma importância ressaltar-se que tal divisão em períodos é apenas de caráter didático, para uma melhor análise do mito enquanto um dado localizado no espaço e no tempo. A divisão poderia ser feita de muitos modos, porém optou-se pela divisão de acordo com grandes momentos históricos para uma melhor contextualização.

<sup>37</sup> ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 4.ed., rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 673-675.

<sup>38</sup> ABBAGNANO. op. cit. 2000. p. 673.

<sup>39</sup> Idem.

nos livros VI, VII, IX e X da obra. Um exemplo característico encontra-se no livro VI, onde o sábio fala sobre a “alma da tragédia”:

34. Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuições, nem por isso logrará o efeito trágico; muito melhor o conseguirá a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito ou a trama dos factos. [...] Outro sinal da superioridade do mito se mostra em que os principiantes melhores efeitos conseguem em elocuições e caracteres, do que no entrecho das acções: é o que se nota em quase todos os poetas antigos.

35. Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco.<sup>40</sup>

Percebe-se que o mito, no primeiro enfoque de Abbagnano, possui uma característica essencial, a verossimilhança, e não deve ser confundido com a realidade ou a verdade, sendo concebido apenas como uma espécie de forma atenuada desta.

O segundo enfoque, no qual o mito é apresentado como uma forma autônoma de pensamento, pode ser entendido ao tomar-se a questão mítica como uma existência que não possui dependência do viés racional em sua forma clássica. A racionalidade do mito apresenta-se ao focá-lo como uma forma de conhecimento primária ou originária, extremamente verdadeiro enquanto sistema de entendimento dos fenômenos da realidade. Logo, a verdade do mito encontra existência e, hipoteticamente, supera o *status* de verossimilhança do primeiro enfoque apresentado. Trata-se da constituição do mito enquanto forma de verdade alternativa, baseada na poesia e no fantástico, como se percebe pela explicação de Vico:

As fábulas, ao nascerem, eram narrações verdadeiras e graves (donde ter a fábula sido definida como *vera narratio*) que no mais das vezes nasceram obscenas, e por isso depois se tornaram impróprias, a seguir alteradas, então inverossímeis, adiante obscuras, daí escandalosas, e finalmente incríveis[...] Os caracteres poéticos nos quais consiste a essência das fábulas nasceram, por necessidade natural, da incapacidade de extrair as formas e as propriedades dos assuntos; por conseguinte, devia ser maneira de pensar de povos inteiros que tivessem sido postos em tal necessidade natural [...] Os poetas devem ter sido os primeiros historiadores das nações.<sup>41</sup>

Desse modo, segundo a concepção de Vico, o mito pode ser percebido como uma forma de entender ou perceber a realidade, influenciada pela poética. Um exemplo consoante ao pensamento do filósofo napolitano é encontrado na *Iliada*, de Homero, onde a narração da

<sup>40</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. 3.ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992. p. 112.

<sup>41</sup> VICO. op. cit. 1979. p.173

guerra entre gregos e troianos assume, sob a forma da poesia épica, as proporções de uma grande aventura permeada de semi-deuses e feitos grandiloqüentes. As observações de Vico foram fundamentais ao posterior movimento do Romantismo, encontrando em Schelling a base para a identificação do mito com “a religião natural do gênero humano, uma das fases de revelação do Absoluto”<sup>42</sup>. Gradualmente, o entendimento do mito foi se firmando como uma forma de expressão autônoma, vinculado a uma verdade própria, que podia por vezes sobrepujar a própria verdade racional, como pode ser visto em Werke, o qual explica que “o mito é uma fase da teogonia que está além e acima da natureza porque é a manifestação de Deus como consciência da natureza ou relação desta com o eu”<sup>43</sup>.

Outro a abordar o mito sob o enfoque da forma autônoma foi o contemporâneo Ernst Cassirer. O filósofo o apresenta como forma interligada ao relacionamento entre símbolo e objeto, estando a sua percepção entre ambos: “O mito surge espiritualmente acima do mundo das coisas, mas, nas figuras e nas imagens com que ele substitui este mundo, vê outra forma de materialidade e de ligação com as coisas”<sup>44</sup>. Desse modo, Cassirer aponta aqui o mito como uma espécie de jogo entre símbolo e objeto, legando-lhe o papel de uma existência autônoma, além dos seus próprios limites. Num segundo momento, Cassirer aproxima o mito da emoção, apresentando a realidade do mito vinculada ao sentimento:

O substrato real do mito não é o de pensamento, mas o de sentimento. O mito e a religião primitiva não são por certo de todo incoerentes, não são totalmente desprovidos de senso ou de razão. Mas sua coerência provém muito mais da unidade sentimental que de regras lógicas. Essa unidade é um dos impulsos mais fortes e mais profundos do pensamento primitivo.<sup>45</sup>

Apesar de vinculado ao sentimento, o mito ainda mantém, nessa concepção, a forma autônoma em relação ao aspecto da racionalidade intelectual. Trata-se da instituição de um sistema de pensamento anterior ao lógico, isto é, um pensamento pré-lógico. Tal hipótese também foi defendida pelos sociólogos Durkheim e Lévy-Bruhl, adaptada ao enfoque da sociologia: Durkheim acreditava que o mito era inspirado pela sociedade (diferentemente de Cassirer, que acreditava que tal inspiração era proveniente da natureza), e refletia as características essenciais da vida social humana. Já Lévy-Bruhl descrevia o mito como uma forma pré-lógica, no sentido de que este (o pensamento mítico) seria “uma rede de participações e de exclusões místicas, na qual nada valem a lei de contradição e as outras leis

<sup>42</sup> ABBAGNANO. op. cit. 2000. p. 674.

<sup>43</sup> WERKE, apud ABBAGNANO. op. cit. 2000. p. 674.

<sup>44</sup> CASSIRER, Ernst apud ABBAGNANO. op. cit. 2000. p. 674. Ressalte-se que a citação de Abbagnano toma de forma resumida o amplo e complexo raciocínio de Cassirer exposto nos capítulos I e II da obra CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. V2. p.20-130.

<sup>45</sup> Idem.

do pensamento lógico”.<sup>46</sup> Nota-se, então, que o segundo enfoque referente do significado do mito mostra o tema como uma forma autônoma, que não depende da racionalidade como critério exclusivo para sua existência.

Por fim, o terceiro enfoque apresenta o mito através da óptica de Frazer, Malinowski e Lévi-Strauss, ou seja, o mito tomado sob o viés antropológico e sociológico, percebido como um instrumento de estudo social.

Malinowski, um dos fundadores da antropologia social, estuda o mito sob o prisma de uma espécie de função máxima, isto é, como um tipo de fundamentação aos elementos que constituem a cultura de um povo:

O mito não é uma simples narrativa, nem uma forma de ciência, nem um ramo de arte ou de história, nem uma narração explicativa. Cumpre uma função *sui generis*, intimamente ligada à natureza da tradição, à continuidade da cultura, à relação entre maturidade e juventude e à atitude humana em relação ao passado. A função do mito é, em resumo, reforçar a tradição e dar-lhe maior valor e prestígio, vinculando-a à mais elevada, melhor e mais sobrenatural realidade dos acontecimentos iniciais.<sup>47</sup>

Percebe-se que o autor apresenta o mito como um elemento fundamental da cultura, não o restringindo a uma pretensa fase pré-lógica ou primitiva. Malinowski salienta que o mito integra a cultura de forma irrestrita, não sendo limitado pelo viés cronológico. O mito é apontado como uma forma fundamental do caráter social, ressaltando as suas funções intrínsecas:

Cada mudança histórica cria sua mitologia, que, no entanto, tem relação indireta com o fato histórico. O mito é acompanhamento constante da fé viva, que precisa de milagres, do status sociológico, que pede precedentes, da norma moral, que exige sanção.<sup>48</sup>

O mito, na perspectiva do autor polonês, ganha a característica de ser um dos elementos que justificam a ordem social, transportando as suas raízes para um tempo primitivo e, conseqüentemente, constituindo um primado da tradição e seus frutos nos tempos presentes. O mito torna-se, sob o ponto de vista do autor funcionalista, uma forma cuja função é a manutenção dos *status* social, seja identificando o mito com o milagre, o precedente, seja com a sanção. Isso pode ser visto ao se estudar o mito de Édipo: o momento do milagre

<sup>46</sup> LÉVY-BRUHL apud ABBAGNANO. op. cit. 2000. p. 674. Novamente salienta-se que o contexto original “Tous les objets et tous les êtres y sont impliqués dans un réseau de participations et d'exclusions mystiques : c'est elles qui en font la texture et l'ordre”, presente no cap. I de LÉVY-BRUHL, Lucien. **La mentalité primitive**. disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/levy\\_bruhl/mentalite\\_primitive/mentalite.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/levy_bruhl/mentalite_primitive/mentalite.html), é vinculado às idéias centrais da obra, ou seja, à presença de uma mentalidade pré-lógica em povos primitivos e à conseqüente subordinação desta mentalidade ao contexto mítico.

<sup>47</sup> MALINOWSKI, apud ABBAGNANO. op. cit. 2000. p. 674.

<sup>48</sup> Idem. p. 675.

configura-se na salvação de Édipo enquanto bebê; o momento dos precedentes configura-se através do conhecimento da linhagem real do protagonista; o momento da sanção surge no castigo que o destino impõe ao rei parricida e incestuoso. Outro exemplo da inserção sociológica do mito pode ser notado ainda na mitologia hindu:

... na época da criação, Brahma resolveu dar à Terra habitantes que fossem emanções diretas de seu próprio corpo. Assim, de sua boca, saiu o filho mais velho, Brâmane (o sacerdote) [...] Do braço direito, saiu Xátia (o guerreiro), e do braço esquerdo, a esposa do guerreiro [...] Suas coxas produziam os Vaissias [...] (agricultores e comerciantes) e, finalmente, de seus pés surgiram os Sudras (mecânicos e trabalhadores).<sup>49</sup>

Num patamar além de tal explicação, Thomas Bulfinch sugere outro enfoque ao rígido sistema de castas indiano:

A divisão dos hindus em castas, com ocupações fixadas, existia desde os tempos mais remotos. Alguns supõem que teve sua origem na conquista, sendo as três primeiras castas compostas de uma raça estrangeira, que subjugou os naturais do país e os reduziu a uma casta inferior. Outros atribuem o fato à vontade de perpetuar, pela transmissão de pai a filho, certos ofícios ou profissões.<sup>50</sup>

Sob esse enfoque, o mito transforma-se num dos elementos estruturantes da realidade social, atuando como forma de validação do *status quo* pré-estabelecido. Porém deve-se ressaltar que, apesar de teoricamente constituir um elemento estruturante da realidade, o mito é uma forma estruturada, formada por unidades menores ou elementares, os assim chamados mitemas, de Lévi-Strauss.

Claude Lévi-Strauss, antropólogo belga e um dos criadores do estruturalismo, é o grande representante do terceiro enfoque, em que o mito é percebido como uma forma aplicável ao estudo da sociedade. Tal estudo torna-se possível ao considerar o mito não como uma forma oriunda de resquícios históricos divinizados, mas sim como a criação representativa dos fatos importantes e comuns aos diversos grupos humanos, como, por exemplo, o ciclo vital ou a iniciação do jovem à vida adulta. O mito encerraria em seu cerne, sob o manto fabuloso de um enredo embelezado, as situações do cotidiano social de diversas culturas. Essa teoria acaba por constituir uma espécie de explicação ao inquietante fenômeno das variações míticas, isto é, as diversas versões semelhantes de um mesmo mito em povos distintos (como no caso do dilúvio, presente tanto na narrativa bíblica como no mito de Gilgamesh).

---

<sup>49</sup> BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 305.

<sup>50</sup> Idem.

Aqui deve-se fazer uma importante ressalva: Lévi-Strauss reconhece o importante vínculo do mito com a linguagem, ao dizer que “[...] o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso.”<sup>51</sup> Porém, o antropólogo acrescenta que o tema não pode ser tomado apenas por esse viés: “Se queremos perceber os caracteres específicos do pensamento mítico, devemos pois demonstrar que o mito está, simultaneamente, na linguagem e além dela.”<sup>52</sup> O mito configura-se sob tal escopo como uma espécie de metalinguagem, mantendo também as características pertinentes às demais construções lingüísticas, ou seja, os fonemas, morfemas e os semantemas. Essa característica metalingüística do mito centra-se na presença de outras unidades além das já citadas, isto é, há uma unidade constitutiva específica, a qual lhe confere um caráter também específico, impedindo assim que o mito seja confundido com as outras modalidades da narrativa. Esta unidade, denominada mitema, assegura a variação sincrônica e diacrônica do mito e, por tratar-se de um motivo uniforme ao ser humano (vida, morte, nascimento, casamento etc.), mantém o mito sempre válido e atual em sua força narrativa presente nos mais distantes grupos humanos.

Desse modo, o terceiro enfoque, sobretudo na perspectiva de Lévi-Strauss, apresenta o mito como elemento de um binômio: ele é formado e também formador do contexto social, ou seja, estrutura-se através da narrativa e dos mitemas e, paralelamente, é estruturante da vida cultural: “[...] o mito apresenta-se como ‘filosofia nativa’, segundo a expressão de Lévi-Strauss, que é a forma como o grupo social expressa sua própria atitude em relação ao mundo ou como procura resolver o problema da sua existência.”<sup>53</sup>

Assim, após a apresentação dessas três linhas básicas, segundo Nicola Abbagnano, pode-se chegar a algumas conclusões. A primeira linha apresenta o mito como uma forma menor da intelectualidade, distinguindo-o da verdade, mas, paralelamente, investe-lhe o caráter de verossimilhança. O segundo enfoque aponta o mito como uma forma própria de pensamento, não vinculado ao racional ortodoxo e próximo ao sentimento, configurando um viés específico para seu entendimento. Já o terceiro momento aproxima o mito da contextualização social, sem necessariamente interligá-lo ao intelecto e à razão (primeiro enfoque = desvalorativo) ou ao sentimento (segundo enfoque = supervalorativo). O terceiro enfoque apresenta, então, o mito em razão de sua função e estrutura, oferecendo os subsídios para que seja percebido tanto nas sociedades arcaicas, como nas modernas ou avançadas, onde

---

<sup>51</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. p. 228.

<sup>52</sup> Idem

<sup>53</sup> ABBAGNANO. op. cit. 2000. p. 675.

pode ser encontrado tanto nas fábulas, contos e demais narrativas, quanto nas próprias figuras humanas de líderes lendários e nas idéias aparentemente sacralizadas (estado, justiça, liberdade...).

Tendo então a consciência das fases e respectivos valores interpretativos do mito, pode-se partir rumo ao desenvolvimento de uma definição operacional que norteie o presente trabalho. Para tanto, serão utilizados dois autores teóricos como guias referenciais, Mircea Eliade e Claude Lévi-Strauss, através dos quais busca-se o diálogo capaz de apresentar as questões referentes à forma e ao conteúdo do mito.

Diferentemente de Lévi-Strauss, Mircea Eliade buscou o mito sob o escopo da filosofia e da história das religiões. O autor romeno apresenta o mito da seguinte forma:

... o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma dada realidade passou a existir [...]. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no mundo.<sup>54</sup>

Eliade aponta aqui uma das características marcantes do universo mítico, ou seja, a sua interligação com a narrativa e, por analogia, com a própria língua. Tal enfoque é de suma importância ao lembrar-se de Ferdinand Saussure e de como ele percebia a língua. Ora, a velha máxima da abordagem saussuriana<sup>55</sup>, de que “a língua não está em nós, nós é que estamos na língua”, demonstra bem que a língua é uma forma intrinsecamente ligada aos processos da comunicação e ao modo como o ser encontra e se relaciona com as tessituras sociais. A ligação mito, língua e sociedade pode ser percebida nas próprias palavras de Eliade quando diz que “[...] a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria”<sup>56</sup>.

Sob tal enfoque, percebe-se a ligação existente entre Eliade e Lévi-Strauss, na qual ambos atribuem o valor social ao mito, isto é, enquanto Lévi-Strauss percebe a estrutura básica social nas entrelinhas dos mitos, Eliade nota a presença dos modelos exemplares. Note-se que não se trata de uma retomada dos contextos míticos supervalorativos, mas apenas da constatação do papel social inerente a tais narrativas.

Levando-se em conta as distinções apresentadas por Abbagnano, Moisés e Lurker quanto aos períodos e interpretações mitológicas, juntamente com a percepção de Eliade e

<sup>54</sup> ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 11.

<sup>55</sup> SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 78.

<sup>56</sup> ELIADE. op. cit. 2002. p. 13.

Lévi-Strauss do mito enquanto narrativa e forma social, pode-se, por fim, estabelecer quatro características essenciais:

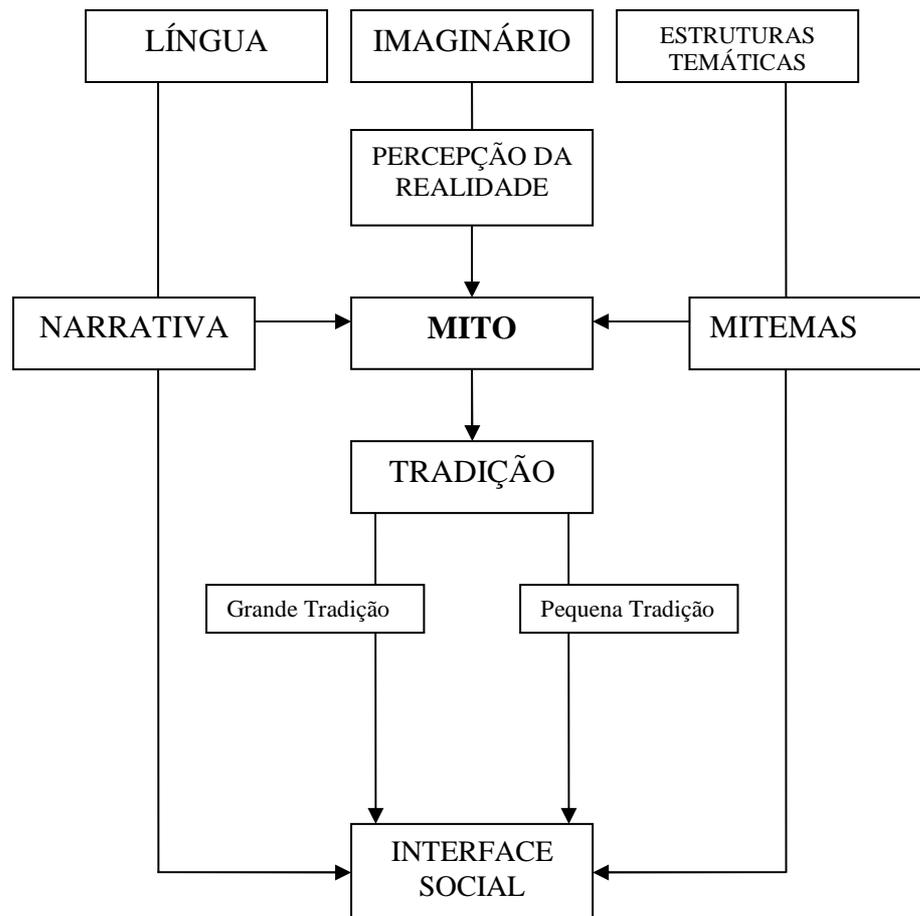
1- o mito é uma forma intrinsecamente ligada à língua, valendo-se da narrativa para perpetuar-se, isto é, a primeira característica centra-se no fato de o mito ser uma **narrativa**, e geralmente uma narrativa fabulosa, **sobre a origem**;

2- o mito, tomado como narrativa, possui um aspecto complementar entre a verossimilhança e a verdade, o qual aponta ao estabelecimento da segunda característica, ou seja, o mito erige um **viés próprio de percepção dos fenômenos reais**;

3- além destas características, o mito apresenta em sua estrutura o elemento chave que o sublima em relação às simples narrativas e o torna apto ao entendimento sincrônico e diacrônico, **os mitemas**, os quais constituem a terceira característica: grandes unidades temáticas que dispõem o mito num espaço acima e fora do tempo, possibilitando assim a atualidade inerente ao cerne temático próprio.

4- a quarta característica elencada é uma decorrência direta das anteriores, frutificando-se da narrativa percebida enquanto língua e, de forma intrínseca, do estrato constituinte dos mitemas. Tal característica é aqui chamada de **interface social**, percebida nas estruturas basilares do mitemas e na constituição dos modelos exemplares numa sociedade. Uma das formas de percepção desta característica mítica é a tradição.

Assim, conforme acima descrito, uma suposta delimitação das características do mito pode ser esquematizada da seguinte forma:



O mito ocupa uma posição centralizada, ladeado pelo conjunto das características enumeradas anteriormente. Há um vínculo direto entre o núcleo mítico e as características imediatas, ou seja, narrativa, percepção da realidade e mitemas no sentido de que estas convergem para o mesmo. A narrativa é apontada como uma derivação da macro-estrutura Língua, já a percepção da realidade deriva da macro-estrutura Imaginário, e os mitemas, das estruturas temáticas. O mito, por sua vez, legitima a tradição, que é um dos pontos de contato da temática (através da Grande e da Pequena tradição)<sup>57</sup> com a interface social.

Assim, sugere-se a seguinte definição operacional ao mito: **narrativa fabulosa, que expressa uma dada percepção da realidade e que é capaz de alcançar interface social .**

Essa definição (extremamente didática) segue apenas o intuito de mediar a pesquisa sobre uma temática tão complexa quanto a natureza do mito. É de suma importância

<sup>57</sup> Tais conceitos, retomados por Peter Burke e Carlo Prandi, são originários de Robert Redfield, o qual salienta que “A grande tradição é cultivada em escolas ou templos; a pequena tradição opera sozinha e se mantém na vida dos iletrados, em suas comunidades aldeãs... As duas tradições são interdependentes. A grande tradição e a pequena tradição há muito tempo têm se afastado reciprocamente e continuam a fazê-lo...” <sup>57</sup> REDFIELD, Robert apud BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

lembrarmos que o mito possui diversas funções e enfoques, tocando várias áreas diferentes dos saberes humanos, onde, paradoxalmente, não há uma definição única capaz de abarcar todas as suas funções e tipos. Em boa hora, as palavras de Eliade são lembradas: “[...] seria possível encontrar uma única definição suscetível de recobrir todos os tipos e todas as funções dos mitos, em todas as sociedades arcaicas e tradicionais?”<sup>58</sup> E a resposta, ao menos durante os dias atuais, tenderá sempre à negação.

## 2.2 O mito do licantropo na literatura latina

Como decorrência do que foi apresentado, percebe-se que as construções mitológicas, estruturas básicas dos antigos povos, eram embasadas em muitos aspectos, tanto sociais, como culturais. Desse modo, a explicação mítica visava abarcar desde a criação do cosmo até os fatos corriqueiros do dia a dia de uma aldeia. Existiam mitos sobre os mais diversos temas e, no centro dessas histórias, estavam os símbolos que conduziriam a um arquétipo ou evento oculto. Deve-se destacar que o mito era um fenômeno cultural específico, ou seja, cada povo tinha (e ainda tem) seus mitos e seus símbolos próprios. Por outro lado, existem algumas concordâncias quanto ao papel de dados símbolos, como no caso da águia, que na maioria das culturas representa um bom augúrio. Porém o mesmo não ocorre com o corvo, que tanto pode representar um nefasto vaticínio de morte, como, por vezes, um sinal de elevada espiritualidade.

Tal contexto de mitos e símbolos é particularmente interessante ao se tomar um animal peculiar como o lobo como ponto de referência. A ambigüidade simbólica deste ser é fascinante, pois ele é visto tanto como uma entidade benigna em algumas culturas – onde se apresenta como espécie de espírito protetor –, quanto um ser maligno em outras – onde se configura no licantropo. O próprio nome do lobo, *Lykos* em grego, é motivo de questionamentos, ao apresentar duas possíveis etimologias: *Lykeios* ou *Lycaon*. A primeira hipótese refere-se ao fato de o lobo ser um animal consagrado ao deus da luz, Apolo, e seu nome seria assim um vocábulo oriundo do brilho de seus olhos no escuro<sup>59</sup>. Já a segunda versão sobre a origem etimológica remete à lenda do cruel rei da Arcádia, cujo nome era Licaon (por vezes também chamado de Licaonte). A diferença entre uma linha hipotética e

<sup>58</sup> ELIADE apud MOISÉS. op. cit. 2004. p. 299.

<sup>59</sup> Além da etimologia, a origem de Apolo relaciona-se com o lobo em mais um célebre momento: durante o período de sua gravidez, Latona (a mãe de Apolo e Ártemis) transformou-se numa grande loba, visando escapar da perseguição de Hera e da serpente Píton.

outra é gigantesca: na primeira o lobo está relacionado com os deuses e, dessa forma, com o caráter divino e possivelmente totêmico; na segunda, a associação é feita com um tirano cuja aterradora história mitológica, segundo Pierre Grimal, é a seguinte:

... Licaon e seus filhos são apresentados como ímpios. Zeus desejou um dia assegurar-se ele próprio do alcance dessa impiedade e, sob a forma de um camponês, veio pedir hospitalidade ao rei. Este recebeu-o mas, querendo saber se o seu hóspede era realmente um deus, serviu-lhe a carne de uma criança [...] Zeus, indignado com uma tal refeição, derrubou a mesa, exprimindo a sua cólera, e fulminou Licaon e os seus filhos, um após o outro. [...] Licaon foi transformado em lobo.<sup>60</sup>

Algumas versões deste mito contam que Licaon imolou o próprio neto, Arcas, como vítima que fora servida a Zeus, enquanto outras variantes mencionam os filhos do rei da Arcádia como os mentores do crime. De um modo ou de outro, o mito narra em seu cerne a transformação do homem em fera, ou seja, a explicação mítica ao ser fabuloso posteriormente chamado licantropo, ou, mais comumente, lobisomem.

Tal crença mítica acabou por enraizar-se na cultura dos povos, sendo registrada por Heródoto, em sua *História*, aproximadamente entre 450 e 430 a.C. Narrando os acontecimentos da guerra entre gregos e persas, mote principal da obra, o autor abre um breve parêntese e conta sobre alguns povos da antiguidade e seus peculiares costumes. Dentre tais povos, o pai da história apresenta os Nêuridas, no livro IV, como um povo capaz de transformar-se em lobo: “[...] Dizem que os Nêuridas dão-se à prática da feitiçaria. A dar crédito aos Citas e aos Gregos estabelecidos na Cítia, cada nêurida transforma-se, uma vez por ano e durante alguns dias, em lobo, voltando depois a forma humana.”<sup>61</sup>

Sob o viés literário, as mais antigas manifestações<sup>62</sup> do licantropo podem ser encontradas nas obras dos autores latinos Virgílio, Ovídio e Petrônio. Na obra *Bucólicas*, de Virgílio, escrita aproximadamente no século I a.C, o mito aparece na VIII bucólica, intitulada “Phamaceutria”, onde os personagens Damon e Alphesebeo conversam sobre a vida pastoril e citam o inusitado caso de um jovem chamado Méris, que, valendo-se de ervas venenosas, era capaz de transformar-se em lobo e vagar pela mata:

Trazei-me Dáfnis da cidade a minha casa, ó encantos!  
Estes venenos e ervas apanhados lá no Ponto

<sup>60</sup> GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 279.

<sup>61</sup> HERÓDOTO. **História**. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2001. p.493.

<sup>62</sup> Deve-se ressaltar que a metamorfose em licantropo aqui citada é específica, ou seja, a transformação do homem em lobo. Caso o tema fosse abordado de modo mais abrangente, questionando a transformação do homem em fera, poderiam ser feitas ligações com textos muito mais antigos, como a *Epopéia de Gilgamesh*, escrita aproximadamente em 2.000 a.C., ou então com a própria *Odisséia*, datada do século VIII a.C.

deu-nos Méris: no Ponto nascem eles, numerosos.  
Vi amiúde Méris transformar-se em lobo e se esconder  
na selva, amiúde suscitar as almas dos sepulcros  
e transportar de um campo a outro o cereal plantado.<sup>63</sup>

Trata-se de uma espécie de retomada, por parte de Virgílio, de uma antiga tradição também presente na *Odisséia*, ou seja, a transformação de homens em animais mediante o uso de certas plantas. Tal é o expediente utilizado pela feiticeira Circe no canto X da *Odisséia* e supostamente também por Méris, na VIII bucólica de Virgílio.

Outra manifestação literária do licantropo pode ser vista na obra *Satiricon*, de Petrónio, escrita no século I d.C.. Apontada como espécie de sátira ao mundo romano decadente, surge a história do personagem Niceros, contada de forma solene durante “A ceia de Trimalchão”:

... Era um militar forte como Orco. Iniciamos a viagem antes do amanhecer, à hora do canto do galo, mas a lua brilhava tanto que parecia dia [...] O meu homem começou a fazer não sei que discursos às estrelas [...] ao voltar-me para o lado de meu companheiro, vi que ele se despia colocando a roupa à beira da estrada [...] Enxerguei a morte a dois passos de mim [...] Ele pôs-se a urinar em volta de suas vestes, e transformou-se em lobo[...] o homem, uma vez transformado em lobo, pôs-se a uivar, desaparecendo no bosque  
....<sup>64</sup>

Após a metamorfose do militar, Niceros foge aterrorizado, continuando sua jornada até a casa de sua amada Melissa, onde os novos acontecimentos que descobre deixam-no estupefato:

A minha querida Melissa espantou-se ao ver-me chegar àquela hora dizendo-me:  
- [...] um lobo entrou na herdade e sangrou todos os animais como um carniceiro. Mas isto custou-lhe caro, ainda que tenha escapado: um de nossos escravos atravessou-lhe uma lança no pescoço.<sup>65</sup>

A conclusão se dá quando Niceros, voltando ao lar de seu patrão, encontra algo inusitado:

...Depois de ouvir estas palavras, não consegui fechar os olhos um minuto sequer, e assim que o dia chegou parti para a casa de meu patrão [...] Mas, ao entrar em nossa casa, encontrei o militar deitado em sua cama, bufando como um boi, e um médico prensando-lhe o pescoço. Verifiquei então que ele era um lobisomem.<sup>66</sup>

Capaz de transformar-se em lobo, o soldado é perseguido pelos escravos de Melissa que conseguem feri-lo, e este, após voltar ao estado de homem, ainda mantém o ferimento

<sup>63</sup> VIRGÍLIO. *Bucólicas*. São Paulo: Melhoramentos; Ed. Universidade de Brasília, 1982. p.135.

<sup>64</sup> PETRÔNIO. *Satiricon*. São Paulo: Editora Escala, s.d. p. 63-64.

<sup>65</sup> Id. p.64.

<sup>66</sup> Id.

recebido em sua forma lupina. Pode-se dizer que a narrativa de Petrônio é uma das mais antigas configurações daqueles que posteriormente tornaram-se clichês da literatura fantástica: a utilização do ferimento como forma de investigação acerca da identidade do licantropo e, é claro, a alusão ao elemento simbólico-noturno, especificado na presença da lua cheia. Posteriormente, a lua cheia tornou-se condição intrínseca no imaginário da metamorfose do licantropo.

Apesar dos evidentes méritos das obras de Virgílio e Petrônio, talvez a melhor caracterização do mito do licantropo seja aquela presente nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Escrita no século I d.C., a obra aborda o universo mítico greco-romano através da observância da dinâmica das transformações dos seres e da natureza, explicando esses fenômenos através do mito. Assim, segundo a tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage, o mito greco-romano do licantropo é apresentado da seguinte forma por Ovídio:

Do corrompido século as infâmias  
 Subiram-me à notícia: desejoso  
 De achar falso o que ouvi, baixei do Olimpo,  
 E a Terra discorri com face humana.  
 Revelara ocupar moroso espaço  
 Na feia narração do que hei sabido,  
 De horrores, que encontrei por toda a parte:  
 Era a verdade enfim maior que a fama.  
 Passado havendo o Mênalo abundoso  
 De horrorosos covis, que alojam feras,  
 O Cilênio de rochas carregado,  
 E o frígido Liceu, que os espinhos c'roam,  
 Do Arcádico tirano os lares busco,  
 Entro os paços inóspitos já quando  
 Negrejava o crepúsculo da noite.  
 Dou mostras de que um deus era chegado,  
 E votos pios me dirige o povo.  
 Das preces Licaon se ri primeiro,  
 Depois diz: - Saberei com prova inteira  
 Se é deus, ou se é mortal. – Dispõe matar-me  
 Quando os olhos tiver de sono opressos:  
 Da verdade lhe agrada esta experiência;  
 E inda não pago disto, a espada infame  
 Vibra contra a cerviz de um desgraçado  
 Que dos Molossas em reféns houvera.  
 Aos semivivos, palpitantes membros  
 Parte amolecem as ferventes águas,  
 As sotopostas brasas torram parte.  
 Já nas mesas se impõe, mas de repente  
 Co'a dextra vingadora o raio agito,  
 Sobre o cruel senhor derrubo os tetos,  
 Os tetos, e os Penates, dignos dele.  
 Para o silêncio agreste, agrestes sombras  
 Foge rapidamente, espavorido,  
 E querendo falar, uiva o perverso:

Colhem do coração braveza os dentes,  
 C' o matador costume os volve aos gados:  
 Inda sangue lhe apraz, com sangue folga.  
 A veste em pêlo, as mãos em pés se mudam,  
 É lobo, e do que foi sinais conserva:  
 As mesmas cãs, a mesma catadura,  
 E os mesmo olhos a luzir de raiva.<sup>67</sup>

O poeta apresenta uma situação inicial inusitada, onde a credulidade de um deus é posta à prova: Zeus duvida dos rumores sobre a grande maldade humana de que tem ouvido falar. Desse modo, o soberano do Olimpo transforma-se em humano e, decidido a verificar por si mesmo a veracidade de tais relatos de crueldade, dirige-se ao palácio do rei arcádio Licaon. Andando por sendas tortuosas e verificando a ferocidade dos homens ali escondidos, analogamente como feras em seus covis, Zeus finalmente chega aos domínios da Arcádia ao anoitecer – na hora do crepúsculo. Enviando augúrios de que se tratava de um deus que ali chegava, Zeus é reconhecido e temido pelo povo, mas, em contrapartida, recebido com desdém por Licaon e seu séquito. Decidido a submeter o deus a uma provação, o tirano sacrifica um refém e prepara um banquete com seus restos mortais. Percebendo a sórdida armadilha do tirano, Zeus revolta-se e destrói a casa de Licaon e seus Penates (deuses domésticos), punindo-o com a transformação em lobo e, desse modo, retomando o *leitmotiv* das metamorfoses. Tal mito atua como um dos agentes catalisadores da decisão do soberano olímpico em destruir a antiga geração humana: o célebre episódio da Inundação de Deucalião pode, efetivamente, posicionar algumas de suas raízes na queda e transformação do rei arcádio. Desse modo, a metamorfose do rei em besta é emblemática e, paralelamente, simbólica.

Em sua obra *O simbolismo animal*, Jean-Paul Ronecker tece interessantes considerações sobre a controversa questão da metamorfose em lobo e, conseqüentemente, dos licantropos:

Nos séculos precedentes acreditava-se firmemente na possibilidade da metamorfose física em animal, e essa crença não desapareceu em nossos dias. Se ela é tão forte, é porque evoca um passado distante, enterrado em nosso espírito: o da animalidade humana, que, por causa desse temor visceral, torna-se bestialidade.

O lobisomem é exemplo impressionante. Se aterroriza, é porque evoca uma ferocidade arcaica e a perda da personalidade. A transformação em animal destaca a animalidade que o ser humano rejeita com toda a força [...] O animal era, pois, temido porque representava uma natureza, hostil e familiar, até íntima (essa fascinação-repulsão do animal se parece estranhamente com

---

<sup>67</sup> OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra, 2007. p.58-59

a que é experimentada em relação ao oceano, que pode também representar o poder arcaico e indomável da natureza).<sup>68</sup>

Seguindo em seu raciocínio, o autor conclui o seguinte:

Metamorfosear-se alguém em animal é, pois, não só perder sua personalidade humana, mas também voltar a uma natureza primitiva pretensamente inconciliável com a natureza humana evoluída ou suposta como tal. Todavia, pensado-se bem, a bestialidade temida na transformação animal não é do animal, mas do próprio homem, porque essa bestialidade, que se exprime muitas vezes pela violência e pelo sangue, é a monstruosidade humana reprimida no mais profundo do subconsciente.<sup>69</sup>

Assim, Ronecker sistematiza a problemática do licantropo através da regressão condicional do homem, ou seja, a metamorfose do lobisomem constitui uma volta ao primitivismo feroz, ao estado pré-humano animal ou bestial, próximo daquilo que o autor chama de “natureza hostil”, presente na violência, sangue e monstruosidade. A sagacidade de Ronecker surge pelo que não é dito diretamente, isto é, pela decorrência daquilo que pode ser visto em suas citações: as grandes marcas do licantropo, contrariamente às convenções de senso-comum, não são dadas unicamente em função de sua proximidade com o viés simbólico do lobo, mas sim através da semelhança com o que o próprio homem estabeleceu por símbolo da ferocidade, violência e monstruosidade. Sob esse aspecto, parece correto concluir que o licantropo, ou lobisomem, assume os valores próprios de um arquétipo.

Palavra de origem grega, *archetypon* era usada por Platão<sup>70</sup> para designar as idéias modelares, ou seja, as formas básicas das quais os objetos sensíveis do mundo material provêm. Plotino<sup>71</sup> acreditava que os arquétipos eram as idéias existentes na mente de Deus, as quais seriam dessa forma os modelos para toda a criação. Já segundo Santo Agostinho<sup>72</sup>, o arquétipo seria a forma de Deus pensar a natureza divina, além de ser também o modelo e condição de inteligibilidade da criação. Mais recentemente, o filósofo e economista John Locke<sup>73</sup> creditava apenas o significado de modelo ao termo.

Jung<sup>74</sup> é quem mais trabalha o conceito, interligando-o à idéia dos símbolos e do inconsciente. Ele acreditava que o arquétipo estaria na parte mais profunda do inconsciente, o

---

<sup>68</sup> RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal** – mitos, crenças, lendas arquétipos, folclore, imaginário. São Paulo: Paulus, 1997. p.54.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> LURKER. op. cit. 1997. p. 44.

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Id.

<sup>73</sup> id.

<sup>74</sup> id.

chamado "inconsciente coletivo", constituindo-se pelas imagens e símbolos imutáveis, universais e imperecíveis. Logo, o arquétipo seria a forma típica de pensar e agir do ser humano, baseada em imagens universais, vindas desde os tempos antigos e mantidas pelo inconsciente coletivo ao longo das gerações. Dizer que a idéia de arquétipo está ligada aos conceitos de símbolo e de estrutura implica vincular o conceito a um patamar do subconsciente embasado em símbolos, os quais se unem e formam engramas, isto é, os modelos psíquicos básicos. Convém ressaltar que, como Lurker tão bem destaca, o arquétipo não é algo visível, mas sim uma predisposição interna ao sujeito, como as linhas básicas de um modelo:

Ele não pode ser visto; sua existência é revelada pelo observador. Observáveis são, apenas, seus efeitos, ou seja, o fato de seres de todas as épocas e de todos os povos produzirem, com estruturas semelhantes, gestos rituais míticos (arquéticos), representações imagéticas verbais e pensamentos que atuam carregados de emoção e fascínio.<sup>75</sup>

Desse modo, ao se aprofundar a problemática do licantropo e cruzando as leituras míticas, arquetípicas e simbólicas, obtém-se um corte epistemológico referente aos elementos componentes do mito em si, os quais permitem a sua fixação no suposto inconsciente coletivo formulado por Jung. Usando o já citado texto das *Metamorfoses*, de Ovídio, como a referência básica ao mito do licantropo, percebem-se dois elementos distintos, aqui didaticamente chamados de elementos de aparência, ou externos, e elementos psíquicos, ou internos.

Sob o ponto de vista dos elementos de aparência, Ovídio apresenta o monstro da seguinte forma:

... E querendo falar, uiva o perverso:  
Colhem do coração braveza os dentes [...]  
A veste em pêlo, as mãos em pés se mudam[...]  
As mesmas cãs, a mesma catadura,  
E os mesmo olhos a luzir de raiva.<sup>76</sup>

Podem ser enumerados os seguintes elementos externos:

- o uivo (e, por conseguinte, a garganta/goela);
- os dentes (e, por conseguinte, a boca);
- pêlos;
- mãos e pés (modificados segundo o aspecto do monstruoso);
- cãs e catadura (a cor grisalha do cabelo e as formas do semblante de Licaon);
- olhos (luzindo de raiva).

---

<sup>75</sup> id. p. 48.

<sup>76</sup> OVÍDIO. op. cit. 2007. p.58-59

Além desses elementos específicos, pode-se ainda acrescentar os elementos constituintes do cenário, pois segundo Ovídio, era o momento em que “[...]Negrejava o crepúsculo da noite[...]”<sup>77</sup>. Assim, a ambientação noturna soma-se à configuração do mito, acrescentando o elemento das sombras e das trevas de forma conotativa e também denotativa<sup>78</sup>. A importância de tal elemento é sumamente ressaltada por Paul Diel, em seu *O simbolismo na mitologia grega*, quando equipara o simbolismo inerente ao noturno às instâncias do subconsciente da psique humana<sup>79</sup>.

Tomando-se o jogo dos elementos de aparência (conscientes de sua integração ao cenário umbroso), podem-se formar as seguintes variações, ou subgrupos: 1- unidades vinculadas ao lobo devorador (dentes, boca, garganta); 2- unidades vinculadas ao ser monstruoso (mãos e pés, equivalentes a garras); 3- unidades vinculadas ao quadro simbólico do lobo (uivo e pêlos); 4- unidades vinculadas às reminiscências físicas de Licaon (cãs e catadura, olhos). Percebe-se, assim, que a unidade 1 está voltada aos aspectos de vida e morte mais diretamente ligados ao simbolismo do devorador, ou seja, à imagem mítica e iniciática da goela e da conseqüente transformação do neófito. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o devorar do lobo é um fenômeno bastante complexo e presente nas vias mitológicas:

Este simbolismo de **devorador** é o da goela, imagem iniciática e arquetípica, ligada ao fenômeno de alternância dia-noite, morte-vida: a goela devora e vomita, ela é *iniciadora*, tomando, segundo a fauna local, a aparência do animal mais voraz: aqui o lobo, ali o jaguar, o crocodilo etc. A mitologia escandinava apresenta especificamente o lobo como um *devorador de astros*, o que pode ser relacionado com o *lobo devorador da codorniz*, de que fala o Rig-Veda.<sup>80</sup>

Na unidade 2, cujo enfoque é a constituição da garra, surge a questão da adaptação ao monstruoso: é o momento da metamorfose que visa converter Licaon, o velho homem, ao novo contexto de seu “Eu”, traduzindo-se como a fixação da natureza hostil e feroz do agora licantropo. A garra passa a simbolizar, sob a forma de uma metonímia, os aspectos do novo: a mão humana, multifuncional e intrinsecamente ligada ao próprio conceito de identidade, converte-se na garra, de natureza cruel e afiada, cujas práticas principais serão destruir e retalhar. Tal imagem reforça a passagem de Licaon enquanto ser dotado de mãos, formas humanas e, sobretudo, de razão, ao aspecto monstruoso e da prioridade do instinto predatório.

<sup>77</sup> OVÍDIO. op. cit. 2007. p.58.

<sup>78</sup> É interessante lembrar que o elemento noturno também é destacado por Petronio, onde a lua recebe especial atenção por parte do autor.

<sup>79</sup> DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar, 1991. p.39.

<sup>80</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 556.

Licaon constitui, assim, um predador habilitado pelos instintos e novas formas adaptadas. O velho homem renasce como o novo monstro.

As unidades 3 e 4, compostas pelas características do lobo simbólico e da forma humana de Licaon, buscam a especificidade da metamorfose: Licaon torna-se um monstro, sim, cuja aparência é o misto do humano e do lobo. Pode-se dizer que a fusão dos elementos apontados em tais unidades é o ponto chave da percepção de que o licantropo é configurado como uma criatura metade humana e metade animal. Os elementos destacados são justamente o uivo e os pêlos, vinculados ao animal, e os olhos e o semblante, ligados ao homem. Como Ovídio destaca, “os olhos a luzir de raiva” e o próprio semblante do rei, supostamente cruel e escarnecedor, são mantidos, ou seja, a eventual inteligência, sabedoria, bondade e beleza – o belo, conceito tão caro aos povos gregos – são declinados em favor daquilo que reflete a real natureza oculta no coração de Licaon: a perversidade. Desse modo, a luz nos olhos do licantropo não é a mesma presente no olhar do lobo, uma vez que este é *lykeios* e ligado ao sagrado Apolo, e aquele possui a luz da fúria e da loucura em seus olhos, retomando assim a idéia de perversão do natural em monstruoso.

Simbolicamente ambíguo, o uivo atua como o chamado à caçada e à preparação guerreira, como também uma voz de lamento e desolação. Seu papel em relação ao lobo é identitário, ou seja, constitui a marca que especifica o membro da alcatéia e sua posição em tal sociedade. Já no caso de Licaon, o uivo é o sinal de uma pseudo-identidade e centra-se nas linhas de uma espécie de lamentação em virtude de sua natureza agora decaída.

Quanto aos pêlos, a situação da ambigüidade, também presente, é explicada por Chevalier e Gheerbrant:

Símbolo da virilidade, benéfico se se encontra apenas sobre uma parte do corpo; no homem, no peito, no queixo, nos braços, nas pernas; maléfico se todo o corpo é dele recoberto, como o deus Pã. A proliferação dos pêlos traduz uma manifestação da vida vegetativa, instintiva e sensual.<sup>81</sup>

No caso de Licaon, a própria imagem descrita por Ovídio suscita dúvidas: “a veste em pêlo” tanto pode significar que Licaon passou a vagar nu, ou mais especificamente, *nu em pêlo*, na expressão jocosamente usada por Cervantes em seu *Dom Quixote*, como também pode estar vinculada ao entendimento, talvez mais acertado, de que os pêlos passaram a recobrir o corpo transformado do antigo rei como se fossem suas novas vestes. Tal imagística acabou por ser consagrada nas elaborações sobre o monstro, apresentado-o na maioria das

---

<sup>81</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. op. cit. 2003. p.705.

vezes coberto de pêlos lobunos. Alberto Manguel, em seu interessante *Lendo imagens*, tece algumas considerações bastante pertinentes sobre a questão da figura humana e os pêlos:

Ao contrário de uma cabeça cabeluda, um corpo peludo pode despertar, naqueles que se defrontam com algo assim, o temor de atravessar a fronteira de volta para o reino animal, onde poderão perder a razão entre os brutos; ao mesmo tempo, o corpo peludo traz o perigoso apelo de uma existência física sem freios. Na iconografia medieval, o castigado rei Nabucodonosor, que foi condenado a “comer capim como um boi e molhar seu corpo com a umidade do orvalho, até que seus cabelos cresceram como as asas de uma águia e suas unhas, como as garras de um pássaro”, era geralmente representado como um homem selvagem, o cabelo recobria seu corpo como um sinal da sua selvageria recém-adquirida.<sup>82</sup>

Não restrita apenas ao relato bíblico de Nabucodonosor, a questão dos pêlos e sua relação com a selvageria pode ser encontrada ainda na *Epopéia de Gilgamesh*, no conto medieval de *Valentin et Orson*, e mesmo na *Bela e a Fera*, de Madame Beaumont, conforme exemplifica Manguel em sua obra. Em suma, pode-se perceber que através dos séculos (lembrando que Gilgamesh data aproximadamente do séc. XX a.C.) a tradição fixou a relação pêlos/selvageria/violência como uma constante e, desse modo, como uma caracterização do licantropo também. E justamente em tal ponto, ou seja, na questão da *selvageria*, encontra-se a segunda ordem dos elementos do mito do licantropo: os elementos psíquicos ou internos.

Ao se retomar o texto de Ovídio, podem ser vistos os seguintes indicadores internos (grifos nossos):

... Entro os paços **inóspitos** já quando  
 Negrejava o crepúsculo da **noite**[...]  
**Das preces Licaon se ri** primeiro,  
 Depois diz: - Saberei com prova inteira  
 Se é deus, ou se é mortal. – Dispõe matar-me  
 Quando os olhos tiver de sono opressos:  
 Da verdade **lhe agrada esta experiência**[...]  
 Sobre o **cruel** senhor derrubo os tetos[...]  
 Colhem do coração **braveza** os dentes[...]  
 Co **matador** costume os volve aos gados:  
 Inda **sangue lhe apraz, com sangue folga**[...]  
 E os mesmos **olhos a luzir de raiva**.<sup>83</sup>

Desse modo, uma conseqüente enumeração das características resulta da seguinte forma:

- Inóspito;

<sup>82</sup> MANGUEL. Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 123-124.

<sup>83</sup> OVÍDIO. op.cit. 2007. p.58-59.

- Noturno;
- Temerário;
- Ardiloso;
- Sádico;
- Cruel;
- Bravo;
- Assassino;
- Sanguinário;
- Raivoso.

Licaon constitui uma espécie de vilão, cuja malignidade é apresentada sob a forma de dois tipos básicos de desvios ou crimes: aqueles que atentam contra os costumes sociais e os deuses, e aqueles impetrados contra as pessoas que o cercam.

Pensando nos crimes contra os costumes e deuses, podem ser eleitas as características de inóspito e temerário, traços bem marcados no texto de Ovídio. Ora, segundo as fontes antigas, a exemplo das tragédias de Eurípides e Sófocles, a hospitalidade era considerada um requisito essencial ao homem, além de um sinal de civilidade, como se observa no drama *Alceste*, de Eurípides: Admeto tenta dissimular a dor que sente pela perda de sua esposa – Alceste – para melhor recepcionar Heracles, que o visita<sup>84</sup>. Sob tal viés valorativo, a quebra da norma da hospitalidade converte-se num crime hediondo e grave falha de caráter de Licaon. Além de tal mácula, outra – sob a perspectiva grega – soma-se ao nefasto tirano: a temeridade. Apontada como uma das acusações que levaram Sócrates à condenação e posterior morte<sup>85</sup>, o descaso com os deuses era infração gravíssima no mundo antigo (e ainda hoje, em algumas culturas). No caso de Licaon, percebe-se que Ovídio colore o desdém do vilão com um riso: Licaon ri das preces (e, conseqüentemente, do temor) do povo ao deus que havia chegado a suas cercanias. Aqui pode ser traçado um paralelo com o mito de Ajax, herói castigado por Atena por haver violentado uma escrava no interior do templo da deusa, ou então do próprio Aquiles, cuja profanação do templo de Apolo também fora vingada pela flecha (um dos símbolos de Apolo) de Páris.

Desse modo, se sob o prisma da temeridade e blasfêmia (a violência contra os deuses) Licaon consuma-se como um ímpio inveterado, na perspectiva dos crimes contra o outro, ou,

---

<sup>84</sup> ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. **Prometeu acorrentado, Ajax, Alceste**. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar ed., 2004.

<sup>85</sup> PLATÃO. **Apologia de Sócrates ; Banquete**: texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2003.

como fora dito, contra as pessoas que o cercam, a lista de características explícita ou tacitamente sugerida por Ovídio é ainda maior: ardiloso, sádico, cruel, bravo, assassino, sanguinário e raivoso. Trata-se, como pode ser percebido, da apresentação em grau minucioso do conjunto da selvageria, entendida assim como uma espécie de violência irrefreável, desmedida, própria ao ser irracional. Em tal enumeração, percebe-se de um lado a característica sutil, própria aos traidores e já utilizada por Dante nos VIII e IX círculos infernais de sua *Divina Comédia*, ou seja, o ardil. Licaon almeja, temerariamente, provar um deus e para lograr o almejado êxito valer-se-á de um ardil sustentado secretamente por sua violência: ao assassinar o refém e, posteriormente, transformá-lo em refeição, Licaon antecipa em algumas eras a conhecida máxima de Maquiavel referente aos fins justificando os meios almejados. Tal desmedida é ponto fundamental ao se pensar na questão do velho rei arcádio, que parecia opor-se violentamente às sábias palavras inscritas no oráculo de Delfos, *Mêdien Ágan*, isto é, “nada em demasia”.

Ardiloso e maquiavélico, o caráter de Licaon também é margeado pela já citada selvageria, cuja satisfação cruel e sádica é obtida através da violência sanguinária. Dessa forma, além do ardil, a violência e o sangue são elementos simbólicos integrantes da constituição do mito do licantropo: enquanto o ardil é desvelado através da transformação, a qual revela as verdadeiras formas do monstro (os pêlos, a garra e a goela, conforme anteriormente levantado), a violência e o sangue são elementos ligados ao estado da natureza monstruosa, vinculados ao primitivo estado irracional e, em tal perspectiva, ligados ao noturno e subconsciente humano. Levando-se em conta tal raciocínio, pode-se dizer que a selvageria é o ponto final da metamorfose do licantropo, onde sua razão e identidade esboroam.

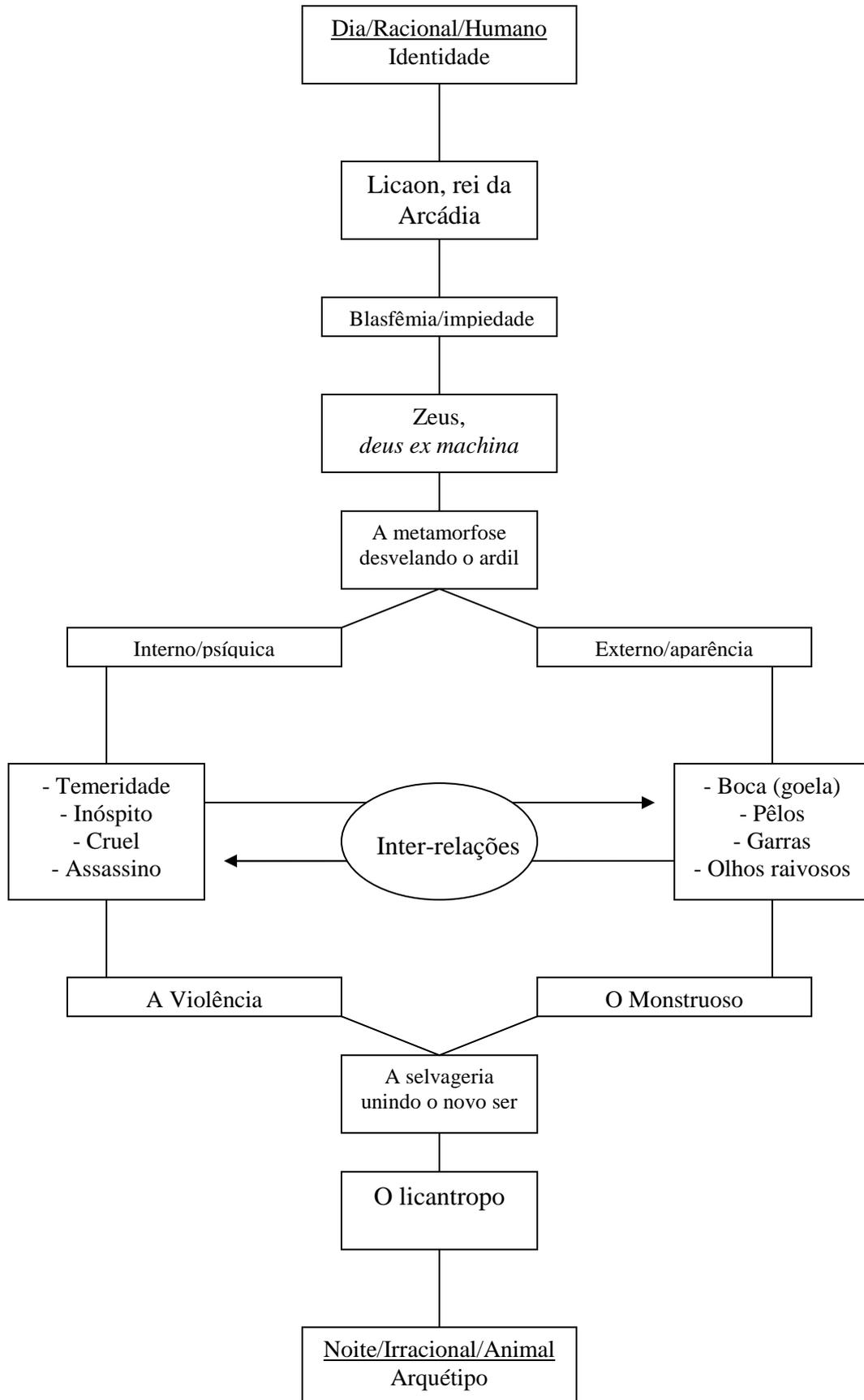
Assim, após apresentar tais características interiores e exteriores, segundo a regra rigorosa mencionada por Paul Diel - que

... consiste em nunca contentar-se com a tradução isolada de um traço simbólico. A interpretação de um símbolo só pode ser considerada como comprovada se o sentido adotado explicar não somente o mito em questão, mas também todos os mitos que contêm esse símbolo.<sup>86</sup> –

pode-se formar um diagrama dos elementos aparentemente integrantes do mito do licantropo:

---

<sup>86</sup> DIEL. op.cit.1991.p.44-45.



Desse modo, percebem-se duas macrocategorias, ou motivos essenciais ao mito do licantropo: uma modalidade interna, representada pelos instintos da violência e outra externa, refletida na aparência híbrida/monstruosa. Tais categorias podem ser observadas como uma espécie de corte horizontal, somando-se ao corte vertical, estabelecido pela temática da passagem do humano ao bestial, da razão à selvageria e, num aspecto maior, da conversão da identidade individual em arquétipo, amplo e geral por definição. Tomando-se o importante conceito de Claude Lévi-Strauss quanto aos mitemas e, paralelamente, aplicando-o ao mito do licantropo visto em Ovídio, nota-se que o grande indicador mítico ali presente é a questão da violência instintiva: a perda da razão e da identidade do ser sob o domínio do instinto violento. Pode-se dizer que se trata de um mito sobre a regressão ao estado selvagem e da conseqüente incapacidade de adaptação desse estado ao modelo pretensamente civilizado que a vida em sociedade demanda. Assim, o licantropo constitui aquele que, não sendo nem homem, nem animal, não encontra meios de identificar-se e acaba por configurar a sombria imagem do Outro.

### **2.3 A construção do licantropo em *Fogo Morto***

A presença da alteridade do licantropo também ocorre na obra *Fogo Morto*, representada na figura de José Amaro: o mestre seleiro, ao longo da obra, passa a ser temido como um *lobisomem*, despertando a ira e o temor dos habitantes do engenho Santa Fé e das redondezas da Várzea do Paraíba. Esse licantropo, ou lobisomem, diferentemente daquele visto em Ovídio, apresenta uma transformação sutil, marcada por nuances e fixada através das linhas do imaginário social, mas com efeitos tão danosos quanto a metamorfose impingida por Zeus em Licaon. Assim, cabe analisar como se dá essa transformação sutil, ou seja, como é construído o licantropo em *Fogo Morto*. Tomando esse enfoque, inicialmente buscaram-se os elementos apontados no mito base de licaon: os elementos internos (que despontam na violência) e externos (marcados pelo monstruoso) presentes na obra em questão e, sobretudo, no personagem em foco.

#### **2.3.1 Elementos externos**

A obra de José Lins do Rego apresenta o mestre Amaro da seguinte forma:

...um velho, de aparência doentia, de olhos amarelos, de barba crescida<sup>87</sup>  
 José Amaro parou um instante. A cara amarela ficou mais lívida ainda<sup>88</sup>  
 Os olhos do velho, amarelos, como que se enevoaram de lágrima que não  
 chegaram a rolar. Havia uma mágoa profunda nele<sup>89</sup>  
 O mestre José Amaro, de cara fechada, era como se não escutasse nada da  
 prosa do velho<sup>90</sup>  
 José Amaro, de cara fechada, não fazia sinal de aprovação para aquela  
 conversa<sup>91</sup>

Percebe-se a reiterada presença de algumas características: o aspecto doentio, marcado pela cor amarela dos olhos, e a cara fechada, insinuando suposta severidade. Aprofundando esses cortes e pensando no texto base de Ovídio, observa-se que, logo nas primeiras apresentações do personagem, são encontradas algumas das marcas identificadas no mito de Licaon: a idade e a aparência, os olhos e a barba (vista como metonímia do pêlo).

Inicialmente, a contextualização de que se trata de um personagem velho também é observada no mito de Licaon, quando Ovídio menciona as cãs do rei arcádio, salientando que tais cabelos brancos foram mantidos após a monstruosa metamorfose. Ambos são personagens de alguma idade, onde o velho, metaforicamente, é entendido como aquele que acumulou bens ou vivências. Outro aspecto é a aparência: Ovídio alude a catadura de Licaon, ou seja, suas feições e semblante. Sob este viés, a catadura, ou semblante de José Amaro, é aquela apresentada por José Lins ao especificar que se tratava de um homem velho, com a aparência doentia, amarelo, com a cara fechada, olhar duro e boca grande. O autor tece um personagem cujo fenótipo, aparentemente, vincula-se à idéia do homem pobre e sofrido, em contraponto ao rei da Arcádia. Porém, ao analisar com mais atenção, torna-se claro que os semblantes, tanto de Licaon como o de José Amaro, são representações metafóricas de um conteúdo interior e instintivo: Licaon é um rei de catadura cruel, enquanto José Amaro, com seu modo doentio e amarelo, é um homem de semblante amargo. Essa impressão vem reforçada pela descrição final do personagem:

A cara inchada, a barba crescida, os olhos amarelos do mestre José Amaro impressionavam[...] A voz grossa, como de doente do peito, de olhos fixos num ponto, dava a impressão de uma raiva concentrada<sup>92</sup>

<sup>87</sup> REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. 65.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 49. Todas as referências à obra *Fogo Morto*, no presente trabalho, tomarão por base a supracitada edição e ano.

<sup>88</sup> REGO. op. cit. 2006. p. 82.

<sup>89</sup> REGO. op. cit. 2006. p.54.

<sup>90</sup> Idem. p.71.

<sup>91</sup> Id.

<sup>92</sup> Id. p.379.

Novamente são destacados os elementos do semblante doentio (através da “cara inchada”), dos olhos amarelos e da barba crescida. A questão dos pêlos, expressa na imagem da barba, salienta analogamente a problemática da violência e, sobretudo, da selvageria: somando-se ao semblante do homem amargo de olhos amarelos, a barba constitui espécie de acessório, uma imagem de severidade instintiva e furiosa oculta no interior do seleiro, esperando o momento propício de se manifestar.

Quanto aos olhos, notadamente qualificados como amarelos e constantemente emblemáticos na figura de mestre José Amaro, a analogia com Licaon parece ser direta. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o amarelo é uma cor

... intensa, violenta [...] anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. [...] perversão das virtudes de fé, de inteligência, de vida eterna. Esquecido do amor divino, chega ao enxofre luciferiano, imagem da soberba e da presunção [...]<sup>93</sup>

Desse modo, observa-se que o olhar amarelado de mestre Amaro atua como análogo ao olhar de Licaon (pois o amarelo também é, paralelamente, a cor símbolo do luzeiro<sup>94</sup>): enquanto o rei árcaico insurge com seus “[...]olhos a luzir de raiva”<sup>95</sup>, percebe-se José Amaro “[...] com a fúria relampejando nos olhos amarelos [...]”<sup>96</sup>. E esse olhar, extremamente amarelo e, portanto, altamente intenso e violento, constitui mais uma das características físicas que aproximam José Amaro do licantropo, pois são os olhos amarelos furiosos de um homem que se perde em alguns de seus instintos mais profundos, como a violência e a ira, aproximando-se da selvageria e perdendo sua luz racional.

Outra passagem do texto onde se encontra o vínculo de mestre Amaro com o monstruoso e/ou disforme aparece no momento em que o seleiro presta auxílio na manutenção do cabriolé de Lula de Holanda: “O moleque ouvia o seleiro, de boca aberta. Enquanto o mestre comia no tabuleiro reparava no olhar duro, na boca grande, nas mãos grossas”<sup>97</sup>.

Ao descrever uma “boca grande” em mestre Amaro, José Lins do Rego acaba por evocar uma poderosa imagem simbólica e arquetípica, isto é, a goela do lobo. Assim como a asa é, aparentemente, o elemento caracterizante da águia – ave plena de significados simbólicos –, o uivo e a goela são os elementos simbólicos indissociáveis ao lobo, e justamente tais elementos caracterizam-no como um animal arquetipicamente voraz e voltado

<sup>93</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. op. cit. 2003. p.40-41

<sup>94</sup> Id. p.40-42.

<sup>95</sup> OVÍDIO. op. cit. 2007. p.59.

<sup>96</sup> REGO. op. cit. 2006. p.316.

<sup>97</sup> Id. p.78.

ao devorar. E aqui é de suma importância verificar a questão da ocorrência das marcas que denunciam a pretensa voracidade de mestre José Amaro.

Claro, deve-se ressaltar, a construção do licantropo em *Fogo Morto* é sutil e matizada em nuances leves, não comportando a alusão direta aos uivos ou devorar marcante de um ente monstruoso como o licantropo de Ovídio. Antes, esses efeitos são obtidos através de contextualizações análogas, onde vinga o gênio de José Lins. E a chave para se perceber isso é encontrada na já citada frase de Ovídio - "E querendo falar, uiva o perverso" -, cabal para decifrar os pretensos uivos do seleiro de *Fogo Morto*. Desse modo, assim como o uivo é oriundo (tanto fisiológica quanto simbolicamente) do conjunto boca/goela no lobo e no licantropo, o mesmo se dá com José Amaro: seus uivos são, sob tal enfoque, suas palavras, algumas vezes maculadas de arrogância e soberba, mas decisivamente belicosas, desafiadoras:

- Estou velho[...] O mestre José amaro não respeita lição de ninguém.<sup>98</sup>
- Nesta casa mando eu.[...] Falo o que quero, Seu Laurentino.<sup>99</sup>
- ... Mestre José Amaro é pobre, é atrasado, é um lambe-sola, mas grito não leva.<sup>100</sup>
- Não estou caducando. O que eu digo, para quem quiser ouvir, é que em mim ninguém manda.<sup>101</sup>
- ...mestre José Amaro não é um pau-mandado.<sup>102</sup>
- ...Sou pobre, seu Pedro, mas sou um homem que não me abaixo a ninguém.<sup>103</sup>
- Não tenho que desculpar coisa nenhuma...<sup>104</sup>
- Não estou enganado não. Eu não me engano.<sup>105</sup>
- Seu Floripes, pode dizer ao coronel que o mestre José Amaro não é escravo de homem nenhum[...] Não vou atrás de cabeça de doido.<sup>106</sup>

Observando a construção do discurso em tais frases, pode-se notar *a priori* que o personagem José Amaro se vale de recursos subjetivos na busca de uma identidade própria: seus enunciados belicosos refletem disposições internas, ou seja, seus uivos são as expressões de auto-afirmação perante os outros indivíduos, sejam eles Vitorino Papa-rabo, o pintor Laurentino, a esposa Sinhá ou mesmo Floripes. Concomitantemente aos seus supostos uivos discursivos, as palavras de mestre Amaro parecem ferir, propositalmente ou não, seus interlocutores. A busca voraz do mestre seleiro em afirmar-se como uma personagem ímpar e individualista atua como uma espécie de binômio inconsciente: sua ascensão se dá pelas

---

<sup>98</sup> Id. p.51.

<sup>99</sup> Id. p.52.

<sup>100</sup> Id. p.56.

<sup>101</sup> Id. p.58.

<sup>102</sup> Id.

<sup>103</sup> Id. p.61.

<sup>104</sup> Id. p.66.

<sup>105</sup> Id.

<sup>106</sup> Id. p.82.

atitudes diferentes daqueles que o cercam e, assim, enquanto mestre Amaro ascende, rebaixa involuntariamente os outros. Essa situação pode ser observada na seguinte passagem: “Estava trabalhando para camumbembes. Era o que mais lhe doía. O pai fizera sela para o imperador montar.”<sup>107</sup> Ou então no diálogo com Leandro, quando este chega à oficina do mestre: “– Este Ambrósio é um banana. Queria ser delegado nesta terra, um dia só. Mostrava como se metia gente na cadeia. Senhor de engenho, na minha unha, não falava de cima para baixo.”<sup>108</sup>

A “boca grande”, na interessante expressão de José Lins, parece não limitar-se a uivar, mas desenvolve também o devorar do mundo que cerca mestre Amaro: quase nada parece ser acertado ao seleiro, e quase tudo precisa renascer de acordo com sua visão de certo/errado, bom/mau e justo/injusto. Tal viés aparentemente retoma o caráter simbólico e, por vezes, iniciático da goela do lobo: o devorar e o encerrar nas trevas que antecedem a eclosão do renascimento do neófito. Sobre esse aspecto, Ronecker explica:

... as muitas histórias de lobisomens, nas quais se exprime a perda da personalidade humana, mas sobretudo o simbolismo devorador da “goela”, porque o lobo, grande carniceiro, devora a matéria, o mundo. Mas ele mesmo é o mundo, por isso se devora. E sua simbólica destruição, de devoração, leva inevitavelmente à idéia de renascimento e de renovação.<sup>109</sup>

Mestre José Amaro almeja uma sociedade em que seus valores e perspectivas não sejam mais excêntricos ou deslocados, e isso pode ser percebido no seguinte trecho: “Ele queria mandar em tudo como mandava no couro que trabalhava ...”<sup>110</sup>

Nota-se, desse modo, que a problemática da goela é instaurada ao nível do discurso de José Amaro: suas palavras são agudas e “mordem” os ouvintes que, na maioria das vezes, tomam a auto-afirmação do seleiro como uma demonstração explosiva de raiva:

- Mestre Zé está zangado, eu vou saindo.
- Não estou zangado, estou dizendo a verdade.<sup>111</sup>

Ou então:

- Mestre, não vim aqui para brigar.
- Não estou brigando[...] Então eu não posso falar a verdade?<sup>112</sup>

E, sob uma análise mais aguda, realmente mestre Amaro está falando a verdade. Não a verdade que o personagem talvez julgue vinculada aos valores do que pode ser lógico ou

<sup>107</sup> Id. p.57.

<sup>108</sup> Id.

<sup>109</sup> RONECKER. op. cit. 1997. p.251.

<sup>110</sup> REGO. op. cit. 2006. p.55.

<sup>111</sup> Id. p. 58.

<sup>112</sup> Id. p. 65.

historicamente comprovado, mas uma verdade mais profunda, onde o âmago do mestre seleiro se revela nos aspectos de sua natureza hostil. E aqui convém relembrar que esta hostilidade está vinculada ao ciclo de violência, sangue e monstrosidade já levantado. A hostilidade pode ser percebida como um dos elementos que interligam as características externas, ou seja, o monstruoso, com o contexto interno do licantropo: a problemática da violência e do instinto da ferocidade.

### 2.3.2 Elementos internos

Noções fortemente marcadas por Ovídio na fixação do lobisomem mítico, a violência e o intento sanguinário estão presentes como pontos internos na construção do licantropo de José Lins do Rego. Mestre Amaro é um homem cuja hostilidade, pode-se dizer, eleva-se até atingir a manifestação da violência física e brutal contra sua família, deixando-o irreconhecível até mesmo para sua esposa Sinhá – que não hesita em abandoná-lo à própria monstrosidade.

Tal como visto em Ovídio, as marcas da violência, ou como fora antes dito, *as máculas* de José Amaro podem ser divididas segundo os aspectos da temeridade e da blasfêmia, como também da violência em seu sentido mais estrito, onde se salientam a crueldade e o desejo sanguinário.

Sob o enfoque da temeridade, alguns trechos de *Fogo Morto* são emblemáticos e parecem pontuar bem a posição de José Amaro:

- Pára com isto, menina! Pára com isto. Não quero ouvir latomia de igreja na minha casa[...]. E levantando a voz num grito: - Pára isto. Não quero ouvir latomia de igreja.<sup>113</sup>

- Não acredito em homem que vive em pé de padre.<sup>114</sup>

... Voto em quem bem quiser, voto até no diabo.<sup>115</sup>

No primeiro, o mestre seleiro nutre uma espécie de desprezo pela vida religiosa: não há o riso escarnecedor de Licaon, mas uma atitude (saliente na primeira citação) de arrenegação. José Amaro sente-se incomodado com a pretensa instauração de um contexto de religiosidade em sua casa e exaspera-se com a filha Marta. Já no trecho seguinte, que apresenta parte de um diálogo entre Amaro e Sinhá, o mestre questiona a validade da religiosidade de Lula de Holanda, o “homem que vive em pé de padre”. Percebe-se a linha

---

<sup>113</sup> Id. p.53.

<sup>114</sup> Id. p.76.

<sup>115</sup> Id. p.94.

sutil com a qual José Amaro desdenha tanto o coronel, um homem acertadamente incapaz na visão do seleiro, quanto a atitude daquele em voltar-se ao caminho religioso. O desdém do seleiro é marcante ainda na terceira citação: homem rústico e sofrido, ele é atormentado pela vida medíocre que o cerca, e isso contribui para a quebra de um dos tabus presentes na vida sertaneja (e tão bem explorado por Guimarães Rosa em seu *Grande sertão: veredas*), ou seja, ele não se importa em vaticinar seu apoio ao diabo, contanto que seja uma escolha sua.

Novamente constata-se a imposição auto-afirmativa, onde reiteradamente o mestre seleiro do Santa Fé retoma os motivos já citados da soberba: José Amaro dá a entender que não irá submeter-se livremente a ninguém, seja um “qualquer”, como o pintor Laurentino, o compadre Vitorino ou Sinhá, seja uma autoridade, como o padre, o coronel (tanto Lula de Holanda quanto José Paulino) ou o delegado. E, seguindo-se este viés, onde a autoridade do padre é uma alusão à autoridade divina, pode-se dizer que José Amaro também não se submeterá aos desígnios divinos.

Além da temeridade, outro importante marcador interno está na presença contextualizada do elemento “sangue”: são poucas, na verdade, as citações do indicador, mas possuem a densidade suficiente para suscitar o questionamento acerca de seu papel simbólico na obra. Inicialmente, o elemento surge quando o caçador Manuel de Úrsula presenteia mestre Amaro com a caça que obtivera no fim da tarde:

Os preás mortos deitavam sangue pelo bernal do negro. O mestre José Amaro ficou calado.<sup>116</sup>

O capim ficou melado de sangue. Aquele sangue escuro fazia mal ao seleiro. Teve náusea; não podia ver sangue de bicho. E com terra molhada cobriu a manchas.<sup>117</sup>

Percebe-se que o primeiro movimento de mestre Amaro perante o sangue é de repúdio: o seleiro, calado, apenas contempla o fluido viscoso empapando o bernal de Manuel e, assim que pode, (sem prejuízos a sua auto-imagem) trata de cobrir as manchas deixadas em frente de sua casa. Porém, com o passar do tempo, a atitude de José Amaro começa a modificar-se a partir do seguinte momento-chave:

No outro dia corria por toda a parte que mestre José Amaro estava virando lobisomem. Fora encontrado pelo mato, na espreita da hora do diabo; tinham visto sangue de gente na porta dele.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Id. p.74.

<sup>117</sup> Id. p.75.

<sup>118</sup> Id. p.77.

Aqui pontua-se o momento inicial da suposta metamorfose de José Amaro. O imaginário social começa a configurá-lo como um ente monstruoso, e o papel do sangue nessa percepção é marcante: o sangue do preá, impregnado na casa do seleiro, assume a conotação do sangue humano e passa a justificar as hipóteses mais exacerbadas sobre a licantropia do mestre Amaro.

Seguindo a leitura da obra, encontram-se novas passagens sobre o elemento sangüíneo na terceira parte do romance, onde o processo de transformação de mestre Amaro (na óptica do imaginário social) já se encontra adiantado: “[...] Matar, derramar sangue. O povo dizia que ele vivia bebendo sangue, na calada da noite. Matar, teria que matar aquele negro.”<sup>119</sup>

O trecho alude a uma pretensa vingança nutrida por José Amaro contra Floripes, por ele identificado como o causador de sua desgraça maior: a perda da casa. Mestre Amaro, que inicialmente “cobria as manchas” do sangue, passa agora a pensar com maior naturalidade no seu derramamento. Não há mais a repulsa que obrigava o seleiro a encobrir as marcas sangüíneas; ao contrário, mestre Amaro identifica-se cada vez mais com a idéia de assassinar Floripes. O assassinato, metaforicamente vertido em “beber o sangue” da vítima, é ainda reforçado por uma passagem em que se percebe a força do imaginário social atuando na construção da realidade: “[...] A negra o reconheceu e fugira com medo. Lobisomem[...] O diabo da negra pensara que estaria ele àquela hora atrás de sangue para beber.”<sup>120</sup>

A alusão ao medo, quase pavor, de Margarida ao deparar-se com o mestre Amaro é exemplar. Os boatos, as conversas e, conseqüentemente, as imaginações sobre o seleiro licantropo formam uma rede que abarca sem maiores problemas a realidade de Margarida e do próprio mestre Amaro. O seleiro só consegue entender o que se passa com sua vizinha pelo motivo de ele próprio também estar vinculado ao imaginário que cerca a ambos. Assim, o sangue, até há pouco motivo de mal-estar, passa a ser aceito como uma faceta inerente ao lado monstruoso e violento que a fantasia popular lhe impinge. Para vingar-se de Floripes e dos coronéis, mestre Amaro aceita, de bom grado, macular-se com o sangue daqueles.

Juntamente com o sangue, outro elemento sumamente importante na configuração da esfera da violência em *Fogo Morto* encontra-se na brutalidade de José Amaro. Esta, diferentemente do elemento sangüíneo, abunda ao longo da obra. Em sua primeira parte, intitulada “O mestre José Amaro”, o romance apresenta os seguintes trechos sobre a violência do seleiro:

---

<sup>119</sup> Id. p.308.

<sup>120</sup> Id. p.336.

Ele queria mandar em tudo como mandava no couro que trabalhava, queria bater em tudo como batia naquela sola.<sup>121</sup>

O mestre José Amaro olhou para a mulher, com os seus olhos amarelos, com uma raiva mortal nas palavras que lhe saíram da boca[...]<sup>122</sup>

Era a sua mulher Sinhá e não podia esconder o seu ódio por ela.<sup>123</sup>

O mestre José Amaro grunhiu por entre dentes um bom-dia de raiva.<sup>124</sup>

De repente lhe veio uma vontade de dizer o diabo àquelas mulheres. Para que aquele falatório, um bate-boca que não tinha fim? O mestre José Amaro dera agora pra sofrer de ímpetos, de desejos violentos.<sup>125</sup>

Quase que abria a boca para mandar tudo para os infernos. Refreou-se na violência que tomava conta de sua vontade.<sup>126</sup>

- Que se danem todos. Que se metam nas profundeza dos inferno.<sup>127</sup>

Observa-se que a violência inicialmente se manifesta como uma gradual perda da compostura e passividade de José Amaro, e aos poucos acentua sua natureza hostil, sempre expressa no modo discursivo do personagem. Ódio e raiva parecem ser palavras marcantes, evoluindo lentamente num quadro que desponta nos “ímpetos” e “desejos violentos”. Uma espécie de indicador para a ascensão dos desejos violentos pode ser vista no martelo do seleiro, instrumento que, juntamente com a faca, formam a base de seu trabalho sobre o couro. O papel dessa ferramenta é análogo aos sentimentos do mestre:

Com mais força, com mais ódio, sacudiu o martelo.<sup>128</sup>

O bater do martelo do mestre José Amaro cobria os rumores do dia [...]O martelo do mestre era forte, mais alto que tudo.<sup>129</sup>

Mais uma vez as rolinhas voaram com medo, mais uma vez o silêncio da casa se perturbava com o seu martelo enraivecido.<sup>130</sup>

O martelo, “mais alto que tudo” e “enraivecido”, constitui uma interessante metáfora estado metal do seleiro: as batidas violentas submergem cada vez mais nas trevas instintivas que aproximam mestre Amaro da selvageria. Esse suposto direcionamento rumo ao primitivismo pode ser percebido com mais ênfase à medida que o tempo passa, em especial, próximo ao final da primeira parte da obra:

Um ódio de morte tomou-o de repente [...] na escuridão, na rede que rangia nos armadores de corda, tinha raiva, tinha uma vontade de destruição, de matar, de acabar com o outro[...] Abriu a janela do quarto e o céu estrelado

<sup>121</sup> Id. p.55.

<sup>122</sup> Id. p.60.

<sup>123</sup> Id. p.64.

<sup>124</sup> Id. p.66.

<sup>125</sup> Id. p.93.

<sup>126</sup> Id.

<sup>127</sup> Id. p.95.

<sup>128</sup> Id. p.65.

<sup>129</sup> Id. p.55.

<sup>130</sup> Id. p.56.

pinicava na escuridão da noite. Andou para a porta e pensou em sair um pouco. Lobisomem.<sup>131</sup>

Inserido no imaginário social que o mitifica como um lobisomem, mestre Amaro cede aos desejos violentos fomentados em seu coração. As amarras sociais que suscitavam algum autocontrole ao seleiro tornam-se cada vez mais tênues, ao passo que suas inclinações brutais vão se acentuando, como se pode perceber na terceira parte de *Fogo Morto*:

Uma raiva de morte se apossou do mestre. Teria que matar aquele negro. Não sabia como lhe viera aquele desejo terrível. Aquele negro teria que morrer em suas mãos. Lobisomem. [...] Matar, derramar sangue.<sup>132</sup>

Pegou um pedaço de pau e sacudiu na cabeça do animal com toda a força. Estava com raiva de tudo, que era como se batesse num inimigo mortal.<sup>133</sup>

O ataque de José Amaro ao cão, que sempre o “saudara” com latidos ferozes, torna-se um evento caracterizante de sua faceta brutal: constrangido pela ordem de Lula de Holanda para que saísse de sua casa, mas, paralelamente, recebendo esperanças por parte do bando de Antônio Silvino e Alípio, o mestre Amaro encontra-se no centro de um turbilhão onde sua eventual fragilidade é bombardeada pela indelével tessitura do imaginário que insiste em enquadrá-lo como um lobisomem. A violência parece ser a única certeza na vida do seleiro, que não hesita em dar vazão sobre o desafortunado cão. Esse desenlace não causa espanto, pois a brutalidade de José Amaro já havia sido apresentada previamente no mais cruel episódio envolvendo o seleiro, ao impor sua violência sobre a filha Marta:

Passarinho correu para perto da moça. E o mestre José Amaro, com um pedaço de sola na mão, chegou para perto da filha e começou a sová-la sem piedade. Gritava a velha Sinhá:

- Pára, homem de Deus, pára pelas Chagas de Nosso Senhor!

E ele forte, com os olhos esbugalhados:

- Deixe, mulher, que eu mato esta ira.

Marta, no chão, chorava como uma menina. O mestre Amaro caíra para um canto, ofegante. Passarinho pegara o mestre e o foi levando quase que desmaiado para o quarto. O soluçar de Marta descia e subia como um canto de carro de boi.

- Homem infeliz - gritou a velha.<sup>134</sup>

Afetado pelo ataque histérico da filha, uma moça “já em idade de casar” e incapaz de atrair algum pretendente, José Amaro age da forma inerente ao seu ser: tenta curar a “loucura”

<sup>131</sup> Id. p.197.

<sup>132</sup> Id. p.308.

<sup>133</sup> Id. p.335.

<sup>134</sup> Id. p.167.

da filha com agressões. Sua amargura, ferocidade e ódio são canalizados no ato que deixa Sinhá estarecida, ao ponto de exclamar:

- Pai malvado.[...]
- Zeca, tu não tem coração.<sup>135</sup>

Sinhá tenta interpor-se entre o seleiro, tomado por seus mais primitivos instintos, e a filha desesperada e cada vez mais perturbada. Sinhá tenta, desse modo, tornar-se o bastião entre os desejos violentos e sanguinários do marido e a fragilidade da filha, visando restabelecer o equilíbrio. Infelizmente, seus esforços são baldados pela força do seleiro:

- O mestre apareceu na porta do quarto e a mulher estava de pé, em frente dele.
- Tu não dá mais nela. Eu não deixo.
- O mestre olhou-a, como se todas as suas forças tivessem voltado, arrastou a mulher da porta e caminhou para a cama de Marta. A sola cantava no coro da filha.
- A velha Sinhá saiu para fora gritando:
- Não mate a menina, Zeca, não mate a menina.
- Mas, voltando a si, retornou para casa e foi encontrar o marido, em pé, como sem consciência, e a filha calada.<sup>136</sup>

Essa seqüência de ímpetos brutais de José Amaro estabelece a marca maior do caráter de um homem violento e monstruoso: o licantropo de *Fogo Morto*. Pode-se dizer que ao espancar a filha desequilibrada, configura-se uma situação análoga ao sacrifício e cozimento do refém por Licaon, onde se salienta a situação do forte usurpando a vida do indefeso. Ambos, Licaon e José Amaro, divergem apenas num aspecto: enquanto Licaon é malvado por natureza, planejando fria e racionalmente a morte de seu refém, José Amaro parece ser um homem que se dissolve na violência de seus instintos mais primitivos. O seleiro perde a razão ao espancar a filha, e não é de estranhar-se que Sinhá o encontre “como sem consciência” ao lado da moça. A mínima fagulha de racionalidade que, eventualmente, tenha se acendido em José Amaro possibilitou ver o terror da situação em que se encontrava: o monstro atacando a própria filha.

## 2.4 Mestre Amaro

Voltando à definição operacional de mito aqui sugerida, isto é, o mito enquanto uma narrativa fabulosa que expressa uma dada percepção da realidade e é capaz de alcançar

---

<sup>135</sup> Id. p.168.

<sup>136</sup> Id. p.169.

interface social, nota-se inicialmente que o mito do licantropo encontra sua narrativa fabulosa fixada por Ovídio através da literatura. A percepção da realidade expressa nesse mito, diz respeito aos “mitemas” (segundo a célebre expressão de Claude Lévi-Strauss) ali contidos, ou seja, aos elementos estruturantes que dão suporte à fabula em si e lhe asseguram um lugar sincrônico e diacrônico nas estruturas temporais. Optou-se, no presente trabalho, pela divisão didática de tais elementos em internos e externos, ou psíquicos e aparentes, sendo resultante, por conseqüência, o grande mitema do licantropo, a volta do homem ao estado de selvageria primitiva, onde o monstruoso e o violento somam-se para lograr esse resultado. Trata-se não apenas de uma eventual mudança do ser, mas também da decadência máxima, onde se perde a luz apolínea da razão e da identidade do ser, sem contudo obter-se uma direção dionisíaca. Nem Apolo nem Dionísio, ou nem razão nem sentimento: o licantropo é um ser híbrido, uma *hybris*, cuja *desmedida* é pautada pela violência do instinto animalesco. Além da selvageria e da perda da identidade, esta violência monstruosa – o desequilíbrio mais profundo – é apontada como uma forte marca do lobisomem.

Para o infortúnio do pobre José Amaro, essas marcas acompanham-no durante todo *Fogo Morto*, ainda que por vezes de forma sutil. Tais indicadores extravasam o indivíduo e logram a interface social quando o povo da Várzea do Paraíba, do engenho Santa Fé e redondezas convertem de forma nominal José Amaro num famigerado lobisomem. Seus olhos amarelos, a boca grande, a barba comprida e as mãos grossas somam-se ao discurso sempre hostil, à atitude amarga perante a vida e ao caráter violento do seleiro, estigmatizando-o como o licantropo que corre pela noite, buscando sangue e executando maldades.

Assim, a construção do licantropo na obra de José Lins do Rego é estabelecida em dois níveis concomitantes: 1- as estruturas simbólicas vinculadas ao texto de Ovídio, e também 2- às estruturas do imaginário social, que catalisam as graduais mudanças de humor do seleiro até vertê-lo no monstro arquetípico. Por fim, pode-se conjecturar se mestre Amaro é, de fato, um lobisomem, tal qual as representações do senso comum formulam. Mas essa indagação parece ser respondida ao longo da obra: mestre Amaro é, sim, um licantropo, cuja metamorfose é intrinsecamente vinculada aos elementos marcantes das obras do Romance de 30: a sociedade e seus conflitos. Desse modo, mestre José Amaro, homem amarelo, amargo e hostil, é um lobisomem, segundo o imaginário social, e deverá lidar com a reprovação social do melhor modo que puder:

O mestre estava caído, perto da tenda, com a faca de cortar sola enterrada no peito.

- Estava morto? – gritou Vitorino. – O meu compadre José Amaro morto?

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.<sup>137</sup>

Em seu ato final, o seleiro se suicida. Utilizando a faca que tantas vezes usou para cortar o couro, José Amaro corta o fio de sua vida nefasta. Uma existência amaldiçoada, mas não por algum sortilégio ou desígnio olímpico, como se poderia esperar ao pensar na questão do licantropo. A verdadeira maldição de mestre Amaro centra-se na perspectiva dos imaginários e do modo como estes acabam por conduzir os caminhos do seleiro: negando sua identidade enquanto “homem honrado e trabalhador”, o imaginário social verte o mestre numa espécie de encarnação arquetípica monstruosa e selvagem, cuja vida converte-se em sina medonha e cuja presença evoca o terror próprio aos entes fantasmagóricos e diabólicos. A recuperação de sua humanidade e identidade é almejada com o rito final, ou seja, o suicídio. Pode-se conjecturar se a morte de mestre Amaro não buscou assumir o prisma de um ato iniciático e purificador, isto é, a morte do lobisomem e a concomitante entrada do seleiro nas memórias saudosas dos demais personagens de *Fogo Morto*. Talvez, ao seu modo, José Amaro tenha enfrentado o monstro que lhe foi imposto pela imaginação coletiva e, se sucumbiu em sua luta, ainda assim levou a besta consigo como seu desígnio final.

---

<sup>137</sup> Id. p.402.

### 3 Imaginário e metamorfose em *Fogo Morto*

Além das definições apresentadas no capítulo anterior, onde o mito é predominantemente percebido sob o viés de uma espécie de tradição sagrada, na concepção de Eliade, ou então como estrutura social, na visão de Lévi-Strauss, o contexto mítico também é apresentado por Jean-Pierre Vernant como

... um sistema simbólico institucionalizado, uma conduta verbal codificada, veiculando, como a língua, maneiras de classificar, de coordenar, de agrupar e contrapor os fatos, de sentir ao mesmo tempo semelhanças e dessemelhanças; em suma, de organizar a experiência.<sup>138</sup>

E essa perspectiva, sumamente sistêmica em seu modo de abordagem, é um dos caminhos que despontam na relação, aparentemente intrínseca, do mito com o imaginário. Percebe-se que o mito, através de seu aparato simbólico, arquetípico e temático, supostamente fornece os meios classificatórios utilizados nas estruturas sociais, sendo estas perceptíveis ou não. Utilizando uma analogia, pode-se dizer o que contexto mítico está fixado numa espécie de sistema operacional básico. E em tal ponto, na suposta base de um sistema complexo, cujos motivos simbólicos/arquetípicos entrelaçam-se, surgem os sustentáculos que permitem ao mito alcançar a interface social. Tanto Lévi-Strauss quanto Eliade concordam que o mito está localizado numa perspectiva especial, ou seja, num contexto que paralelamente situa-se dentro e acima do viés temporal. E, justamente por estar também “acima”, as linhas do sistema mítico permitem a classificação, coordenação e agrupamento (na concepção de Vernant) dos modos de percepção da realidade. Esses modos de percepção, são, comumente, expressos através do imaginário social onde o mito encontra vazão.

Desse modo, o imaginário social é uma das peças chaves para a percepção, não das linhas míticas gerais, mas de seus efeitos verificáveis. Talvez não seja exagero dizer que um

---

<sup>138</sup> VERNANT apud Lacerda, Rodrigo. **Deuses da mitologia**: Zeus. São Paulo: Duetto editorial, 2008. p.3.

mito possa ser imperceptível enquanto estrutura operacional básica de uma sociedade, devido o grau de entranhamento de seus elementos, mas, em contraponto, os efeitos do mito sobre a sociedade serão pontualmente verificáveis através da análise do seu imaginário.

Após o estudo da identificação e constituição do mito do licantropo em *Fogo Morto*, no presente capítulo, será estudada a questão da metamorfose de José Amaro, ou seja, o modo através do qual o seleiro passa a ser visto como um licantropo. Tal enfoque busca priorizar as relações entre o imaginário social e suas implicações na vida do personagem, que aos poucos parece perder sua identidade perante o arquétipo que lhe é imposto pelo contexto social.

### 3.1 Imaginário social: uma atmosfera cambiante

Como foi dito anteriormente, o mito possui certas características específicas, sendo estas, por sua vez, embasadas em alguns macronúcleos. Há uma suposta ligação da narrativa com a Língua, dos mitemas com as estruturas temáticas e da percepção da realidade com o imaginário. Wheelwright já buscava essa espécie de ligação “interdisciplinar” mítica quando dizia:

O mito não só expressa o sentido profundo das coisas, como também o expressa, particularmente, através de uma história [...] é sobretudo o intercâmbio do pensamento, sentimento, imaginação e linguagem [...] que parece haver contribuído para a formação dos estágios originais do mito.<sup>139</sup>

Sob esse prisma, pode-se analisar a questão do imaginário, dando ênfase, sobretudo, ao imaginário social<sup>140</sup> e seu papel enquanto macronúcleo.

Como ponto inicial, faz-se necessária a delimitação do que é entendido como “imaginário”. Trata-se de uma noção complexa, mas que Peter Burke apresenta previamente através de uma interessante relação entre presente e passado:

... poderia dizer que os historiadores contemporâneos demonstram mais respeito pela imaginação do que nos tempos, não muito distantes, em que afirmavam simplesmente descobrir “os fatos”. Um grupo de historiadores se dedica ao estudo da história do que eles chamam de “representações”, ou *l’imaginaire social*.<sup>141</sup>

<sup>139</sup> WHEELWRIGHT apud MOISÉS. op. cit. 2004. p. 302.

<sup>140</sup> Neste item, usaremos MAFFESOLI e BACZKO como principais guias referenciais quanto ao viés teórico.

<sup>141</sup> BURKE, Peter. *As fronteiras instáveis entre história e ficção*. In. AGUIAR, Flávio et alli (org.). **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. p. 113.

Percebe-se que Burke dá ênfase ao jogo fato/imaginação e suas conseqüências na percepção da realidade. O sociólogo Michel Maffesoli também parece seguir a forma lúdica do jogo quanto à noção de imaginário, mas diferenciando-se de Burke nos elementos constituintes do próprio “jogo”. A abordagem de Maffesoli constitui-se no campo das ciências humanas, e recupera a tradição de Bachelard e Durand na percepção do imaginário como forma de construção da realidade, capaz de negociar com a cultura, a ideologia e o patrimônio cultural. Desse modo, atribui-se ao imaginário a relação entre as intimações objetivas e a subjetividade<sup>142</sup>.

O pensador francês estabelece uma dicotomia básica entre a tradição romântica e a filosofia racionalista na questão do entendimento do imaginário: na óptica racionalista, o real e o verdadeiro são opostos ao conceito de imaginário; já no viés romântico, o “real é acionado pela eficácia do imaginário”<sup>143</sup>. O imaginário, sob este segundo enfoque, centra-se na percepção das construções mentais e suas relações com o concreto, com o material, constituindo uma espécie de transcendência deste. Trata-se de uma transcendência que possibilita os relacionamentos do real (também entendido como racional) com os elementos oníricos, lúdicos, de fantasia, imaginativos, afetivos, não-rationais, irracionais e com os sonhos<sup>144</sup>. O imaginário seria então uma espécie de atmosfera, uma força presente e matriz, como explica Maffesoli:

O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.<sup>145</sup>

Sob tal caracterização, o imaginário é uma força percebida além da materialidade física, corpórea ou unicamente cultural. Aliás, a cultura, em si, é uma forma que encerra parte do imaginário em sua concepção. Nesse ângulo, a constituição do imaginário é bastante interessante: ele forma e é concomitantemente formado pela cultura, mas vale-se de uma regra áurea, isto é, a interação dos indivíduos. Pode-se dizer que a constituição do imaginário tange a interação de um grupo de pessoas, atuando como uma espécie de vínculo social. Seja uma comunidade ou um Estado-nação, o imaginário é uma sensibilidade coletiva e fornece suporte aos conjuntos de imagens que podem forjar as identidades dos indivíduos, uma vez que o

---

<sup>142</sup> MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Revista Famecos, Porto Alegre, n.15, agosto 2001. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. p. 74.

<sup>143</sup> MAFFESOLI. op. cit. 2001. p. 75.

<sup>144</sup> Idem. p. 76-77.

<sup>145</sup> Id. p. 75.

imaginário “encarna uma complexidade transversal”<sup>146</sup>, maleável e imprecisa<sup>147</sup> - determinado pela idéia de pertencimento, ou seja, o “fazer parte de algo”<sup>148</sup>. Embasando-se em Durand, Maffesoli apresenta a seguinte definição de imaginário:

O imaginário, caso se queira de fato uma definição, presente em *As Estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, é a relação entre as intimações objetivas e a subjetividade. As intimações objetivas são os limites que as sociedades impõem a cada ser. Relação, portanto, entre as coerções sociais e a subjetividade. Nisso entra, ao mesmo tempo, algo sólido, a vida com suas diversas modulações, e alguma coisa que ultrapassa essa solidez. Há sempre um vaivém entre as intimações objetivas e a subjetividade. Uma abre brechas na outra.<sup>149</sup>

Assim, pode-se concluir que, na óptica de Maffesoli, o imaginário abraça em seu cerne uma relação entre dois pólos: a sociedade e o indivíduo. As tensões entre estes pólos são características do imaginário, isto é, a negociação entre a coerção exercida pela sociedade enquanto grupo culturalmente organizado e o indivíduo, com suas idiossincrasias e subjetividades próprias. Nesse ponto, é importante salientar que o imaginário é, sim, uma forma essencialmente coletiva, porém, graças à subjetividade, ele repercute de forma própria em cada sujeito. É a retomada do *leitmotiv* do ideário de “fazer parte de algo”, com toda a atmosfera que a expressão carrega de forma inerente. O próprio Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, texto base de Maffesoli, salienta que o estudo do simbolismo imaginário deve buscar “[...] um trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social.”<sup>150</sup>

Desse modo, podemos sintetizar a concepção de imaginário nas seguintes características:

- Trata-se de uma relação entre percepção subjetiva e realidade fática, observada através dos fenômenos ligados aos processos de construção mental da própria realidade;

<sup>146</sup> Id. p. 78.

<sup>147</sup> Ao falar-se em “maleabilidade” e “imprecisão”, deve-se ressaltar que tais características não destituem o imaginário do viés científico. Tais características constituem antes pontos-chave, juntamente com a interação. Pode-se mesmo dizer que a autonomia do imaginário centra-se na liberdade e na sua aparente onipresença e, para alcançar tal escopo, a maleabilidade das formas é essencial, tanto quanto a imprecisão – característica sumamente ligada ao poder do imaginário de não submeter-se aos limites impostos ou aos estatutos previamente concebidos. Antes de mais nada, o próprio Michel Maffesoli (2001:80) salienta que “o imaginário é uma sensibilidade, não uma instituição”.

<sup>148</sup> MAFFESOLI. op. cit. 2001. p. 80.

<sup>149</sup> Idem.

<sup>150</sup> DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.41.

- Um jogo cujos elementos são a coerção social e a subjetividade, negociadas na aura ou atmosfera que envolve os indivíduos de uma coletividade;
- Interação entre os indivíduos de uma coletividade através de uma complexa matriz transversal, maleável e imprecisa (livre);
- Uma forma que possibilita transcender a percepção comum e visar uma “meta percepção”, observando a fonte não quantificável presente num contexto cultural.

Assim, após a delimitação sobre o imaginário segundo Maffesoli, pode-se passar ao segundo enfoque, cujo representante é Bronislaw Baczko, autor que vincula especificamente o tema a uma forma de manipulação/dominação social, exercida através da apropriação das imagens.

Baczko descreve inicialmente a imaginação percebida através da concepção tradicional, onde esta constitui “um termo, cuja acepção corrente designava uma faculdade produtora de ilusões, sonhos, símbolos, e que permanecia sobretudo no domínio das artes”<sup>151</sup>. Mesmo nas esferas científicas havia a “tendência para reduzir o imaginário a um real deformado”<sup>152</sup>. O autor salienta que apenas recentemente as ciências humanas começaram a aceitar a força inerente ao imaginário: suas funções múltiplas e complexas são mecanismos poderosos no grande jogo do poder. Desse modo, percebe-se que “o ‘imaginário’ se dissocia cada vez mais de significados tradicionais, tais como ‘ilusório’ ou ‘quimérico’.”<sup>153</sup>, passando, notadamente, a ser visto como um fenômeno que demanda estudos aprofundados<sup>154</sup>.

Tomando o rumo de uma breve história do imaginário, percebe-se que ele é uma “atmosfera” presente desde os tempos primitivos, onde os mitos, os ritos e a própria representação do sagrado constituíam representações coletivas que focavam o status de um grupo:

Malinowski reconhece, em cada *corpus* de mitos, o equivalente a um verdadeiro mapa social que representa e legitima eficazmente a formação existente, com o seu sistema de distribuição de poder, dos privilégios, do prestígio e da propriedade.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In *Anthropos – Homem. Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional – Casa da moeda. 1997. v 5. p. 296.

<sup>152</sup> BACZKO. op. cit. 1997. p. 297.

<sup>153</sup> Idem. p. 298.

<sup>154</sup> Deve-se salientar que, ao dizer que o imaginário afasta-se do ilusório – entendido como forma pejorativa, este aproxima-se do valor simbólico, ou seja, não ocorre a transformação da fantasia em realidade, mas sim a apropriação dos símbolos e a conseqüente dominação destes.

<sup>155</sup> BACZKO. op. cit. 1997. p. 299.

Esta situação, em que os sacerdotes e xamãs eram, na prática, os protetores do imaginário social, perdurou até a instauração do poder político como forma desvinculada do viés religioso. O imaginário social passou então a integrar o contexto político, ligando-se ao simbolismo e a imagens desritualizadas que acabariam por formar futuramente o *corpus* da idéia de propaganda.

Já nos tempos Antigos, Platão e Aristóteles percebiam a importância do imaginário social. Platão deixava claro que o mito, apesar de ser uma “ilusão”, veiculava as idéias do imaginário e formava assim uma espécie de liga que garantia a manutenção do *status quo* das hierarquias sociais. Aristóteles, tal como Platão, também estava atento ao poder que a influência discursiva das técnicas de argumentação e persuasão exercia sobre a imaginação e os juízos de valor<sup>156</sup>. Percebe-se assim que, na visão platônica e aristotélica, o mito e o imaginário estavam essencialmente ligados, de modo que um garantia o suporte “ideológico” do outro através de insinuações das percepções do real.

Seguindo o imaginário social e avançando através dos painéis da história, chega-se até um dos pensadores mais famosos de todos os tempos: o ambíguo, mas sem dúvida astuto, Nicolau Maquiavel. Uma frase atribuída ao filósofo torna-se suficiente para apresentar sua relação com os mecanismos do imaginário social: “Governar é fazer crer”. Há um forte vínculo entre as relações de poder e as crenças, onde estas podem ser entendidas como todo aparato que difunda e arraigue um viés ideológico: da ideologia política à religião. O teor da frase de Maquiavel pode ser melhor captado ao complementá-la com o pensamento de outro pensador: Jean Jacques Rousseau. O filósofo do “século das luzes” percebeu que os signos tinham um papel muito importante sobre a imaginação e que o conjunto de imagens era essencial ao contexto social. Baczko explica o complexo pensamento de Rousseau da seguinte forma:

O princípio que leva o homem a agir é o ‘coração’, são suas paixões e seus desejos. A imaginação é a faculdade específica em cujo lume as paixões se acendem, sendo a ela, precisamente, que se dirige a linguagem ‘enérgica’ dos símbolos e dos emblemas.<sup>157</sup>

É um fenômeno particularmente interessante a convergência de dois pensadores tão distintos como Maquiavel e Rousseau: as divergências desses cavalheiros iam muito além de suas ideologias políticas, alcançando a própria concepção de homem e humanidade que ambos possuíam. No entanto, a convergência aqui referida é tocante à questão do imaginário

<sup>156</sup> BACZKO. op. cit. 1997. p. 300-301.

<sup>157</sup> Idem. p. 301.

social: o filósofo florentino apresentou “o que” e a “importância” de forma resumida e categórica, enquanto o pensador francês mostrou “o caminho” detalhadamente. Percebe-se então que o poder é embasado em símbolos e imagens, fixados pela imaginação através de uma crença sensível, e que esta constitui peça fundamental ao imaginário enquanto forma “maquiavélica” de manipulação social.

Um exemplo disso é a própria Revolução Francesa de 1789: a “verdadeira” luta não foi pela ascensão social, mas pelo domínio dos símbolos e imagens nacionais, os elementos do imaginário que melhor fotografavam a crença de ser “tão francês” quanto as outras classes sociais da França. Novamente Baczko explica:

O homem, na sua qualidade de ser sensível, é muito menos guiado por princípios generosos do que por ‘objetos imponentes, imagens chamativas, grandes espetáculos, emoções fortes’. Sendo esta ‘nova consideração’ rigorosamente aplicável aos indivíduos, é-o ainda mais ‘às nações encaradas no seu conjunto’. Assim, o poder deve apoderar-se do controlo dos meios que formam e guiam a imaginação coletiva.<sup>158</sup>

A luta pelo imaginário é, dessa forma, marcada no compasso histórico e cultural da humanidade. Assim como a luta contra o antigo regime, os confrontos entre os antigos e os modernos ou, no original francês, *querelle des Anciens et des Modernes*, constitui um bom exemplo de luta pelo imaginário no campo cultural. Claro, aqui deve-se destacar que essa luta é, antes, um meio que prioriza a construção de uma identidade nacional moderna e, também, uma busca pela dominação dos símbolos e imagens do imaginário.

Seguindo-se a pesquisa do imaginário social no corte diacrônico, chega-se aos séculos XVIII e XIX, marcados pela ascensão do Romantismo e pelo surgimento de ideologias como o marxismo. Na óptica do Romantismo, o imaginário teve seu poder criador enaltecido, chegando mesmo a cogitar-se que sua atividade tangia toda a vida coletiva. Inserido em tal perspectiva, o historiador Michelet definia o imaginário como “o lugar de expressão das expectativas e aspirações populares latentes, mas também como o lugar de lutas e conflitos entre o povo dominado e as forças que o oprimem.”<sup>159</sup>. Além disso, Michelet já começava a vislumbrar, em sua obra *Histoire de la Révolution*, produzida entre 1847 e 1853, a influência decisiva do imaginário nas revoluções, em específico nos aspectos políticos e sociais. E Baczko, resumindo a visão de Michelet sobre o imaginário e a revolução, explica: “Fazer a revolução implica necessariamente abrir-se ao imaginário que ela produz, partilhar os mitos e

<sup>158</sup> BACZKO. op. cit. 1997. p. 302.

<sup>159</sup> Idem. p. 303.

as esperanças que dela brotam, vivê-la como um momento único em que ‘tudo se torna possível’”<sup>160</sup>.

É interessante notar-se que, ainda no mesmo período - o século XIX -, a visão “cientificamente correta” era totalmente divergente daquela dos românticos. Cientistas e pensadores, influenciados pelos dogmas do Positivismo, relegavam o imaginário ao papel antagônico ao conhecimento e ao saber, identificando-o como a já citada “deformação do real”. Na visão cientificista, o imaginário obteria seu poder através da “insuficiência dos conhecimentos positivos”<sup>161</sup>. Marx, em meados do séc. XIX, cria a sistemática de sua teoria sobre o materialismo histórico, embasando-se em parte nas idéias positivistas então em voga. Paralelamente, Marx cria também uma metodologia de estudo e interpretação das imagens sociais, vinculando-os ao entendimento das ideologias. Na visão marxista, a ideologia é o elemento que expressa os interesses das classes e, concomitantemente, pode também ser o elemento que “mascara” a realidade. Trata-se portanto da construção da justificativa e do valor de um dado grupo sob o enfoque das representações e da historicidade. Exemplo disso é a mitologia e o imaginário da Revolução Francesa, sob a óptica dos burgueses: o pequeno comerciante, sob tal viés, encarna-se como “o libertador” que enfrentou a força do antigo regime francês para libertar a todos e estabelecer a igualdade e a fraternidade. Uma bela falácia ideológica, que visa embasar-se num pretenso imaginário social burguês.

Também merecem destaque Emile Durkheim e Max Weber nas questões da investigação do imaginário social. Durkheim observou o tema na relação existente entre as estruturas sociais e as representações coletivas, onde o psicológico é subordinado necessariamente ao sociológico, ou seja, o prevalectimento do fato social sobre o fato individual. Sob esse escopo, a teoria de Durkheim apregoa a existência de uma espécie de “consciência coletiva”<sup>162</sup>, uma forma dotada das crenças comuns do grupo social específico. Não se deve esquecer o trajeto até aqui: crenças = valores + símbolos + imagens = imaginário. Assim, a consciência coletiva seria, aparentemente, sustentada pelo imaginário social.

Já Weber foca a questão por outro ângulo: diferentemente de Durkheim, ele nota o problema do imaginário na relação entre as ações e os sentidos atribuídos pelos sujeitos. Desse modo, toda conduta humana seria indicada por um sentido (sejam juízos de valor, normas morais e éticas, leis...), e o conjunto destes sentidos, organizados em forma de rede e

---

<sup>160</sup> Id.

<sup>161</sup> Id. p. 304.

<sup>162</sup> Id. p. 306.

abarcando os símbolos e as imagens, formariam o imaginário social. Novamente, Baczko auxilia no entendimento:

A vida social é produtora de valores e normas e, ao mesmo tempo, de sistemas de representações que as fixam e traduzem. Assim se define um código colectivo segundo o qual se exprimem as necessidades e as expectativas, as esperanças e as angústias dos agentes sociais. Por outras palavras, as relações sociais nunca se reduzem aos componentes físicos e materiais. Do mesmo modo, as relações políticas, enquanto dominação dos homens por outros homens, não se reduzem a simples relações de força e poderio.<sup>163</sup>

Assim, Weber estabelece que o imaginário é frutificado pelas relações sociais no que estas buscam em agregar significados ou sentidos à conduta de seus agentes. Durkheim aponta para a “consciência coletiva”, a rede formada pelas crenças comuns da coletividade, como a grande mantenedora do estatuto social. Para Durkheim, tal consciência só seria “comunicável” através de símbolos e imagens, e é justamente este o ponto em que as teorias de Durkheim e de Weber confluem: ambas necessitam de um dado grupo social que compartilhe certas imagens e valores simbólicos comuns, percebendo-se desse modo que tanto a “consciência coletiva”, como a teoria dos “sentidos sociais”, são embasadas de forma mais ou menos direta na concepção de imaginário social.

Considerando a direção apontada por Durkheim e Weber e continuando-se a investigação temporal sobre o tema, despontar-se-ia nas teorias psicanalíticas freudianas, onde o indivíduo utiliza a imaginação para ajustar o mundo às suas necessidades e, conseqüentemente, na esfera social, “as produções imaginárias, em particular os mitos, constituem outras tantas respostas dadas pelas sociedades aos seus desequilíbrios, às tensões no interior das estruturas sociais e às eventuais ameaças de violência.”<sup>164</sup>. Levando esses fatos em conta, e somando-se a noção de que as culturas (entendidas como sistemas de valores, imagens e símbolos) são fontes de novas percepções da realidade, o fenômeno da renovação dos imaginários sociais não causa assombro. Trata-se, mais propriamente falando, de uma re-adequação dos antigos sentidos e imagens aos novos contextos socioculturais em tempos de *mass media*.

Desse modo, pode-se concluir que o imaginário atua de forma binomial, ou seja, ele produz sentidos e significados aos fenômenos sociais e, paralelamente, também é produzido pelas imaginações individuais que entram em contato com a coletividade. A “aura” de que Maffesoli falava pode então ser entendida como a mescla entre os conjuntos de imagens,

---

<sup>163</sup> Id. p. 307.

<sup>164</sup> Id. p. 308.

símbolos e sentidos de que se vale um dado grupo social para dar significados as suas representações e instituições, e a relação da subjetividade imaginativa do indivíduo perante o conjunto. Trata-se, em resumo, de se questionar “o como pensar” as figuras clássicas do ‘líder’, do ‘guerreiro’, do ‘sacerdote’, do ‘mercador’ e do modo como o imaginário dialoga com esses arquétipos.

### 3.2 O imaginário do licantropo em *Fogo Morto*

Ao pensar-se no imaginário do lobisomem num contexto específico, como o apresentado em *Fogo Morto*, por José Lins do Rego, deve-se ter em mente as palavras de Câmara Cascudo, ao apontar que “o Lobisomem nos foi trazido pelo colono europeu. Está em todos os países e épocas, com histórias espelhadas, sob nomes vários, registrado nos livros eruditos”<sup>165</sup>. Além disso, “o animal fantástico foi assimilando as peculiaridades locais, deformando-se, nacionalizando-se, mas com os traços característicos que o fazem uno, inconfundível e completo no quadro geral do fabulário popular”<sup>166</sup>. Desse modo, a problemática referente ao estudo do licantropo vincula-se inicialmente à percepção de que se trata de uma criatura do imaginário europeu (embasado em seu viés simbólico, arquetípico, cultural etc.) adaptada ao contexto sociocultural brasileiro e, em específico na obra analisada, ao contexto nordestino. Em síntese, pode-se dizer que a construção do imaginário sobre o lobisomem na obra adota, sim, os elementos míticos internos e externos do mito original, embasando, desse modo, as relações simbólicas.

Voltando ao que fora mencionado por Câmara Cascudo, ocorre, paralelamente, a apropriação dos símbolos e a sua regionalização. A metamorfose, a violência, o monstruoso e, numa derivação direta, a alteridade referentes ao licantropo mítico podem ser vistos dialogando através da adaptação sociocultural efetuada por José Lins do Rego, porque o autor apresenta a temática da bestialização e a conseqüente perda da identidade (um aspecto de temática universal), transversalmente à sua percepção pelos moradores da várzea do Paraíba, de Pilar, do engenho Santa Fé. Trata-se da observância do mítico universal através da rede de imaginações que aos poucos se trama em torno de mestre José Amaro.

Pode-se dizer que os diálogos presentes em *Fogo Morto*, referentes ao licantropo, são específicos: nota-se a construção de inter-relações entre o viés mítico (subentendido como um

<sup>165</sup> CASCUDO. Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**.2.ed. São Paulo: Global, 2002. p.172.

<sup>166</sup> CASCUDO. op. cit. 2002. p.177.

conjunto simbólico e arquetípico que aponta para o mito de Licaon) e o imaginário do grupo no qual José Amaro encontra-se inserido. Claro, é ponto fundamental a observância daquilo que foi tão bem salientado por Maffesoli e Baczko, isto é, a noção de que o imaginário pode ser visto como uma espécie de aura, cuja efetividade é aparentemente proporcional ao processo de interação dos indivíduos e da forma como estes alcançam uma meta-percepção da realidade, através das relações entre interações objetivas e subjetivas. Assim, o entendimento do imaginário social é intrinsecamente ligado ao conceito de grupo e, em específico, ao grupo ao qual o indivíduo encontra-se vinculado.

Sob tal perspectiva, o primeiro ato necessário ao estudo do imaginário do licantropo em *Fogo Morto* é a observância do grupo social em que este se encontra inserido. Partindo de um ponto de vista estrutural, o cerne do imaginário do lobisomem centra-se em mestre José Amaro e tende a expandir-se no desenrolar da trama, originando alguns círculos concêntricos, sempre focados no mestre seleiro, segundo uma espécie de órbita. Tal movimento abarca, de forma crescente, as terras vizinhas ao engenho Santa Fé, o próprio engenho, a região da várzea do Paraíba, chegando até o município de Pilar, e culminando na volta ao ponto inicial, ou seja, à casa de mestre Amaro. Nota-se, então, que o longo trajeto da construção do imaginário que identifica José Amaro com o licantropo é cíclico: inicia e termina na própria casa do artesão das selas.

Seguindo essa prerrogativa, pode-se pensar num segundo ato necessário ao estudo do imaginário do lobisomem, ou seja, a limitação das esferas específicas do imaginário social. Desse modo, é possível elencar núcleos onde a constatação e análise das imaginações da sociedade são extremamente bem trabalhadas por José Lins do Rego, destacando-se o contexto social mais amplo, onde diversos personagens dialogam e trocam impressões sobre a eventual crença na licantropia de mestre Amaro, e onde também são apresentadas as linhas gerais do imaginário que gradualmente abarca os grupos sociais da várzea do Paraíba. Além dos amplos contextos inerentes aos grupos, pode-se também investigar a perspectiva de Sinhá, a companheira de mestre Amaro, cuja visão dos fatos é de suma importância ao entendimento das implicações do imaginário sobre o indivíduo. Assim, ao analisar a presença do imaginário sob os referidos cortes, torna-se possível o entendimento da complexa estruturação e de seus reflexos na concepção do universo de *Fogo Morto*.

### 3.2.1 O lobisomem dos outros

As passagens onde o lobisomem é citado, direta ou indiretamente, estão presentes nas três partes de *Fogo Morto*, mas, deve-se salientar, são mais abundantes no primeiro ciclo da obra, intitulado “O mestre José Amaro”, onde o enredo centra-se justamente no velho seleiro e nas suas relações com os demais personagens. Aparentemente, o escopo de José Lins do Rego em tal momento da obra é a apresentação do modo como José Amaro torna-se lobisomem:

O seleiro estava possuído de paz, de terna tristeza; ia ver a lua [...] Foi andando de estrada afora, queria estar só, viver só, sentir tudo só. A noite convidava-o para andar. Era o que nunca fazia.”<sup>167</sup>

“No outro dia corria por toda a parte que mestre José Amaro estava virando lobisomem. Fora encontrado pelo mato, na espreita da hora do diabo; tinham visto sangue de gente na porta dele.”<sup>168</sup>

O episódio do sangue, previamente comentado, soma-se ao inusitado ato de José Amaro sair para caminhar no sereno da noite. A série de encontros do mestre durante seu percurso fomenta ainda mais o círculo mítico que começa a ser tramado em torno dele. A passagem seguinte já apresenta a tessitura do imaginário envolvendo os aspectos do mito:

O moleque ouvia o seleiro, de boca aberta. Enquanto o mestre comia no tabuleiro reparava no olhar duro, na boca grande, nas mãos grossas. Era aquele o homem de quem o povo tanto falava. Diziam que pelas estradas, pela beira do rio, alta noite o velho virava em bicho perigoso, de unha como faca, de olhos de fogo, atrás da gente para devorar.”<sup>169</sup>

O trecho é de suma importância ao entendimento do imaginário social em *Fogo Morto*. Aqui são apresentados os aspectos míticos do licantropo, isto é, a metamorfose no ser monstruoso/híbrido e seu aspecto violento, somando-se aos efeitos de um imaginário. Percebe-se que o mito acaba por constituir a matriz transversal que possibilita a interação entre os indivíduos e a conseqüente formação de uma “aura”. Tal aura, ou atmosfera, está muito bem pontuada na expressão “Era aquele o homem de quem o povo tanto falava”. A frase apresenta os elementos da interação e também da subjetividade: os indivíduos parecem chegar a uma espécie de consenso, numa influência mútua que, inconscientemente, apropria-se dos elementos simbólicos<sup>170</sup> do mito e os aproxima do mestre seleiro José Amaro. As

<sup>167</sup> REGO. op. cit. 2006. p.76.

<sup>168</sup> Idem. p.77.

<sup>169</sup> Id. p.78.

<sup>170</sup> A apropriação simbólica consiste na mesma apresentada nos estudos de B. Baczkó, onde o enfoque do autor prioriza a Revolução Francesa: trata-se da luta e conseqüente utilização do poder inerente ao simbolismo objetivo.

subjetividades e idiossincrasias vão aos poucos cedendo seu espaço, ou melhor, combinando-se com as visões externas e objetivas. A construção do imaginário social prossegue, como se pode ver no seguinte trecho:

- Comadre Adriana, o povo está falando muito do mestre José Amaro.
- Falando de quê, comadre?
- Estão dizendo que ele está virando lobisomem.<sup>171</sup>

O diálogo de Adriana e da “negra” Mariana reproduz os enlaces do imaginário social acima descritos: novamente o autor salienta que “o povo está falando” e, desse modo, aumentando a convicção comum da licantropia de José Amaro. A frase final do trecho, “Estão dizendo que ele está virando lobisomem”, é marcante: a pergunta quanto a quem está dizendo tal coisa já é dada na primeira linha do trecho, isto é, o próprio povo está corolando a metamorfose de mestre Amaro. É interessante perceber que Adriana, a esposa de Vitorino, é comadre do mestre seleiro e, desse modo, possui um vínculo maior que Mariana, agregada do engenho Santa Fé. Essa proximidade com o “objeto” permite à esposa de Vitorino manter algumas ressalvas e salvaguardas perante a atmosfera que começa a cercá-la. Sua resposta à Mariana tenta ser cabal: “- Não vou atrás disto. Onde já se viu uma coisa desta? O meu compadre José Amaro é homem de trabalho, de juízo acertado.”<sup>172</sup>

Mariana, porém, atesta a força da atmosfera que aos poucos se instaura. Ela prossegue em sua pretensa argüição comparativa entre José Amaro e um lobisomem: “- Estão dizendo, comadre, que aquele amarelão dele é que faz o mestre correr de noite como bicho danado.”<sup>173</sup>

Novamente Mariana alude à suposta autoridade oculta do “Eles”, ou seja, à sociedade e seus padrões estabelecidos através de um imaginário. O vínculo que a agregada tenta construir entre José Amaro e o lobisomem centra-se, na citação acima, no quesito do “amarelão”, que apesar de obscuro, é elucidado por Câmara Cascudo ao estudar a complexa simbologia do lobisomem no Norte e Nordeste do Brasil:

O Lobisomem é uma determinante do “amarelão” (ancilóstomo), da maleita (paludismo). Todos os anêmicos são dados como candidatos à licantropia salvadora. Transformados em lobos ou porcos, cães ou animais misteriosos e de nome infixável, correm horas da noite atacando homens, mulheres, crianças, todos os animais recém-nascidos ou novos ...<sup>174</sup>

Assim, Mariana almeja explicar de forma mítica o aspecto da tez amarelada do José Amaro, vinculando-o ao lobisomem e salientando, inclusive, o aspecto da sina do corredor, ou

<sup>171</sup> REGO. op. cit. 2006. p.84.

<sup>172</sup> Idem. p.85.

<sup>173</sup> Id.

<sup>174</sup> CASCUDO. op. cit. 2002. p.185

seja, a crença também citada por Cascudo de que o licantropo deve correr pelas longas horas da noite, procurando vítimas. Esta negociação cultural entre o contexto mítico originariamente grego e os povoados da várzea do Paraíba fomentam a percepção da realidade dos indivíduos e sustentam o imaginário social que pode ser visto no último trecho do diálogo entre Adriana e Mariana:

- Comadre, o mestre José Amaro esteve aqui trabalhando no carro, e eu tive até medo de ir falar com ele. Me contou o moleque que lhe levara o tabuleiro, que ele disse o diabo do coronel e do povo da casa-grande.<sup>175</sup>

O imaginário do lobisomem é a norma que dita a conduta de Mariana perante mestre Amaro: o medo que a agregada sente do terrível licantropo parece ser justificado pelas fofocas do moleque, que enquadram o seleiro como um homem maldoso, que “disse o diabo do coronel e do povo da casa-grande”. Supõe-se que, mesmo que José Amaro fosse incongruente com sua natureza, reprimindo seu modo belicoso de falar, e, de certo modo, contendo sua “boca grande”, ainda assim o mestre seleiro seria estigmatizado. A mínima descompostura seria mote suficiente para a identificação, no olhar não só de Mariana, mas de todos os agregados do Santa Fé, de José Amaro com o licantropo, tal o entranhamento da atmosfera do imaginário em tal esfera social. Apesar da força dessa aura, Adriana consegue resistir e, mesmo seguindo a regra áurea da interação entre os indivíduos, a esposa de Vitorino continua não crendo na licantropia do compadre Amaro.

Seguindo-se a Mariana, a próxima conversa de Adriana é com Mariquinha, da família de Lucinda - mulher enferma que atribui sua misteriosa doença ao desafortunado encontro com mestre José Amaro em hora maldita:

... Eu lhe conto. Lucinda estava na beira da estrada, ali, no lado da roeira grande, quando o mestre José Amaro vinha vindo da banda do Santa Fé. Lucinda disse que quando viu aquele homem de andar de cão, sentiu um não-sei-quê nela. Pois o mestre José Amaro parou para falar com ela, coisa que ele nunca fez. E perguntou pela saúde. E ela lhe disse: ‘Com as graças de Deus vou indo, mestre José Amaro!’ E o mestre botou aqueles olhos amarelos em cima dela e foi lhe dizendo: ‘Com a graça de Deus ou com a graça do diabo, dona Lucinda?’ Lucinda disse que era como se tivesse visto o demônio na frente dela. E desde este dia que lhe deu esta dor que não passa.<sup>176</sup>

O trecho é rico em seu entrelaçado mítico e imaginário: são apresentados cortes onde mestre Amaro é um “homem de andar de cão”, bem como são ressaltados “aqueles olhos

---

<sup>175</sup> REGO. op. cit. 2006. p.86.

<sup>176</sup> Id. p.89.

amarelos” e a temível expressão da “graça do diabo”. Esse conjunto monstruoso constituído pelo homem que anda como um cão, com seus olhos brilhando e sob o vaticínio do demônio, parece configurar uma espécie de contorno do lobisomem. Lucinda, mesmo sem notar, está inserida no imaginário que determina a licantropia de mestre Amaro e, desse modo, sua percepção do real acaba por ser fortemente influenciada pelas idéias arquetípicas vinculadas ao simbolismo do licantropo. A irmã de Mariquinha percebe inicialmente um “homem com andar de cão”, mas sabe-se que mestre Amaro é um homem coxo, com uma deformidade em seu modo de andar (devido ao modo, extremamente arcaico, como o seleiro bate o couro cru das selas que produz sobre as próprias pernas). Assim, nas palavras de Lucinda a imagem dominante é a do monstruoso, do aterrador vinculado ao elemento que deve ser evitado, a temível *hybris*, e não a imagem do coxo, manco ou deficiente, isto é, do semelhante que talvez demandasse alguma compaixão por parte da personagem.

O olhar amarelo e a graça do diabo são elementos que se somam à aludida *hybris*, à desmedida que circunda a aura do monstro na qual Lucinda localiza mestre Amaro. Os olhos de José Amaro, efetivamente vinculados à cor amarela, apresentam-se munidos com uma espécie de poder mágico, místico ou de encantamento (nas palavras de Câmara Cascudo). Este olhar malfazejo pode ser localizado entre o poder do olho do deus-sol egípcio em sua trajetória de destruição nos “sete anos de fome”, imagem imortalizada no conto bíblico de José e seus irmãos, e o contemporâneo “olho do mal”, metonímia ao Sauron, senhor das trevas da Terra-média de Tolkien. Estes olhos, amarelos e amargos, são a explicação imaginária ao mal que toma Lucinda: sob a óptica do imaginário social, pode-se dizer que o olhar maligno de José Amaro é uma arma de feitiçarias, um dom diabólico utilizado para flagelar os fiéis, retomando uma imagem medieval vertida no folclore como o famigerado “mau olhado”. São os olhos da górgona que afligem as terras do engenho Santa Fé através do sombrio olhar do seleiro.

Algo particularmente interessante na passagem há pouco citada é o fato de aquela ser uma narrativa indireta, ou seja, apesar do caso ter se dado com Lucinda, ele é apresentado por sua irmã, Mariquinha, à Adriana. Tal fato, aparentemente preliminar numa análise, apenas corrobora a sistemática da implementação do imaginário social, onde a interação das personagens cria e reafirma a aura em torno de mestre José Amaro. Percebe-se que Mariquinha apresenta o quadro do homem com andar de cão, olhos amarelos e vinculado ao diabo de forma bastante próxima ao que pode ser visto no folclore, nas fábulas e na própria literatura de cordel nordestina, onde o papel do ente maligno é sempre bem marcado (seja nas figuras do bandido, do rico arrogante ou, mais próximo ao presente trabalho, do ser

monstruoso e/ou sobrenatural). Desse modo, a caracterização de Mariquinha aproxima José Amaro da atmosfera dos contos de assombração, rotulando-o de forma implícita como uma espécie de personagem fantasmagórico. A frase de Mariquinha, “Lucinda disse que era como se tivesse visto o demônio na frente dela”, é o somatório dos reflexos do imaginário social na constituição da realidade da narradora: pode-se dizer que, na concepção de Mariquinha, Lucinda viu de fato um demônio, mas um demônio caracterizado pela interação das construções mentais objetivas e sua conseqüente subjetivação (nos termos de Maffesoli). A frase final da conversa entre Mariquinha e Adriana pontua a força do imaginário observada no contexto social das populações próximas ao engenho: “Para elas o mestre José Amaro botara coisa na irmã.”<sup>177</sup>

Desse modo, percebe-se novamente o uso da terceira pessoa do plural, “eles”, anteriormente utilizado por Mariana e pelo menino que servia mestre Amaro na casa-grande do engenho Santa Fé. Apesar de Mariquinha deixar subentendido que o “elas” refere-se às irmãs de Lucinda, é interessante notar a manutenção da forma de indeterminação: o pronome “eles” é geral, escusando em sua amplitude a miríade de rostos e vozes individuais que foram abarcados nas construções do imaginário social. A partir desse momento, mestre Amaro não “botara coisa na irmã” apenas na visão das irmãs de Lucinda, mas também na visão de todo o grupo social no qual as irmãs estão inseridas. Trata-se aparentemente do fenômeno da retomada e fortificação da tessitura imaginária que cerca cada vez mais os vizinhos do sequeiro.

Prosseguindo em sua jornada pelas terras da várzea do Paraíba, o novo debate de Adriana é com Margarida, pescadora que encontra José Amaro vagando nas proximidades do rio. Trava-se novo diálogo, onde a pescadora tenta chamar a atenção de Adriana sobre os estranhos hábitos de seu compadre, o mestre José Amaro:

- A senhora já sabe, sinhá Adriana? Pois não é que o mestre José Amaro deu para correr de noite? De vez em quando encontro ele aqui pela beira do rio, todo esquisito. Não sei não, mas tem coisa dentro dele.[...] Não estou dizendo nada demais. Eu vi ele, mais de uma noite, por aí, feito um leso; o que é que quer um homem assim de noite, sinhá Adriana?<sup>178</sup>

Margarida parece ser, paradoxalmente, a mais sutil e a mais direta interlocutora de Adriana. A sutileza da pescadora é observada por uma espécie de ausência essencial, isto é, ela não se refere ao mestre Amaro como um lobisomem de forma direta; em contraponto, ela indica algumas características intrínsecas ao licantropo, como a sina de correr à noite, a “esquisitice” e o fato de encerrar algo maligno dentro de si. A pergunta sobre “o que é que

---

<sup>177</sup> Id.

<sup>178</sup> Id. p.90

quer um homem assim de noite” é muito interessante, pois suscita algumas indagações auxiliares: um homem assim, como? O que é esse “assim”? São questões que, pode-se supor, interligam-se: os modelos aos quais o “assim” de Margarida alude são aparentemente aqueles que se insinuam através do imaginário no qual a pescadora encontra-se mergulhada. Mesmo sem citar o licantropo de forma direta, a pescadora descreve-o e, paralelamente, enquadra José Amaro como sujeito da metamorfose, pois o seleiro “tem coisa dentro dele”. Nas horas da noite, quando anda “feito um lesó”, José Amaro transforma-se e libera as forças arcanas encerradas em seu interior: verte-se no lobisomem e procura o sangue de malfadadas vítimas, com o intuito de saciar o terrível amarelão que domina sua tez e seus olhos endiabrados. Margarida possui um mérito peculiar: trata-se da única “entrevistada” por sinhá Adriana que fala na primeira pessoa, colocando-se como testemunha direta das aparições noturnas do seleiro. Não há o aspecto indeterminado do “eles” ou a narrativa sob o escopo de um terceiro, como no caso de Mariquinha narrando o acontecido com Lucinda. A pescadora centra-se e descreve a visão de mestre Amaro sob sua percepção, não apelando aos terceiros, constituindo, portanto, uma espécie de visão privilegiada dos estranhos fatos. E aqui nota-se outra peculiaridade: Margarida parece ser a personagem que primeiro consegue captar e essência da metamorfose de José Amaro. Não se trata da apreciação da personagem quanto ao bizarro característico das caminhadas noturnas de José Amaro, mas da observância da transformação interior: além do aspecto monstruoso/”esquisito”, a violência é a “coisa” que a pescadora não consegue, ou não deseja, nomear e que se encontra no interior do mestre seleiro.

É interessante perceber que José Lins do Rego parece atribuir um caráter lúdico aos sons, pois Adriana conversa com Mariana, Mariquinha e Margarida, três personagens cujo “M” inicial é bem marcado e pode sugerir uma idéia de sonoridade vinculada à vibração silábica labial ou, num caso específico, dos próprios murmúrios de uma pessoa à outra, pontuando os aspectos da interação, peça chave ao sistema do imaginário social. Sussurros, murmúrios, olhares medrosos e desconfiados: aos poucos, a atmosfera necessária ao imaginário da existência de um licantropo na várzea do Paraíba vai tornando-se mais densa, moldando a própria percepção da realidade. Essa tessitura pode ser acompanhada ao se observar que Mariana, a primeira personagem a dialogar com Adriana, refere-se basicamente ao modo de “eles estão dizendo”; Mariquinha, a segunda personagem, alude o relato que ouviu de sua irmã, ou seja, uma fonte extremamente próxima; já Margarida, a última personagem na senda de Adriana, apresenta sua visão em primeira pessoa, deixando claro o que viu e quais foram suas impressões pessoais. Pode-se notar que ocorre a passagem do geral

e indeterminado ao individual e subjetivo, configurando mais uma vez as palavras de Maffesoli (que, aliás, retoma Durand) sobre a relação entre as intimações objetivas e a subjetividade. Desse modo, mais que simples diálogos, as conversas de Adriana apresentam os aspectos da coerção social presente num dado grupo, onde o “disseram” converte-se gradualmente no “eu vi”.

Após tal seqüência de diálogos, sinhá Adriana reflete e tece suas próprias conjecturas sobre o estranho caso de José Amaro: “Era só o que faltava, imaginar o seu compadre solto pela noite, como um bicho com o diabo no corpo.”<sup>179</sup>

Apesar do tom reprovativo, parece que as restrições de Adriana tornam-se mais frágeis, pois já não pode ser percebida a negativa veemente encontrada no primeiro diálogo, com Mariana. Nessa conversa, a esposa de Vitorino deixa extremamente clara sua incredulidade e ainda apresenta José Amaro como um homem decente, “de trabalho e juízo acertado”. Na conclusão das conversas, tem-se a impressão de que Adriana está, sim, ainda incrédula quanto à licantropia de seu compadre, mas sua imaginação começa a tomar o colorido das crenças e da aura que se espalha pelo imaginário: Adriana vislumbra um lobisomem e o configura segundo os relatos que ouvira previamente, ou seja, um monstro/bicho endemoninhado, fadado a correr pela noite. Para que efetivamente Adriana ingresse ou seja levada pelo imaginário social falta-lhe apenas um detalhe, isto é, a conexão entre as formas monstruosas arquetípicas e simbólicas e a personagem de seu compadre. E justamente o preenchimento dessa lacuna parece ser o objetivo buscado pelas tramas da rede social do imaginário, pois todas as interações prévias de sinhá Adriana apontavam para o mesmo objetivo: a vinculação do mestre seleiro ao lobisomem.

Além das interessantes conversas de Adriana, outro foco de percepção do licantropo através do imaginário social pode ser observado no trecho onde José Amaro, perambulando pela noite enluarada, depara-se com um velório: Lucinda, a enferma que atribuía sua doença ao olhar maligno do seleiro, falece e desse modo acontece uma das cenas mais inusitadas da obra:

E quando ele se chegou na janela e botou a cabeça para olhar o povo rezando, um grito estourou como uma bomba.  
 - É ele, é o lobisomem.  
 Correu gente, mulheres gritaram. [...]  
 - Estão com medo do senhor. [...] É que está correndo que anda solto um lobisomem. Muita gente já viu o bicho [...]  
 E sem poder explicar, começou o mestre a pensar no lobisomem. Apalpou o rosto, olhou para as unhas.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Id. p.91.

<sup>180</sup> Id. p.116-117.

A passagem narra um dos momentos decisivos de *Fogo Morto*: não se trata de um vínculo direto com as tramas de Lula de Holanda ou de Vitorino, mas constitui-se como o primeiro contato enfático de José Amaro com o imaginário social que o contempla como um monstro. O choque, o medo e a ojeriza causados pelo aparecimento súbito do artesão no velório de uma morte que, sem que suspeite, lhe é atribuída. Em tal contexto delicado, pode-se dividir a cena em três momentos específicos: o primeiro corte refere-se ao choque e comoção causados pela chegada de José Amaro, onde prevalece o pânico e a sua identificação com o lobisomem. José Lins do Rego usa a comparação “[...] um grito estourou como uma bomba” para apontar a reação dos presentes perante a visão do temível lobisomem. Essa figura de linguagem faz uma alusão perfeita ao impacto da chegada do monstro ao ambiente místico de um velório, onde choro e murmúrios são sons dominantes. A “bomba” é o encontro violento do universo sacro com o profano, exemplificados por Lucinda, a morta que ascende às instâncias celestes, e por José Amaro, o homem endiabrado, o lobisomem. “É ele, é o lobisomem” apresenta uma denúncia dupla, isto é, além da nomeação do mal que chega para afligi-los, o lobisomem, o grito abstém-se de nomear José Amaro, tratando-o de forma indireta. Esse indicador mostra-se como um dos primeiros elementos que, com o passar do tempo, irá constituir o caminho da perda da identidade humana de José Amaro diante do fortalecimento do arquétipo do lobisomem. Pode-se dizer que são inseridas as nuances da alteridade através do imaginário, onde o outro é o monstro que invade o velório.

O segundo corte no trecho citado diz respeito à explicação dada pelo homem (não nomeado) que tenta acalmar o velório: “- Estão com medo do senhor. [...] É que está correndo que anda solto um lobisomem. Muita gente já viu o bicho [...]”. Novamente (como no caso de Margarida) não é citada a ligação direta entre mestre Amaro e o lobisomem, mas esta pode ser subentendida: “[Eles] Estão com medo do senhor” e “anda solto um lobisomem” são frases vinculadas pela trama do imaginário, onde o “eles” teme o “outro”, constituído naquele que é diferente. E, aparentemente, o imaginário social é retomado pela frase seguinte: “Muita gente já viu o bicho”. Não é especificado pelo anônimo quem seria a pretensa multidão que teria visto o monstro, trata-se apenas de um alerta sobre a quantidade: são muitas pessoas. E, aqui cabe perguntar, seriam pessoas como Mariquinha, Mariana e Margarida, cujas impressões estão fortemente vinculadas à malha do imaginário? Aparentemente, a resposta parece ser positiva, como uma decorrência dos diálogos prévios de Adriana. O papel atribuído à fórmula de “eles disseram”, “andam dizendo” ou “me contou” é muito mais saliente que o percebido

no “eu vi”. Desse modo, o lobisomem José Amaro é construído pela interação social, a qual estabelece um imaginário erigido sobre o mito arquétipo-simbólico do licantropo.

Um exemplo dessa pretensa construção quanto ao imaginário do licantropo pode ser observado no terceiro corte referente ao trecho das páginas 116-117 de *Fogo Morto*: “E sem poder explicar, começou o mestre a pensar no lobisomem. Apalpou o rosto, olhou para as unhas”. Mestre Amaro, sem se dar conta, acaba sendo levado pelo próprio imaginário que o constitui um licantropo. Pensando na besta fabulosa, o seleiro apalpa-se e mira suas mãos e unhas. Tais gestos apresentam-se como a retomada dos elementos simbólicos exteriores do mito do lobisomem: a aparência híbrida, os pêlos e a garra. José Amaro domina os símbolos numa relação de negação muito interessante: ele verifica a presença dos elementos com o objetivo de não encontrá-los e, dessa forma, excluir-se como homem marcado pelos sinais monstruosos. Eventualmente ainda chocado pelo contato face a face com o poderoso imaginário social no velório, a descrença e o desencontro do mestre com sua própria aparência são absolutamente compreensíveis e, após a constatação de não apresentar-se como um ser monstruoso, o seu horror torna-se melancolia, expressa na frase: “O que tinha ele para fazer medo às mulheres?”<sup>181</sup>

A frase encerra as sementes da futura agonia do seleiro do Santa Fé: estigmatizado sob o signo do lobisomem, será visto como um monstro, ou uma espécie de arquétipo, gradualmente destituído de sua identidade e, mesmo, de sua humanidade. A auto-indagação acima citada é um ponto, cujo olhar mais aprofundado desde logo percebe onde a arrogância, a belicosidade e a auto-imagem de José Amaro parecem ruir, pois, traindo suas convicções aparentemente fortes, ele questiona-se ao invés de questionar os outros: mestre Amaro pensa e reflete sobre o que o faz ser monstruoso perante os outros e não o oposto, ou seja, o que faz os outros verem-no como um ente diabólico. Nesse duelo subliminar, a subjetividade de Amaro defronta-se com a objetividade da sociedade e, para desgraça do seleiro, é a auto-percepção do artesão que sai ferida. Pode-se aqui perceber uma espécie de paralelo entre mestre Amaro e capitão Vitorino referente às relações populares: a identificação de mestre Amaro com um famigerado lobisomem torna-o melancólico e auto-comiserado, acabando por destruí-lo; já Vitorino, figura bizarra e patética, torna-se furioso ao ser tachado de “papa-rabo”, buscando impor sua “justiça” aos que lhe faltam com o devido respeito. São duas atitudes antagônicas presentes nos personagens compadres e que acabarão por ditar seus destinos na obra: a persistência e motivação de Vitorino transformam-no em personagem quixotesco, o qual

---

<sup>181</sup> Id. p.117.

enfrenta seus inimigos e adversários segundo um código de conduta embasado numa pretensa superioridade moral (e por vezes étnica, como atesta o personagem ao dar ênfase ao fato de ser “homem branco”).

É possível observar a ascensão, ao longo de *Fogo Morto*, do capitão, pois ele apresenta-se inicialmente de forma cômica e caricatural, tornando-se gradualmente um personagem bravo e heróico, galgando assim uma nova perspectiva perante o imaginário social. Por outro lado, mestre José Amaro segue uma senda inversa: o artesão surge como personagem trabalhador, dedicado, “homem de juízo” etc., mas converte-se num pária, em motivo de horror e vergonha. Se Vitorino pode ser visto como quixotesco, por sua vez, mestre Amaro dificilmente escapará do laivo de dantesco: o inferno de Amaro está formado na atmosfera que o cerca, onde o mestre seleiro apenas se questiona por seus eventuais pecados, e expia. Já a persistência e a motivação de Vitorino encontram seu contraponto na melancolia e depressão em que o seleiro mergulha ao ver sua imagem destituída de dignidade pelo “círculo infernal” do engenho Santa Fé.

Outro embate entre a auto-imagem de mestre Amaro e as tessituras do imaginário é observado nas seguintes passagens, próximas ao encerramento da primeira parte da obra:

Encontrou na estrada do corredor três meninos nus. Quando o viram, fugiram para dentro do mato aos gritos. Mais para longe o cachorro do velho Lucindo correu para cima dele ladrando. Pegou de uma pedra para espantá-lo. Botou a cabeça na janela uma das moças, e logo que deparou com os olhos na sua pessoa, fugiu para dentro da casa. Já ia longe e o cachorro latia ainda.<sup>182</sup>

Logo que o avistaram, ouviu bem um grito de espanto: ‘É ele!’ E todos correram para cima do barranco. A mulher ficou apalermada, como uma besta olhando para ele. Nem deu boa tarde e seguiu com o espírito prevenido. Que queria dizer tudo aquilo?[...] Lobisomem.<sup>183</sup>

As passagens aludem ao seguinte contexto: mestre Amaro caminha distraído pela estrada que o leva ao engenho Santa Fé. Com sentimentos divididos entre a felicidade de sentir-se útil à causa de Alípio e dos cangaceiros, e a apreensão de ser inesperadamente chamado à casa-grande do engenho, o seleiro depara-se com três grupos de personagens: os meninos nus, o cão e a moça na janela da casa de Lucindo, e o grupo na curva da estrada. Os meninos nus, eventualmente regressando de uma ida ao rio, são enfáticos: a visão de mestre Amaro, o lobisomem, causa-lhes o reflexo instantâneo da fuga e, diga-se, de uma escapada embasada pelo horror, pois além de embrenhar-se no mato, vão “aos gritos”. Observa-se a

---

<sup>182</sup> Id. p.188.

<sup>183</sup> Id. p.189.

retomada do mote apontado no capítulo primeiro do presente trabalho, ou seja, a constituição das crianças como uma espécie de análogo ao coro do teatro grego. Os três meninos, não nomeados ou sequer identificados com alguma característica além do “nu”, podem ser equiparados aos integrantes anônimos da tragédia: sua função consiste, pode-se dizer, na apresentação do contexto que cerca os protagonistas. A reação de tais meninos nus, espécie de metáfora à verdade (cuja linguagem poética, há muito tempo, apresenta-a nua e escondida) sugere a aura inerente à presença de mestre Amaro: o elemento perigoso que deve ser evitado.

Função semelhante também pode ser notada na cena da moça na janela: aproximando-se da casa do velho Lucindo, o cão começa a ladrar de forma feroz. Os latidos atraem a atenção da moça, anônima, que ao verificar tratar-se de José Amaro, esconde-se, fugindo da presença do lobisomem. A sonoridade da cena está voltada ao cão: seus latidos instauram o sentido de alerta nos demais, semelhante aos gritos dos três meninos. Há um rico simbolismo na cena, onde se alude o desconforto do animal perante o seleiro: o cão, tradicional inimigo do lobo<sup>184</sup>, guarda a casa de Lucindo – nome que por si remete ao ideário da luz, do candeeiro, da tocha – afastando o temível lobisomem que se aproxima. Já na primeira parte do romance, José Lins do Rego descreve a relação tensa existente entre o seleiro e os cães, como se pode notar neste trecho: “O latir dos cachorros fazia-lhe mal. Era como se fosse um agoiro.”<sup>185</sup>

Esse “agoiro”, entenda-se “mau agouro”, parece vaticinar o trágico em que mergulha a existência do artesão. Sob este enfoque, nota-se a moça na janela, efetivamente, como uma alusão à antiga deusa romana *Tácita*<sup>186</sup>, divindade do silêncio e protetora dos homens contra a maledicência. Assim, o conjunto contextual da cena compõe um claro aspecto mítico: 1- José Amaro aproxima-se da casa de Lucindo, 2- o cão o repele, 3- uma moça silenciosa o observa e foge. Daí poder-se supor a seguinte analogia: 1- O lobisomem aproxima-se da luz, 2- o cão-guardião o repele, 3- a deusa Tácita o contempla e, horrorizada pela *hybris*, afasta-se dele. Em poucas linhas, José Lins do Rego apresenta a decadência de José Amaro: a deusa que poderia protegê-lo das “palavras maliciosas” (na antiga crença romana) afasta-se e, concomitantemente, o próprio lobisomem afasta-se da luz que eventualmente o salvaria do *desmedido monstruoso*.

<sup>184</sup> Tal antipatia pode ser conferida em Chevalier e Gheerbrant, Lurker, Baring-Gold, La Fontaine etc., onde o cão vincula-se ao ideário da relação amigável com o ser humano através do companheirismo e da submissão, contrapondo-se ao lobo, que simboliza em tal contexto a força/instinto não controlado pelo humano. Câmara Cascudo alude aos antigos ritos gregos onde um cão era sacrificado ao Zeus Lycaeus, espécie de antigo deus-lobo.

<sup>185</sup> REGO. op. cit. 2006. p. 93.

<sup>186</sup> COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.362.

Após afastar-se da casa de Lucindo, ou do “luzeiro”, mestre Amaro continua sua jornada rumo ao engenho Santa Fé. E, justamente na curva da estrada, depara-se com o terceiro grupo de personagens. O contato inicial com o bando é marcado por um sonoro grito, um alerta sobre o perigo que se interpõe no caminho dos viandantes: “É ele!”, avisa a voz anônima. A identificação é efetiva: os populares constatam que se trata de mestre Amaro, mas indicam-no através da terceira pessoa, singular e indireta, como forma de estabelecer formalmente a alteridade do monstro. Não se trata mais de “ele, José Amaro”, mas sim de “ele, o lobisomem”, o que justifica (se não impele) a subida no barranco. Somando-se ao horror do quadro, há um elemento patético e/ou trágico: a mulher, não-nomeada, que não consegue acompanhar os demais em sua fuga, é equiparada a uma besta, o que a aproxima da figura do predador sanguinário vinculada ao mestre seleiro. Percebe-se que este novo contato de mestre Amaro com uma manifestação do imaginário já não lhe causa o mesmo impacto que o anterior, durante o velório de Lucinda, quando o seleiro inspeciona-se para verificar a ausência de sua monstruosidade. Agora, o artesão limita-se a seguir sua jornada, eventualmente questionando-se sobre “O que queria dizer tudo aquilo”. Sem que ele note, sua pergunta o conduz ao cerne do imaginário que o cerca, isto é, o terrível “Lobisomem”.

José Amaro novamente é transformado em lobisomem pelas convenções do imaginário social, e, pode-se observar, o próprio seleiro responde sua pergunta sobre o estranho comportamento de seus vizinhos. Mestre José Amaro, em tal ponto da obra, já está contextualizado com o imaginário que o verte em monstro. As relações sociais, suas interações e a atmosfera delas proveniente abarcam o mestre artesão e passam a moldar sua própria percepção da realidade. Esta caracterização licantrópica constitui um mecanismo de tamanho poder, que o próprio personagem das imaginações se auto-identifica com o bestial. Ao prosseguir sua jornada, com o “espírito prevenido”, José Amaro engana a si mesmo: toda sua prevenção torna-se inútil, pois ele foi tragado pelas malhas da rede do imaginário com o qual se deparou. As reações de pânico, ojeriza e assombro que marcam suas aparições perante os grupos parecem colorir, aos poucos, a imagem arquetípica e simbólica que gradualmente se fixa (conscientemente ou não) na mentalidade do mestre seleiro. Se o povo o vê como um lobisomem, tem-se a impressão que José Amaro também começa a perceber-se desse modo, ainda que muito lentamente.

Já na terceira parte da obra, onde a perda da terra assola o mestre seleiro, as tessituras do imaginário continuam influenciando sobre ele. Um bom exemplo está no diálogo de José Amaro com Manuel de Úrsula, o caçador que lhe presenteara com caça fresca ainda no primeiro segmento da obra. Após encontrar-se com Vitorino, mestre Amaro passa na casa de

Manoel, que comenta o infortúnio da pretensa retomada de sua propriedade. O caçador deixa o seleiro a par da grande influência de Floripes, apadrinhado de Lula de Holanda, sobre o desfecho do caso:

É, mas um homem como o senhor não pode sofrer porque Floripes vive enchendo os ouvidos do maluco de invenção. Ele disse na venda do Salu que o coronel não queria o senhor na propriedade por causa desta história que inventaram, de que o senhor vive correndo de lobisomem.<sup>187</sup>

O caçador apresenta, na verdade, um relato sobre o que Floripes teria supostamente mencionado na venda de Salu. Manoel é pontual ao demarcar o problema de José Amaro: trata-se de uma questão de pertencimento, onde Lula de Holanda, coronel responsável pela eventual manutenção da posse do seleiro, não almeja ter qualquer vínculo com um homem visto como lobisomem pelos demais. Mestre José Amaro, seleiro rude, belicoso, amarelo e ímpio, encontra-se numa esfera margeada pela aura que o senso comum lhe impinge, isto é, a sina de lobisomem, contrapondo-se ao coronel Lula de Holanda, homem que busca a fixação de seu valor aristocrático através da grande propriedade rural, do luxo e imponência (simbolizados no decadente cabriolé) de seus modos e bens, e da vida religiosa. Seguindo esse raciocínio, o coronel não pode aceitar a convivência com alguém tido por lobisomem, um avatar do homem decaído, vinculado ao demônio. Assim, as palavras de Floripes possuem um nexos de lógica, mesmo que frágil. E a fragilidade pode ser vista na problemática do imaginário, explicitada na citação acima quando Manoel usa a expressão “por causa desta história que inventaram”. Manoel, deve-se lembrar, alude ao que foi dito por Floripes, o qual, subentende-se, reproduz o que fora dito por Lula de Holanda, formando-se uma linha onde o pensamento instaurado é uma decorrência direta do coronel do Santa Fé. Tal noção reflete-se no fato de o coronel não ver modo de conciliar sua existência à do seleiro lobisomem, ainda que a licantria seja mera invenção. Descortina-se novamente o trágico na vida do seleiro: sua existência é ligada aos desígnios de um homem que cede lentamente ao fanatismo e, na busca desenfreada pela pureza e superioridade aristocrática, não hesita em expulsá-lo da posse que fora do pai de José Amaro. Observa-se, numa análise decorrente do que foi dito até aqui, que Lula de Holanda vale-se do imaginário social para embasar sua pretensão de livrar-se da mácula, “do lobisomem”, que se encontra tão perigosamente próxima de sua casa. Na verdade, o licantropo configura-se como mero pretexto ao senhor de engenho, pois a verdadeira mácula presente no Santa Fé está na aparente insubmissão do mestre seleiro ao *status* aristocrático dos membros da casa-grande. Claro, deve-se ter em mente que Floripes e

---

<sup>187</sup> REGO. op. cit. 2006. p.317.

José Amaro tinham, sim, desavenças e que estas foram fundamentais no desenrolar do destino de mestre Amaro. Astuto, o apadrinhado é o agente da interação entre o imaginário social dos habitantes das terras próximas ao engenho Santa Fé e as maquinações do senhor de engenho semi-louco, pois afinal é ele que “vive enchendo os ouvidos do maluco de invenção”.

E tais invencionices não são limitadas aos ouvidos do velho Lula, mas antes acabam por se espalhar por todo o espaço da casa-grande: a própria D. Amélia, uma das personagens mais cerebrais da obra, é tocada pela aura do imaginário, como se observa no trecho a seguir: “O mestre José Amaro era homem de maus instintos [...] Não queria passar por ignorante, mas chegava a acreditar nas suspeitas do povo.”<sup>188</sup>

Observam-se duas colocações enfáticas na citação acima, trazida de *Fogo Morto*: em primeiro plano, D. Amélia estabelece uma definição na qual mestre Amaro é visto como um homem de maus instintos; já num segundo plano, Amélia posiciona-se como privilegiada perante o povo, de modo que a grande dama do Santa Fé relega-lhe indiretamente o desígnio de “ignorante”, temendo equiparar-se a ele. E aqui, de uma forma sutil e esquiva, ocorre um momento muito interessante da obra: sem se dar conta, a senhora do Santa Fé também se soma ao imaginário popular proveniente da população humilde e, na visão de Amélia, ignorante. Os maus instintos, apontados pela personagem como característicos de Amaro, são na verdade uma analogia ao fenômeno cuja alusão direta é feita pela população já há algum tempo, isto é, o fato de José Amaro convertere-se em lobisomem. Amélia tenta racionalizar a suspeita do povo, mas acaba chegando ao mesmo ponto, porque a constatação dos maus instintos é a forma cuja elaboração acabará por conduzir à ascensão da selvageria. Amélia, utilizando sua educação esmerada e sua racionalidade, chega gradualmente ao patamar do imaginário que anteriormente fora visto em Margarida, ao salientar que “tem coisa dentro dele” (referindo-se ao mestre Amaro). A diferença está na nomeação: enquanto a humilde pescadora não elenca o que estaria oculto no interior de Amaro, Amélia não hesita e nomeia o sombrio âmago do artesão como “maus instintos”. E, mirando-se essa conclusão, é justamente ao externar seu conteúdo secreto que mestre Amaro transforma-se em lobisomem no viés do imaginário: a cena onde o personagem espanca sua filha, já anteriormente comentada, ainda é um dos mais fortes marcadores da violência instintiva que se oculta no artesão.

Assim, a construção do lobisomem nas linhas do imaginário do grupo social que percebe a existência de mestre Amaro é extremamente elaborada: ela vale-se de uma intrincada trama de elementos simbólicos e arquetípicos, aparentemente provenientes de

---

<sup>188</sup> Id. p.344.

construções míticas e assimiladas pela cultura que sustém e, reciprocamente, é sustentada pelo imaginário social. Retomando Maffesoli e Durand, o limite que a sociedade parece impor ao indivíduo recebe suas margens na identificação das estruturas básicas do licantropo na suposta conduta de José Amaro. A partir dessa constatação, os processos de interação, pertencimento e coerção social são modulados, num “vaivém entre as intimações objetivas e a subjetividade”, nas palavras de Maffesoli. Tais percepções podem ser tidas como um buril indelével que molda a realidade dos grupos e, por fim, dos próprios indivíduos, como no caso a seguir, em que se estuda a personagem Sinhá.

### 3.2.2 O lobisomem de Sinhá, esposa de mestre Amaro

Sinhá é a personagem companheira de José Amaro, mãe da única filha do casal. Sua participação nos eventos concernentes ao artesanato é marcante e, sob um ponto de vista estrutural, atua como uma espécie de lado humano do casal. A dedicação à filha melancólica e o comportamento simpático com vizinhos e conhecidos são um fator contrastante com o marido: velha e feia, Sinhá acalenta a simpatia de que tanto carece sua contraparte masculina. Suas relações, inicialmente marcadas pelas alegrias e dissabores comuns aos casais de longa data, tornam-se crescentemente tensas, chegando ao rompimento e ao abandono final do marido. Sinhá, além do próprio José Amaro, é a personagem que mais sofre os efeitos da manipulação do imaginário.

Baczko, citando Castoriadis, estabelece que “los signos investidos del imaginario son otros tantos símbolos: los imaginarios sociales se apoyan sobre el simbolismo, que es a la vez obra e instrumento”<sup>189</sup>. Seguindo o raciocínio, o autor conclui que

... los símbolos designan tanto el objeto como las reacciones del sujeto hacia ese objeto; que la función del símbolo no es solo la de instituir distinciones, sino también la de introducir valores y de modelar conductas individuales y colectivas; que todo símbolo está inscripto em una constelación de relaciones con otros símbolos ...<sup>190</sup>

Sob tal enfoque, o simbolismo inerente ao lobisomem constitui o grande marcador que tange as negociações entre Sinhá e o imaginário social: gradualmente, a esposa do seleiro começa a observar os sinais da “sina” em seu companheiro. Trata-se de um processo lento,

<sup>189</sup> CASTORIADIS apud BACZKO, Bronislaw. **Los imaginarios sociales**: memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991. p.29.

<sup>190</sup> BACZKO. op. cit. 1991. p.29.

mas que aparentemente inicia por volta da página 77 de *Fogo Morto*, na primeira parte da obra:

O mestre José Amaro foi voltando para a casa como se tivesse descoberto um mundo novo. Quando chegou, a mulher já estava com medo:  
- Que foste fazer a estas horas, Zeca? Sei quem está aluado!<sup>191</sup>

O contexto do segmento centra-se na problemática do inusitado, onde mestre Amaro, homem paradigmático, prático e avesso aos modos extravagantes de Vitorino Papa-rabo ou de Lula de Holanda, surpreende Sinhá ao sair para uma caminhada noturna. O carácter inesperado da atitude de Amaro é o elemento que se insinua como problema perante sua esposa, questionando o seu imaginário quanto ao próprio marido: o mundo novo que José Amaro descobre em sua caminhada é paralelo ao novo mestre Amaro e fomentado pela imaginação de Sinhá, pois ela não consegue desviar-se do ideal simbólico que aproxima a ação inusitada à loucura. E, pode-se notar, a comprovação do argumento desenvolve-se na frase seguinte: “- Que foste fazer a estas horas, Zeca? Sei quem está aluado!”. Sinhá questiona a atitude do artesão, apoiando sua ousadia no uso do vocativo carinhoso “Zeca”, espécie de declaração implícita quanto à afinidade dos sentimentos de ambos. A frase seguinte confere um carácter retórico ao questionamento anterior, já que a própria personagem responde ao insinuar um pretenso estado de insanidade do marido. Observa-se, desse modo, a situação de Sinhá perante as instituições coletivas: a esposa atribui o estigma do “aluado” ao marido apenas por agir de um modo não convencional segundo sua percepção da realidade. Nota-se que os ideários coletivos desempenham papel fundamental nos horizontes de Sinhá, sendo este um dado cabal para se perceber o forte vínculo da personagem com o imaginário e as imaginações objetivas.

Além de tal preâmbulo, a citação apresenta dois aspectos simbólicos fortemente vinculados ao ideário do lobisomem: a noite e a sina do andarilho noturno. A noite, tomada como elemento simbólico inerente ao licantropo, atua como metáfora do obscuro, uma zona onde a luminosidade apolínea cede aos devaneios dionisíacos, ou ainda, numa tomada voltada ao maniqueísmo, o momento onde as trevas impõem seu jugo opressor sobre a candura da luz. Ressalte-se, também, que o elemento noturno é uma das características integrantes do licantropo na visão de Petrônio, em seu *Satiricon*, e na própria base do mito, isto é, nas *Metamorfoses*, de Ovídio. A literatura e os imaginários formados ao longo do tempo, desde o século I a.C. (data das obras citadas), acabaram por verter o lobisomem num ser essencialmente noturno, em que as trevas são equiparadas ao caos e, nesse aspecto, o caos

---

<sup>191</sup> REGO. op. cit. 2006. p.77.

manifesta-se através do homem que regride ao estado da selvageria. Quanto à sina do andarilho, trata-se de elemento que consta também no mito literário de origem, em Ovídio, mas apresenta-se de forma sutil, nas entrelinhas: Zeus pune Licaon com a metamorfose no ser híbrido, mas não o fulmina, relegando-o a uma existência contínua e monstruosa. Já Petrônio apresenta situação mais resolvida: Niceros conta que o jovem cuja transformação presenciara saiu correndo pelos campos, chegando a atacar rebanhos vizinhos em sua andança. Câmara Cascudo é enfático, em sua obra *Geografia dos mitos brasileiros*, e pontua que a sina de correr pelas noites é parte integrante do mito português, que em algumas localidades é chamada de Corredor<sup>192</sup>.

Sinhá alude duas peculiaridades simbólicas do mito e, de forma interessante, o faz sem se dar conta. Pode-se dizer que, gradualmente, a percepção de Sinhá quanto à licantropia do esposo começa a desenvolver-se. O emprego dos meios simbólicos, como ressaltou Baczko anteriormente, é uma das formas de se lograr os resultados dos grandes imaginários sobre os indivíduos. Seguindo o estudo de *Fogo Morto*, encontra-se outra passagem marcada pelos efeitos do imaginário sobre Sinhá:

Era como se estivesse só no mundo, cercada pelo silêncio do mundo. As galinhas se aquietavam no poleiro, e o bode começou a berrar [...] Foi procurar uma caneca d'água na cozinha. Tudo estava numa escuridão de breu [...] Então, apareceu-lhe a cara enorme de Zeca no corredor, a cara como de um bicho. Largou a candeia no chão e correu para fora.<sup>193</sup>

Contextualizando a passagem, percebe-se que Sinhá está envolta em afazeres dentro e ao redor de sua residência. A personagem ainda pensa numa conversa prévia que tivera com Manoel, quando o caçador lhe contara sobre a intenção de Lula de Holanda de tomar a casa e a terra de José Amaro. No momento específico da citação acima, Sinhá ainda se encontra parcialmente atônita e regressa ao lar, onde deixara José Amaro anteriormente. É perceptível que José Lins do Rego cria uma espécie de atmosfera de suspense à entrada da esposa de Amaro na casa: impera o silêncio, algumas vezes perturbado por sons lúgubres, como o berro dos bodes. Paralelamente, esboça-se um cenário umbroso, uma “escuridão de breu” que transforma tudo em trevas. Trata-se de um ambiente crescentemente tenso, cujo clímax se dá justamente com a aparição da cabeça monstruosa de mestre Amaro: Sinhá, tomada pelo horror, sucumbe ante a atmosfera de medo e pesadelo que a envolve. A fuga é a única saída possível de tal situação.

---

<sup>192</sup> CASCUDO. op. cit. 2002. p.172-191.

<sup>193</sup> REGO. op. cit. 2006. p.165-166.

O ponto fulcral nessa passagem é a questão da aparição de mestre Amaro: sua chegada silenciosa e surpreendente pelo corredor da casa acomete Sinhá de forma inesperada, a qual acaba por comparar o marido a um animal: “a cara como de um bicho”. A simplicidade de tal enunciado é apenas ilusória, pois encerra em si toda uma gama de situações e sentimentos que se vertem na grande questão do imaginário social atuando sobre Sinhá, ou seja, a implementação de uma aura que constitui José Amaro como um ser estranho ante a esposa. Trata-se, por assim dizer, da questão do *estranhamento* sobre o indivíduo, como se nota pela seqüência da cena:

- Sinhá, o que tu tens, mulher? Sou eu.  
 Voltou a si, trêmula, com vergonha.  
 - É que eu te vi deitado, e pensei que fosse uma pessoa estranha dentro da casa.<sup>194</sup>

O próprio mestre seleiro desconcerta-se ante o inusitado da reação da esposa. Ele afirma sua presença e identidade, tentando acalmar Sinhá para, de certo modo, desfazer a atmosfera de terror que se instaurara no interior da casa. Em resposta, a personagem retoma sua circunspeção habitual, porém a vergonha e o susto ainda parecem influir, levando Sinhá a uma resposta que a trai: a personagem explica que pensara tratar-se de uma pessoa estranha no interior da casa. Sinhá apresenta, assim, uma visão onde José Amaro encarna uma condição análoga à de um invasor, ente maldoso ou fera, como se pode subentender na cena em questão. O enfoque apresenta novamente a evocação da temática do estranhamento: metaforicamente, Sinhá não reconhece o marido, e o seleiro, dessa forma, torna-se o Outro.

A alteridade de José Amaro, na percepção de Sinhá, também é vista no trecho a seguir:

Zeca, de pé, tinha os olhos arregalados fixos num ponto só. A luz da candeia bulia com o vento. E os morcegos chiavam no jenipapeiro. O marido agora andava para o seu lado, vinha para a porta da cozinha, com a sola na mão. Era um bicho, era o diabo que marchava para cima dela. E outra vez a velha Sinhá correu para o quintal, para a proteção dos arvoredos brancos pela lua. E lá ela viu Zeca olhar para os quatro cantos, e depois voltar para dentro da casa. Os cachorros uivavam para as bandas da casa do velho Lucindo.<sup>195</sup>

Trata-se do momento subsequente ao ápice da violência do seleiro: José Amaro acabara de espancar Marta, cujas risadas medonhas prenunciavam mais uma crise nervosa da jovem. Usando um instrumento peculiar, um pedaço de sola de sua oficina, o artesão tenta libertar a filha da insanidade, mas falha miseravelmente. Revoltada com a situação instaurada em sua família, Sinhá tenta persuadir o seleiro e, num acesso de coragem, barra-lhe o acesso à

---

<sup>194</sup> Id. p.166.

<sup>195</sup> Id. p.170.

filha. A personagem infelizmente fracassa, e a violência, agressividade e selvageria de mestre Amaro afloram de forma irrefreável. No afã de curar a filha do mal que a aflige, torna-se o pai-agressor, mas, descontrolando-se, transforma-se em avatar da selvageria. O ponto inicial da citação anterior marca justamente o final da surra, quando Sinhá (que se refugiara nas árvores do quintal) tenta voltar para o interior da casa e fica horrorizada com a figura que o marido projeta. É notório que José Lins constrói, novamente, um ambiente que envolve matizes do imaginário do assombroso: salienta-se a luz da lua, o bruxulear da candeia, os uivos e a presença dos morcegos. Tais elementos constituem uma espécie de *mise-en-scène* em que os atores projetam-se: Sinhá, tomada pelo medo e horror; José Amaro, encarnação da bestialidade; Marta, vítima da loucura e da violência.

O trecho revela, numa espécie de leitura paralela, a constituição de José Amaro perante a esposa. Podem ser pontuados alguns elementos como os olhos, a mão, o andar e a bestialidade. Os olhos, tão bem explorados por José Lins do Rego no decorrer da obra, são novamente metonímias do seleiro: é o olhar de um ser insciente da própria existência, os olhos de um homem em transe, vertido em besta por causa da fúria. E tal olhar situa-se fixo, mirando um objetivo específico, como os olhos de um predador sobre sua presa. A mão, também destacada, é munida de uma arma: o seleiro ainda porta a sola com a qual espancou Marta. Parece ocorrer uma espécie de alusão ao rito no qual Licaon sacrifica o inocente (o próprio neto, segundo algumas versões do mito). A faca, ou a sola, constitui uma extensão do braço do personagem e é o desígnio do instinto que a guia: seja a perversão ou a violência, trata-se da manifestação do desejo em sua execução sobre a vítima. Aparentemente, pode-se supor uma imagem arquetípica nesse contexto, vinculada ao simbolismo da garra enquanto elemento predatório/destrutivo. Sim, percebe-se esta pretensa destrutividade mesmo no andar de Amaro, pois na cena, o seleiro não apenas anda, mas também marcha. O avanço é visto sobre duas ópticas pela própria Sinhá: num primeiro momento, ela aponta que José Amaro andava para o lado dela, seguindo rumo à porta da cozinha, e, logo após, salienta que “era o diabo que marchava para cima dela”. O andar cede lugar ao marchar e toda gama imagística que o verbo evoca: surge a figura de um homem ensandecido, um personagem transtornado sob a ferocidade animal, dirigindo-se à Sinhá com passos marcados pela sonoridade tétrica dos uivos, dos morcegos e do vento noturno.

Inserida na cena, a percepção de Sinhá não poderia ser mais direta: “era um bicho, era o diabo que marchava para cima dela” e, sob um ponto de vista que enfoque o imaginário social, a esposa de mestre Amaro não se engana. Naquele momento, pontuado pelo terror e angústia subseqüentes ao ímpeto furioso do artesão, todas as auras e atmosferas da várzea do

Paraíba e do Santa Fé encarnavam-se no ser que marchava sobre Sinhá. Deve-se ressaltar que a personagem já havia previamente<sup>196</sup> identificado o seleiro como “bicho”, quando se assustou com sua presença. Agora, quando não há o simples susto, mas um ambiente de horror, a personagem novamente encontra a imagem que melhor expressa seu sentimento: um bicho, o diabo. Assim, ela expressa sua realidade desconstruindo a humanidade de José Amaro e, salientando a desmedida que o compõe, evoca uma das características essenciais ao monstro licantropo: a animalidade maldita, vinculada ao bicho diabólico no qual se verteu o marido.

A velha Sinhá identifica, em sua subjetividade, aquele que não é homem, nem besta, afastado do divino e submerso no profano, a “olhar para os quatro cantos, e voltar para dentro da casa”. Sim, aqui se configura um dos motivos essenciais ao licantropo: a questão da solidão. Ao olhar os quatro cantos, José Lins do Rego apresenta um homem perdido, sozinho em meio à encruzilhada dos caminhos, cujo retorno ao interior da casa é análogo à condição de um personagem fechado em si mesmo. A fuga de Sinhá para as árvores do quintal também encerra um forte aspecto simbólico: Sinhá, como espécie de árvore, sustentava em seus galhos a estrutura da família, suportando a conduta iracunda do marido e os desvarios da filha; já mestre Amaro, assim como sua casa, fecha-se em seu intimismo, isolando-se em lugar nenhum dos “quatro cantos” e sujeito aos instintos. Percebe-se que a solidão do seleiro está fatalmente assegurada por questões essenciais: Sinhá é nobre e bondosa como árvore que serve liberalmente seus frutos, enquanto o mestre artesão é amargo e instintivo, como um animal ferido que se refugia em seu covil.

Assim, configura-se a condição de mestre Amaro na percepção da esposa, que o vê como aluado, desconhecido, bicho, diabólico e sombrio, ou seja, um ente monstruoso, mescla da catadura humana com o instinto bestial. Separados pela própria essência, Sinhá não pode mais conviver com o mestre seleiro e toma a única atitude cabível: abandona-o, refugiando-se momentaneamente na casa da comadre Adriana. A passagem a seguir marca a chegada da personagem à casa da amiga:

Comadre, eu prefiro a morte a viver mais tempo naquela casa. Uma coisa me diz que ele tem parte com o diabo. Eu nem sei o que sinto. É uma coisa lá dentro me dizendo isto. É uma voz que escuto, de dia, de noite, até dormindo [...] Ele me olha como uma fera. Agora que brigou com o coronel só fala em matar, em briga, no diabo.<sup>197</sup>

Inicialmente, Sinhá estabelece de forma explícita a total incompatibilidade entre ela e o consorte: viver com Amaro torna-se equivalente a morrer. Trata-se, aparentemente, da

---

<sup>196</sup> Cf. REGO. op. cit. 2006. p.165-166.

<sup>197</sup> Id. p.349.

maneira enfática da personagem desligar-se da figura imaginariamente nefasta do marido. Sinhá justifica sua conduta alegando o interdito diabólico, isto é, posicionando José Amaro como homem vinculado ao demônio e as forças das trevas, retomando assim os motivos anteriores presentes nas demais passagens da obra. A frase final caracteriza o enfoque de Sinhá de forma soberba: “Ele me olha como uma fera”. O enunciado constrói a imagem da fera, do monstro de olhos amarelos que mira a personagem, firmando os elementos da primeira parte de *Fogo Morto*, onde Sinhá constitui o paralelo que conduz o marido à seara da alteridade. José Amaro, o Outro, é bicho, um endiabrado, uma fera, um homem malvado<sup>198</sup>, cujos símbolos são manifestos.

Apesar da importante retomada do viés simbólico, deve-se salientar que a grande particularidade do trecho anterior está justamente na forma subjetiva como Sinhá percebe o marido. José Lins do Rego utiliza em tal cena as expressões “Uma coisa me diz”, “É uma coisa lá dentro me dizendo isto” e “É uma voz que escuto, de dia, de noite, até dormindo” como elementos constituintes da idéia de uma espécie de inconsciente atuante sobre Sinhá. Trata-se da condensação das imagens, símbolos e arquétipos presentes no imaginário social, na atmosfera que circunda Sinhá. É interessante, sob este aspecto, lembrar da longa série de “entrevistas” da comadre Adriana, onde o imaginário social é exposto através dos relatos de diversos personagens. As idéias de Sinhá são, em grande parte, reflexos daquilo que já fora constatado por Adriana: a imagem do andarilho noturno, do ser monstruoso (dando ênfase ao elemento dos olhos e da barba crescida), do “bicho com o diabo no corpo”, dos “maus instintos” etc. Aparentemente, Sinhá está inserida nas malhas do imaginário social da várzea do Paraíba e do engenho Santa Fé, mas é incapaz de se dar conta dessa complexidade: sua vida torna-se conturbada, destruída pelo lobisomem que fora seu marido. Sob tal aspecto, o trecho final da citação é brilhante, pois o enunciado “Agora que brigou com o coronel só fala em matar, em briga, no diabo” estabelece uma nova dicotomia entre a personagem e o marido: há um mestre Amaro anterior e outro posterior à briga com Lula de Holanda. O homem anterior é o alvo das lembranças de Sinhá, aquele por ela chamado de “Zeca”, enquanto o posterior é um ser medonho, que espanca de forma atroz a filha e faz a família sofrer com a sina maldita do licantropo. O novo José Amaro é, na realidade da personagem, um ente assombrado, uma visagem que se aproxima das sombrias regiões do terror. Tem-se a impressão de que Sinhá reconhece dois “Zeca”: seu antigo marido – seleiro, artesão, homem

---

<sup>198</sup> Cf. REGO. op. cit. 2006. p.168.

respeitado; e um Outro, que lhe causa ojeriza, espanto e insegurança por estar dominado pelo ódio e pela fúria, andando no limite entre a racionalidade e a bestialidade instintiva.

Assim, é possível observar a constituição subjetiva negociando com os fenômenos objetivos da sociedade, ou as “intimações objetivas” (nos termos de Durand e Maffesoli). Os símbolos, delimitados através do mito em Ovídio e adaptados ao contexto de uma população específica, são apresentados como os grandes elementos do licantropo em *Fogo Morto*: José Lins do Rego transforma mestre José Amaro num famigerado lobisomem através da mais sutil técnica, isto é, do manejo simbólico e arquetípico. Um momento de genialidade nas obras de José Lins, a metamorfose de José Amaro é análoga ao problema do pertencimento e da identidade, ou seja, o imaginário social transforma mestre Amaro num lobisomem como meio de fixar sua alteridade, pois o personagem não é um agregado do Santa Fé, agricultor, comerciante ou caçador (como Manoel), mas uma criatura à parte: um artesão. A vida e o sustento do seleiro estão intimamente ligados ao esforço artístico da criação estética da sela, e ele tem consciência disso ao ponto de julgar os demais trabalhos que executa como inferiores. O grande paradigma do mestre centra-se na figura quase lendária de seu pai, que chegou a “fazer sela para o imperador”: consertar o cabriolé, fazer solas, cortar tiras de couro, tudo constitui-se como secundário. E a percepção de si mesmo como homem fracassado, incapaz de produzir um grande objeto, como o fez o pai, é um dos fatores que cerra o ânimo do seleiro e aparentemente o torna personagem tão agressivo. Essa fúria interior, somada ao não enquadramento nas demais categorias de trabalhadores sob a égide do senhor de engenho, acabam municando o imaginário com a idéia central da alteridade e, num dos pontos mais avançados, constituem a base da mentalidade de Sinhá, que perde o companheiro “Zeca” em razão do estranhamento provocado pelo lobisomem.

## 4 José Amaro e as múltiplas identidades

Aparentemente, seguindo os dados até aqui levantados, as temáticas arquetípicas do mito acabam por influenciar alguns dos elementos integrantes do imaginário social, e este, conseqüentemente, atua sobre um dado grupo por meio de uma atmosfera específica. Observa-se, desse modo, a extensão do mito sobre uma parcela da sociedade, construindo um modo próprio de percepção da realidade. Nesse enfoque, o capítulo 2 do presente trabalho apresentou os elementos estruturais, arquetípicos e simbólicos utilizados por José Lins do Rego na construção do mito do licantropo em *Fogo Morto*, demonstrando a forma sutil como o autor releu o mito clássico num contexto nacional e, pontuadamente, regional. Já no capítulo 3, observa-se a forma de o mito manifestar-se efetivamente na sociedade, ou seja, através do imaginário social expresso por diversas personagens, onde se destacam Sinhá e Adriana. A maestria de José Lins do Rego é perceptível ao se analisar o complexo diálogo entre os elementos arquetípicos e simbólicos sob um viés regional, onde o universal (expresso no mito) direciona-se ao regional (marcado pelo imaginário social) e, sob tal ponto de vista, a passagem do universal ao regional é um dos pontos-chaves da obra. E aqui convém ressaltar que a visão de José Lins do Rego aguça-se ainda mais: o autor segue afileando a temática de *Fogo Morto* e, num segundo momento de análise, percebe-se que um dos pontos culminantes da obra centra-se na questão da identidade de José Amaro.

A problemática da identidade do mestre seleiro manifesta-se através da influência do mito sobre o imaginário de um grupo e da conseqüente afinidade do grupo sobre o indivíduo. Aparentemente, tal influência é traduzida em *Fogo Morto* na construção da identidade/alteridade, onde o mito mescla-se de forma mais ou menos direta na questão da identidade e, em contrapartida, na alteridade dos papéis sociais. Seguindo esse raciocínio, pode-se pensar em três graus complementares quanto à questão do licantropo na obra: o mito

(como um ponto basilar), o imaginário (estabelecido como a área sedimentar e intermediária) e a problemática da identidade (como um dos possíveis pontos culminantes).

O presente estudo sobre a obra *Fogo Morto* pontuou, até o momento, os dois primeiros graus investigativos, ou seja, apontamentos sobre o aspecto mítico e imaginário constantes na obra. Desse modo, demanda-se também uma avaliação segundo o viés da identidade, questionando a relação do grupo com o indivíduo mediada pelo mito/imaginário do licantropo e seus efeitos sobre o personagem José Amaro.

#### 4.1 Identidade: o filtro da diferença

Ao falar em identidade, a primeira impressão é a de que se problematiza algo inerente e, sob certo aspecto, inquestionável do ser humano. Sob a égide da globalização e da massificação cultural, o mundo moderno parece, paradoxalmente, ter depositado mais força às idéias de identidade, individualidade e subjetivismo. É possível mesmo dizer que a construção de uma pretensa sociedade sem fronteiras fortificou os muros individuais, as barreiras que separam o “eu” dos “outros”. E esse “eu” aqui levantado é, *certamente*, uma das formações tidas por identidade. Mas, justamente na certeza é que se esconde a problematização do tema: há realmente uma identidade? Seria ela uma forma una? E, havendo esta, trata-se de uma manifestação nata, ou ela é produzida ou instituída por algo/alguém? E, de forma mais geral, o que, afinal, entende-se por identidade?

Tais aspectos são parte integrante da sociedade humana ao longo dos séculos, como se percebe na busca de Édipo, no *Édipo rei*, de Sófocles, em descobrir suas origens, ou mesmo nas reflexões intimistas de Julien Sorel, dividido entre a ideologia e a hipocrisia em *O vermelho e o negro*, de Stendhal. O problema da identidade parece ainda mais saliente no contexto atual: não há como pensar sobre o século XX e o início do XXI sem defrontar ao menos com um quesito sobre a identidade, como pode ser observado em *Infância*, de G. Ramos, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *Cem Anos de Solidão*, de Garcia Marques, e tantas outras obras, onde quem somos nós e quem sou “eu” numa era de paradigmas efêmeros tornam-se questões imperativas. Nesse ângulo investigativo, a identidade é algo aparentemente inerente ao ser humano, um fenômeno verificável através das ciências sociais, como a Sociologia e a Antropologia, das ciências jurídicas, da Filosofia e até mesmo através da abstração matemática. Ou seja, pensar em identidade é sinônimo de contemplar uma vasta teia de significados em seus reflexos individuais e coletivos.

Para evitar um embate épico, cujos significados ligam pontos basilares do pensamento humano, opta-se no presente capítulo por limitar a investigação sobre a identidade através de seu viés social (segundo as obras de Stuart Hall, Giddens, R. Cardoso de Oliveira e Kathryn Woodward), buscando assim o estabelecimento de um conjunto razoavelmente coeso e capaz de atingir a questão básica e norteadora referente ao que é identidade e suas relações com o mito e o imaginário social em *Fogo Morto*.

Como ponto de partida à investigação da identidade do licantropo na obra de José Lins do Rego, a obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, apresenta um corte epistemológico bastante interessante, priorizando a percepção do conceito de identidade baseada em três modelos distintos: o sujeito do Iluminismo, o Sociológico e o Pós-moderno<sup>199</sup>.

O Iluminismo, ou o *Siècle des Lumières*, movimento majoritariamente europeu do século XVIII, é comumente caracterizado como um ponto de ruptura com a tradição, até então um dogma inquestionável. Ao jogar luzes sobre temas como filosofia, religião e ciência, o Iluminismo acabou por abordar, de forma inevitável, a questão da identidade. Os novos paradigmas de uma sociedade européia, até então teocêntrica e essencialmente rural, são percebidos na forma como o sujeito passa a ser visto:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidade de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo<sup>200</sup>.

O contraponto dessa noção, sumamente individualista, está no viés sociológico, ou seja, enquanto o Iluminismo percebe um sujeito aparentemente isolado e dotado de um núcleo imutável, a sociologia passa a trabalhar com o indivíduo em relação à coletividade na qual está inserido. O viés sociológico, sobretudo o dos chamados “interacionistas simbólicos”, percebia a questão da identidade como fruto das relações culturais do sujeito, isto é, haveria, sim, um núcleo central ou essência do indivíduo, mas tal centro seria influenciado e transformado sob efeito dos universos culturais exteriores<sup>201</sup>.

Por fim, o último corte eleito por Hall diz respeito ao sujeito pós-moderno: um indivíduo que se erige levando em consideração, de alguma forma, o viés iluminista e também sociológico. A hipótese sobre a existência de um núcleo essencial do sujeito é questionada, e a

<sup>199</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 7-21.

<sup>200</sup> Idem, p. 10-11.

<sup>201</sup> As idéias aqui resumidas podem ser encontradas em HALL, op. cit., 2006. p. 11-13.

sua inserção nas intrincadas malhas sociais passa a ocupar um lugar de mais destaque, sem, contudo, aceitar o viés sociológico em que o indivíduo está, pacificamente, “alinhado” ao seu contexto sociocultural. O terceiro enfoque prima por apresentar o sujeito pós-moderno como um indivíduo dotado de múltiplas identidades, sendo inclusive algumas conflituosas entre si e não-resolvidas. Trata-se de um “eu” contextualizado, balizado por um mundo onde os paradigmas são efêmeros, fugazes, e a velocidade da informação cultural é assombrosa. O “eu” contextualizado transforma-se, assim, em múltiplas identidades, em múltiplos “eus”, focados através das várias formas de representações e crenças com as quais o sujeito toma contato ao longo do tempo. Ocorre, dessa forma, a passagem conceitual de um *modus* biológico único (aceito no Iluminismo, em boa parte do século XIX e metade do XX), por uma acepção espaço-temporal, onde a identidade varia de acordo com um *modus* histórico.

Seguindo tal prisma, Anthony Giddens percebe o conceito de identidade relacionando-o aos “entendimentos que as pessoas têm acerca de quem são e do que é importante para elas”<sup>202</sup>. O conceito, aparentemente sustentado por duas idéias concêntricas (o “eu” e o “importante”), só pode ser entendido se tomado como ponto referente numa coletividade ou grupo, isto é, o entendimento do “eu” e de seus respectivos valores (a idéia de importante) são dados em função de outras fontes, presentes em outros indivíduos. Paralelamente, porém, os “outros” também executarão esse procedimento em razão do indivíduo, incluindo-o num agrupamento conforme seus atributos sociais similares aos demais indivíduos “parecidos”. Assim, Giddens esclarece uma dicotomia inicial em que se percebe que não há uma identidade singular, mas um contexto de pluralidade, o qual desponta na ocorrência da identidade social e da identidade pessoal.

Desse modo, a Identidade Social, segundo o autor, pode ser entendida como:

... as características que os outros atribuem a um indivíduo. [...] Estas podem ser vistas como marcadores que indicam, de um modo geral, quem essa pessoa é. Ao mesmo tempo, posicionam essa pessoa em relação a outros indivíduos com quem partilha os mesmos atributos.<sup>203</sup>

As palavras-chave em tal contexto podem ser *semelhança* e *grupo*, uma vez que o principal escopo presente nas identidades sociais visa à constituição de grupos maiores em direção aos menores, como, por exemplo: Homem→Negro→Brasileiro→Estudante; e a constituição de grupos paralelos, ou de *múltiplas identidades* ao mesmo indivíduo, como no

<sup>202</sup> GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 4.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 29.

<sup>203</sup> Giddens. op. cit. 2004. p. 29.

caso: Homem→Negro→Brasileiro→Estudante + Protestante + Casado, onde os atributos paralelos *somam-se*, sem se excluírem mutuamente.

Já a concepção de Identidade Pessoal está centrada no contraponto das idéias anteriores de *coletividade*. Desse modo, “(...) se as identidades sociais estabelecem formas pelas quais os indivíduos são semelhantes a outros, a identidade pessoal distingue-nos enquanto indivíduos”, como diz o próprio A. Giddens<sup>204</sup>. Nota-se então que a interface existente na temática da identidade pessoal refere-se ao *Ser*, tomado enquanto unidade intrínseca de si mesmo. O grande destaque em tal concepção parece estar nas negociações existentes entre o indivíduo, a coletividade e o contexto que o cerca. Aqui as palavras-chave podem ser percebidas em *interação*, o jogo/tensão entre o indivíduo e o grupo no qual está inserido, e em *escolha*, presente na forma pela qual são manifestas as idiossincrasias (ainda que limitadas por fatores externos e coletivos) de cada um. E, justamente neste fator, a *escolha* é que se espelha como um dos caracteres marcantes das identidades pessoais contemporâneas: a capacidade de descobrir-se e recriar as próprias identidades através da identificação, ou diferenciação, com uma dada *categoria* representativa.

Deve-se salientar que ao se falar em *categoria*, é sumamente necessário explicar que, sob o viés antropológico e sociológico, tal termo não possui a mesma acepção kantiana, ou seja, não se trata de uma forma *a priori* do pensamento do ser. Antes, a expressão assume o viés de *uma construção reflexiva de um dado estado da sociedade*<sup>205</sup>, aproximando-se das elaborações de Marcel Mauss e Émile Durkheim.

Um exemplo pode ser encontrado ao se pensar no conceito de ideologia: ao tomá-la como *uma forma de orientar a percepção da realidade*, cria-se um vínculo intrínseco e também concêntrico com a própria idéia de identidade, como salienta Erikson, ao dizer que

... identidade e ideologia são dois aspectos de um mesmo processo. Ambos fornecem a condição necessária para uma maior maturação individual [...] e, com ela, para a próxima forma de identificação mais inclusiva, ou seja, a solidariedade ligando identidades comuns em vida, ação e criação conjuntas

206

Dessa forma, o problema conceitual da identidade vincula-se proporcionalmente à categoria da ideologia como um meio inclusivo, isto é, a identidade aparentemente atua como uma tensão existente na diferenciação entre os opostos, onde alguns são incluídos em detrimento dos excluídos:

<sup>204</sup> Giddens. op. cit. 2004. p. 30.

<sup>205</sup> Um estudo mais aprofundado sobre tal temática pode ser encontrado na seguinte obra: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976. p. 33-35.

<sup>206</sup> ERIKSON, ERIK H. apud OLIVEIRA, op. cit., 1976. p. 35.

... quando uma pessoa ou grupo se afirmam como tais, o fazem como meio de diferenciação em relação a alguma outra pessoa ou grupo com que se defrontam; é uma identidade que surge por oposição, implicando a afirmação do *nós* diante do *outros*, jamais se afirmando isoladamente.<sup>207</sup>

Assim, a identidade pode ser vista (segundo Oliveira<sup>208</sup>) como uma forma ideológica, a qual percebe a realidade como uma espécie de jogo entre pertencimentos e diferenças, num sistema consciente ou inconsciente. Sob esse entendimento, pode-se possuir uma identidade ideológica consciente (como no caso de uma *afirmação* sob o escopo socioeconômico ou político, por exemplo) e também uma identidade ideológica inconsciente (sendo esta então vinculada aos efeitos do imaginário social ou de alguma espécie de inconsciente coletivo – mítico, simbólico etc.).

Além da ideologia, a *representação* e a *crença* são pontos essenciais ao entendimento da identidade enquanto problema estruturado em categorias. Conforme visto no parágrafo anterior, identidade e ideologia possuem uma relação intrínseca, onde a categoria efetivamente constitui um *modus* social. Um processo similar ocorre com as outras duas categorias elencadas no texto de Oliveira, ressaltando-se que, ao passo que a ideologia pode se apresentar tanto consciente como inconscientemente, as representações coletivas serão, efetivamente, fenômenos inconscientes, como explica Durkheim:

... são o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para as produzir, uma multidão de espíritos diversos associaram, misturaram, combinaram suas idéias e seus sentimentos, longas séries de gerações acumularam aqui sua experiência e seu saber.<sup>209</sup>

O raciocínio de Durkheim aproxima-se das modernas concepções de *imaginário social*, onde a metáfora de Michel Maffesoli<sup>210</sup> sobre uma “atmosfera” presente no contexto social parece ser a melhor imagem ao evocar a quase onipresença da representação.

A *crença*, por sua vez, constitui uma categoria (como a ideologia e a representação social) fundamental ao fenômeno da identidade. O papel da estrutura é sumamente *consciente*:

Indubitavelmente, crença coletiva ou popular estaria no pólo oposto ao da representação coletiva, uma vez que teria como característica essencial o ser consciente. Para verbalizá-la ou para vivê-la, ritualisticamente ou não, temos que dela ser conscientes.<sup>211</sup>

<sup>207</sup> OLIVEIRA, op. cit., 1976. p. 36.

<sup>208</sup> Idem

<sup>209</sup> DURKHEIM, Émile apud OLIVEIRA, ibidem, p. 41.

<sup>210</sup> MAFFESOLI, op.cit. 2001.

<sup>211</sup> OLIVEIRA, ibidem, p. 41.

Um dado bastante importante que deve ser ressaltado é a questão do *pólo oposto*, citado por Oliveira na passagem anterior. Na verdade, o jogo entre representação e crença não constitui uma relação entre opostos excludentes, como pode parecer a uma primeira vista. Trata-se antes de um sistema de complementaridades, onde os significados de um embasam os sentidos do outro, e vice-versa. Segundo as reflexões de Oliveira (e, conseqüentemente, de seu arcabouço teórico), as representações sociais fornecem o suporte inconsciente às crenças, arraigando-as ao contexto social, enquanto estas, por sua vez, expõem de forma simbólica o intuito representativo<sup>212</sup>.

Assim, percebe-se que a identidade não é constituída por um fenômeno isolado, uma simples relação onde o “eu” confronta-se com o coletivo e busca seu espaço próprio. Ao pensar no “eu”, é de suma importância observar as estruturas nas quais esta idéia de subjetividade está alicerçada e de que modo elas relacionam-se com a malha sociocultural na qual o indivíduo está inserido. Desse modo, algumas das questões já levantadas por Hall e Giddens novamente ecoam, ou seja, as relações entre a identidade, a coletividade e as estruturas que tangem (direta ou indiretamente) tanto um pólo, quanto o outro. Sob tal enfoque, a questão das múltiplas identidades impõe-se como um fenômeno presente e perceptível na sociedade contemporânea.

Nesse viés, um recorte que pode ser inserido também tangendo de forma própria e específica a questão da identidade é o ensaio de Kathryn Woodward, *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*<sup>213</sup>, onde a questão shakespeariana do *ser ou não ser* é substituída pela problemática da distinção e da diferença. Ao analisar a tensão entre sérvios e croatas no conflito nos Bálcãs, a autora percebe que a grande linha divisória, na visão dos diretamente envolvidos, é o problema do pertencimento a uma identidade específica: o fenômeno não se tratou apenas de uma guerra civil por divisas políticas ou recursos naturais escassos, mas também pela aceitação (ou não) de uma condição cultural referente a ser ou não europeu, em face do ser ou não balcânico. Sob a óptica dos combatentes, algumas das questões essenciais pertinentes ao confronto giravam em torno da problemática da distinção: sérvio=não-croata; Bálcãs=não-Europa; Europa=superior e Bálcãs=inferior<sup>214</sup>.

Percebe-se nas entrelinhas do exemplo a persistência da concepção iluminista de identidade: para as tropas, há algo *essencialmente* diferente em ser sérvio ou croata, seja um fator histórico/tradicional ou até mesmo biológico. Parece ainda prevalecer a concepção de

<sup>212</sup> Idem. p. 40-43.

<sup>213</sup> WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

<sup>214</sup> Idem, p. 7-15.

uma identidade *una*, um corte de características excludentes que prioriza as diferenças do tipo “eu” x “outros”. Referindo-se ao problema da identidade/diferença, Woodward explica que estas “[...] estão baseadas numa dicotomia do tipo ‘nós e eles’. A marcação da diferença é crucial no processo de construção das posições de identidade. A diferença é reproduzida por meio de sistemas simbólicos [...]”<sup>215</sup>. Ou seja, a questão da identidade deve passar, necessariamente, pelo filtro da diferença, uma vez que ela é uma presença instituída até mesmo nos meios simbólicos.

É justamente no emaranhado dos símbolos, representações e crenças que a identidade encontra o espaço para a criação através dos dispositivos da escolha, da interação, da autonomia, do interdito e das demais significações sociais. A alternativa escolhida, a forma da interação entre indivíduos, o modo de exercício de autonomia, a observância ou não do interdito (entre outros tantos exemplos) são pontos onde a diferença é um ponto marcante e constituinte da identidade pessoal e social (nas palavras de Giddens) e das múltiplas identidades (segundo a terminologia de Hall).

Assim, percebem-se alguns dados interessantes, como a identidade ser uma questão tanto social como pessoal, uma vez que suas implicações são coletivas e paralelamente individuais e subjetivas; nota-se também que a identidade é uma construção intelectual que desde tempos antigos suscita dúvidas e teorias – sendo algumas destas ainda aceitas, enquanto outras são reformulações. Sob tal aspecto, a identidade é um fenômeno estruturado em fatores conscientes e inconscientes, cujo inter-relacionamento é parte integrante do ser humano. Por fim, os novos estudos sobre o campo das ciências sociais, privilegiando um entendimento mais amplo do fenômeno, despontam na direção de uma percepção da identidade como forma multifacetada, não-una e balizada pela noção de *diferença*, observando o ser humano enquanto uma complexidade sempre sujeita a mudanças. E não apenas “sujeito”, mas também como um “agente atuante” de mudanças: trata-se da reavaliação do paradigma do *ser* em face do *tornar-se*.

#### **4.2 Fogo Morto: diálogos entre Nós e Eles**

Tomando *Fogo Morto* como objeto central de estudo, observa-se, segundo o prisma da problemática da identidade, uma grande dicotomia estabelecida na obra. A questão do “Nós”

---

<sup>215</sup> WOODWARD. op. cit.2000. p.39.

e seus reflexos no “Eles” tange as tramas da identidade e da alteridade desenvolvidas paralelamente. José Lins do Rego trabalha o enredo do romance sob muitos aspectos, como a decadência de um modo de vida, o gradual processo de ensandecimento dos personagens, o *non sense* de um mundo machista e arcaico e, de forma muito especial, as relações sociais. Essas relações, essenciais à fabula, também estão fundadas sob diversos aspectos, mas parece imperativo pontuar ao menos dois: o grupo e o indivíduo.

Aparentemente, *Fogo Morto* constitui um plano onde as relações sociais são dialéticas e perpetuam-se através da tensão entre os ricos (como Lula de Holanda e José Paulino) e os pobres (p.ex. capitão Vitorino e José Amaro). Porém, este viés que privilegia uma espécie de luta de classes, é apenas uma ínfima fração no somatório total da obra, cuja grande dialética sustenta-se nos grupos sociais estabelecidos em torno dos personagens centrais<sup>216</sup>. Aparentemente, os grandes grupos que orbitam em torno de Lula de Holanda, José Amaro e Vitorino constituem um dos aspectos definidores da obra, mas também, paradoxalmente, são os elementos que irão constituir a alteridade dos protagonistas, através das suas identidades e de seus reflexos individuais e coletivos. A construção e percepção dos grupos é um dos elementos-chave na poética de *Fogo Morto*, como pode ser visto ao se retomar a situação inicial dos protagonistas da obra:

- Lula de Holanda: encontra-se sediado no engenho Santa Fé, cercado por sua família, pela aristocracia local (representantes da classe social alta) e por seus escravos/agregados.

- José Amaro: mora nas terras pertencentes ao engenho Santa Fé com sua família, relaciona-se com seus vizinhos (pessoas de classe social baixa) e aspira a uma inversão dos valores dogmáticos da sociedade de então (um exemplo de tal desejo pode ser visto na simpatia do mestre seleiro pelo bando de cangaceiros de Antônio Silvino).

- Vitorino: o capitão apresenta-se como um personagem itinerante, vagando pela várzea do Paraíba montado em seu animal magro e de aspecto vil. Sua base familiar é dada pela esposa Adriana e pelo filho (ainda que residindo distante). Idealista e uma “espécie de vagabundo”<sup>217</sup>, Vitorino transita livremente entre populares, senhores de engenho e políticos.

Tomando tal escopo inicial, percebe-se que são firmados grupos pontuados por elementos simbólicos sutis, presentes na visão de mundo dos personagens centrais: o núcleo de Lula de Holanda erige-se sobre a dominação, a opulência e o poder (social, político, monetário etc.); a esfera de José Amaro almeja a independência, o respeito e a consideração social; e a unidade de Vitorino apresenta os valores apolíneos e ideológicos necessários ao

<sup>216</sup> Cf. capítulo 1 da presente dissertação.

<sup>217</sup> Expressão muito interessante de Antonio Candido presente em: CANDIDO. op.cit. 2007. p.109.

viver digno, onde o justo e o injusto são marcas muito bem delimitadas. Esses elementos simbólicos são cabais ao entendimento do fenômeno da identidade, conforme explica Denys Cuche, ao salientar que “a identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas”<sup>218</sup>. Assim, a própria caracterização dos personagens é um traço de ligação com seu grupo social, onde os elementos de Lula de Holanda são dados através da fórmula de um rico senhor de engenho, os de José Amaro através do artesão e os de Vitorino através das nuances quixotescas. E, seguindo os padrões simbólicos fixados em seus grupos identitários, os personagens desprezam uns aos outros: Lula de Holanda desaprova Vitorino e enfurece-se com José Amaro; José Amaro abomina a arrogância de Lula e vê Vitorino como um tolo; Vitorino, por sua vez, não gosta da ocupação de Amaro (artesanato/fabricação de selas) e vê Lula como um homem fraco/louco. Trata-se da afirmação da identidade através da alteridade, ou, usando as formulações de Giddens, um encontro das identidades Social e Pessoal, em que as características atribuídas aos personagens são simétricas aos traços com os quais diferenciam-se dos demais. Ao se pensar numa espécie de harmonia inicial do enredo, esta efetivamente será vista na imagética da auto-aceitação dos personagens centrais, cuja vida aparentemente centra-se na estagnação.

No caso de Lula de Holanda, é presente o fato de que a opulência, ou sua simulação, constitui um modo influente no estabelecimento do grupo no qual o coronel encontra-se inserido. Sob o prisma de José Amaro, o elemento chave é o respeito que o artesão seleiro espera receber daqueles que o contemplam. E Vitorino, por sua vez, embasa-se no componente heróico, buscando firmar-se na audácia e valentia. E aqui convém ressaltar que o momento inicial da obra centra-se justamente numa espécie de equilíbrio: coronel Lula sente-se e é visto como um senhor, José Amaro é respeitado (por si mesmo e pela população em geral) e Vitorino considera-se um herói (ainda que a perspectiva seja particularmente apenas a sua). Porém, com o desenvolvimento da trama, o equilíbrio altera-se: Lula torna-se um homem decaído, José Amaro passa a causar horror, e Vitorino ascende, tornando-se heróico aos olhos do povo. Essa espécie de carnavalização<sup>219</sup> do romance é o ponto onde ocorre a dicotomia anteriormente citada entre o Nós e o Eles: Lula de Holanda e José Amaro são destituídos dos grupos identitários de que faziam parte e, paralelamente, passam a encarnar a alteridade simbólica de seus nichos. O coronel Lula de Holanda torna-se pobre, doente, semi-

---

<sup>218</sup> CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2.ed. Bauru: EDUSC, 2002. p.176.

<sup>219</sup> Deve-se ressaltar que o termo “carnavalização” aqui empregado refere-se ao corte epistemológico utilizado por Bakhtin, em BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec/ EUNB, 1987, cujo significado vincula-se ao efeito que “[...]destrona e renova no plano material e corporal” p. 334, ou seja, a composição de uma inversão dos papéis.

louco e sustentado pela esposa (uma verdadeira afronta ao modo de vida patriarcal dos engenhos), sendo um oposto vivo ao salutar, possante, abastado e poderoso coronel José Paulino. Uma imagem metafórica poderia apontar a sincronia do engenho Santa Fé com a cana-de-açúcar: Capitão Tomás lançou a pedra fundamental daquele mundo, sua vida foi voltada ao crescimento e expansão do engenho, análogo à cana que se desenvolve pelo canal; os tempos subsequentes, de Lula de Holanda, são as horas fatídicas onde a cana é posta na bagaceira e moída, separando-se de seu sumo adocicado. Assim, Lula de Holanda é moído e separado de seu sumo, ou seja, dos símbolos, através das próprias circunstâncias históricas, onde se pontuam a abolição da escravatura e a decadência do ciclo açucareiro nordestino.

Lula de Holanda torna-se um personagem despido, situado numa área de transição entre a sanidade e a loucura, espécie de limbo cujo fervor religioso tenta equacionar. O ódio e a violência do antigo senhor frente aos escravos é contrabalançado pelo apego ao protegido Floripes, escravo/agregado predileto e um dos títeres responsáveis pela derrocada de mestre Amaro. Coronel Lula migra da esfera central e delimitada do poder açucareiro, pontuada por “Nós, os senhores de engenho”, para as cercanias excêntricas do “Eles, os senhores decaídos”, cuja atmosfera pouco difere daquela presente na canalha, no populacho e demais formas depreciativas apontadas pelos detentores do poder econômico.

Buscando o equilíbrio, o inverso ao trágico presente no destino de Lula de Holanda pode ser visto na figura do personagem Capitão Vitorino: a desarmonia simbólica existente entre a identidade pessoal e a social é sanada pela ascensão heróica do personagem. Vitorino Carneiro da Cunha, o “papa-rabo”, transmigra do plano da jactância e do escárnio público, rumando às esferas do simbolismo heróico, onde o fraco combate o forte e busca impor seus juízos de valor. Sob tal prisma, o capitão encontra o reconhecimento ao ser transformado em personagem representativo da luta do povoado da várzea do Paraíba e do próprio município de Pilar contra a invasão do bando de Antônio Silvino, e da posterior tomada militar de tenente Maurício. Apresentado como um personagem inconformado, seja com as mazelas sociais ou com os desmandos dos poderosos, Vitorino maximiza o potencial de *Fogo Morto* ao transitar entre as linhas do pitoresco e da tensão. A própria alcunha de “papa-rabo” é um fator que suscita o desprezo e a jocosidade de quem o escute, além da aparência afetada do personagem e de sua montaria - um verdadeiro Rocinante sertanejo -, os desmandos e a belicosidade configuram, sim, Vitorino como um elemento pitoresco. Por outro lado, há o forte vínculo do personagem com a tensão social e as esferas de poder: Vitorino é parente de senhores de engenho, descendente de uma espécie de nobreza cujas raízes perderam-se e, no

entanto, é sustentado pelo filho, um militar da marinha, e pela esposa, a sempre solícita sinhá Adriana - a qual ajuda na manutenção da casa através do, aos nossos olhos, excêntrico ofício da castração de frangos. A tensão social surge, pode-se dizer, por meio das tentativas de Vitorino no ingresso da vida política nordestina. O capitão percebe-se como um personagem notório e audaz, ilustre presença nas campanhas dos deputados, prefeitos e demais funções políticas. Ocorre, porém, que a recíproca não se verifica: as funções políticas conferidas de fato ao capitão Vitorino são reles atributos de um cabo eleitoral mirim, como um menino que modernamente distribui panfletos. Sim, Vitorino tenta granjear votos, mas tudo o que consegue como resposta é um complacente sorriso de seus pretensos eleitores. Essa situação modifica-se na última parte da obra, quando o movimento do sempre inquieto Dom Quixote de *Fogo Morto* encontra duas barreiras: os cangaceiros e a força policial. E aqui surge a grandiosidade do personagem: assim como um riacho que tenta contornar os obstáculos em seu curso, Vitorino não hesita entre os embates sucessivos com os cangaceiros e a polícia. Tais lutas, ainda que fisicamente desastrosas ao personagem, iniciam o processo de aproximação da identidade pessoal com a identidade social, culminando na valorização política do capitão. Aos poucos, a frase “... Capitão Vitorino Carneiro da Cunha é homem para o que der e vier”<sup>220</sup> torna-se mais arraigada ao imaginário social e constitui uma das bases da nova identidade social do personagem.

A questão de mestre Amaro é a mais delicada: suas aspiração iniciais são simples, isto é, o seleiro deseja apenas ser respeitado, viver de modo que sua dignidade não seja posta à prova. No desenrolar da trama, as aspirações de José Amaro começam a modificar-se de forma gradual: o artesão passa a aspirar por um mundo onde a equidade (segundo seu modo de percepção) inverta os papéis sociais dos dominados e dominadores. Deve-se ressaltar que Amaro não é um homem politizado, e seus desejos não incluem a formação de um sistema marxista-leninista, socialista ou mesmo anarquista, mas sim da efetivação de garantias sociais básicas, como a terra, o trabalho e a dignidade. Estas são as forças motrizes que direcionam o mestre ao encontro do bando de Antônio Silvino, representado na figura do intermediário Alípio. José Amaro deseja, em suma, ter a segurança de que não será enxotado de suas parcas terras, de que poderá trabalhar para quem quiser e, mesmo descrente da política, poderá votar em quem melhor lhe parecer. São as liberdades sociais básicas que o artesão almeja e

---

<sup>220</sup> REGO. op.cit. 2006. p67.

encontra vinculadas simbolicamente à figura de Alípio, um vendedor de cachaça, e Antônio Silvino, um cangaceiro<sup>221</sup>.

A identidade pessoal de Amaro vincula-se a estas aspirações, e seu grupo o reconhece como tal: artesão, homem sério e trabalhador. E aqui é difícil não fazer uma contraposição ao “vagabundo” Vitorino por se tratarem de personagens virtualmente opostos: Vitorino é dinâmico, instável e etéreo como o vento ou as nuvens; já Amaro é estático, estável em seu constante mau humor, e denso como uma rocha ou o couro que bate. Essas oposições simbólicas são analogamente vertidas nas questões de identidade: nos momentos iniciais de *Fogo Morto*, Amaro é um personagem que, se não estimado, é respeitado pelo contexto social e sua identidade pessoal e social são mescladas. Vitorino, por sua vez, não é estimado e tampouco respeitado pela sociedade. Suas identidades pessoal e social são separadas por um bem pontuado muro, representado na pitoresca expressão “papa-rabo”. Sob tal ângulo, José Lins do Rego sugere a valorização de um modelo ideal do homem popular na sociedade dos engenhos: sério (beirando a sisudez), previsível, voltado aos seus afazeres, respeitoso/respeitado, submisso aos senhores de engenho. Essa é a formulação de Amaro no início da obra, a qual se desfaz em dois momentos complementares: o primeiro ocorre quando o mestre seleiro rompe o pretense caráter da previsibilidade ao sair para uma caminhada noturna. O segundo momento acontece ao debelar-se contra Lula de Holanda, permanecendo na terra da qual fora expulso, configurando a quebra do paradigma da subserviência ao senhor de engenho. Estes elementos são os pontos onde a identidade de José Amaro começa a seccionar-se, ou seja, formam-se as linhas divisórias que separam a percepção pessoal da social. O não abandono das terras de Lula de Holanda irá macular a dignidade de Amaro com a alcunha de rebelde, desordeiro, amigo de cangaceiros etc. Já os passeios noturnos lhe valerão a ignominiosa posição de louco, lunático, em suma, de lobisomem.

Desse modo, a quebra do paradigma social gera um resultado direto na existência de mestre Amaro, pois o personagem passa a ser estigmatizado sob dois ângulos

---

<sup>221</sup> É interessante ressaltar a metáfora construída por José Lins do Rego quanto à ocupação de Alípio: o personagem é um vendedor e transportador de cachaça. Há em tal função uma ambigüidade ímpar, pois o cerne simbólico do personagem vincula-se ao álcool, à bebida destilada e, de tal modo, ao potencial dionisíaco da quebra da norma, do burlesco e, num ponto mais distante, da própria transformação do artista em arte. Seguindo-se tal analogia, é proposta a saída dionisíaca aos dilemas de mestre Amaro: a aceitação instintiva do novo caminho, apresentado pela inversão social proposta pelo cangaço de Silvino. Tal caminho transmutaria o velho seleiro num cangaceiro, ou ao menos num colaborador entusiasta.

Já sob um segundo viés, as bebidas de Alípio podem também ser vinculadas ao efeito da embriaguez, da perda de consciência e da falsa noção da realidade. A cachaça pode assim ser vista como o análogo sertanejo ao ópio, imortalizado na expressão que diz que “a religião é o ópio do povo”. Assim, os destilados de Alípio seriam as gotas de conforto que possibilitariam adocicar a amarga vida dos dominados, sobretudo do mais amargo dos personagens de *Fogo Morto*, o mestre Amaro.

complementares: a rebeldia e a licantropia. A questão da rebeldia pode ser considerada um estigma menor, pois suas influências sobre o personagem e sua identidade parecem mínimas, afinal, José Amaro é amigo de Alípio e admira com sinceridade Antônio Silvino. Assim, se a rebeldia é traço que o vincula ao bando dos cangaceiros, aparentemente José Amaro a aceita de modo tácito. O mesmo não pode ser dito quanto à licantropia, essa sim convertendo-se num cruel estigma social sobre o mestre. Assim como o “papa-rabo” de Vitorino, a alcunha de “lobisomem” e seus efeitos transformam-se na barreira divisora entre o mestre Amaro, seleiro e artesão respeitável/respeitoso, e o mestre Amaro lobisomem endiabrado e vinculado aos poderes sobrenaturais do mal.

O mito de Licaon com seu valor simbólico é resgatado pelo imaginário social de uma forma aparentemente inconsciente e revisitado na figura de Amaro: a violência e o monstruoso fundem-se sob as imagens da selvageria, e mestre José Amaro, homem ranzinza, belicoso e violento, torna-se seu avatar. A partir de tal ponto, toda a conduta do mestre seleiro é maximizada pelo imaginário, que lhe atribui os indícios de mistérios sobrenaturais. Nesse momento aflora a questão da identidade: lobisomem, a palavra-barreira, que separa o viés social do pessoal, torna-se cada vez mais densa, ilhando as perspectivas populares e a de José Amaro. O grupo do mestre seleiro acaba por dividir-se: Marta é isolada no contexto da trama, levada ao sanatório onde eventualmente terminará seus dias; Sinhá é tragada de forma voraz pelo imaginário social, passando a creditar uma metamorfose hedionda do companheiro; enquanto Vitorino e Adriana continuam descrentes da maldição do compadre. Assim, José Amaro afasta-se em grande parte de seus valores referenciais. Trata-se, aparentemente, de uma forte presença do estigma social, que somando-se à atmosfera do imaginário já instaurado acaba por constituir aquilo que Hall e Woodward chamam de múltiplas personalidades, pois José Amaro, o seleiro, passa também a ver-se como José Amaro, o lobisomem, e é justamente a luta de nuances entre estas duas personalidades conflitantes que dão o tom trágico ao amargurado personagem.

### **4.3 Os estigmas de José Amaro**

Ao falar em personalidades conflitantes, deve-se salientar que tal conflito, ao menos no personagem José Amaro, é aparentemente vinculado ao estigma social: o seleiro é vertido em lobisomem pelo imaginário social, e o estigma intrinsecamente ligado ao mito é um dos grandes fatores que o levam ao suicídio, no final da obra de José Lins do Rego. A morte de

Amaro é emblemática sob a perspectiva da sua cisão com a tessitura social de *Fogo Morto*, ou seja, é a solução encontrada pelo homem simples que se percebe “acuado” e estigmatizado. Desse modo, o rompimento das relações sociais e o suicídio são decorrências, mais ou menos diretas, do processo da deterioração da identidade pessoal e social de José Amaro, catalisado pela inventiva do estigma. Mas, afinal, o que se pode entender e delimitar por “estigma social”?

Trata-se de um problema que tange, sobretudo, as áreas da Sociologia e da Psicologia Social, mas observável de forma efetiva na construção imagística de *Fogo Morto*, manifestando-se em seus três núcleos de personagens: Vitorino é visto como o pitoresco “papa-rabo”, Lula de Holanda é transformado num louco, e José Amaro, talvez de forma ainda mais efetiva, é possivelmente quem mais sofre os efeitos do estigma ao ser vislumbrado como tétrico lobisomem. Goffman, numa obra sobre o tema, delimita a esfera do estigma, estabelecendo-o como “a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena”<sup>222</sup>. Tal definição, de caráter supostamente sumário, carrega em seu cerne os elementos que possibilitarão os estudos mais aprofundados do tema, a começar pela própria origem da palavra estigma.

Ao se pensar no mundo grego da Antiguidade, um vasto campo semântico é delineado, onde imagens e símbolos míticos, culturais, lógicos e sociais ressurgem. Um dos grandes elementos da vida cotidiana era a questão do *status* social: nobres, servos, escravos, bárbaros, natos, estrangeiros, reis, príncipes, homens livres, senadores entre outros, formavam as malhas de uma sociedade complexa, cuja idéia de um status diferenciado entre seus integrantes era aparentemente intrínseca<sup>223</sup>. É interessante lembrar que a própria *República*, de Platão, tem em uma de suas bases a distinção entre os Guardiões e os demais cidadãos, onde aqueles seriam as eventuais pilastras ou os bastiões de um mundo cultural grego vindouro. Assim, observa-se que a questão do *status* era de suma importância ao desenvolvimento do grupo comunitário, possibilitando uma espécie de identidade social nos tempos antigos. Porém, tal identidade, ou melhor, status, possuía uma espécie de análogo negativo, um dispositivo capaz de destruir a identidade social até mesmo dos grandes reis: o estigma. Novamente Goffman explica:

Os gregos, que tinham bastante conhecimento de recursos visuais, criaram o termo *estigma* para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o *status* moral de

<sup>222</sup> GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988. p.7.

<sup>223</sup> Uma melhor abordagem ao tema das classes sociais na Grécia Antiga pode ser encontrada em: DURANDO, Furio. **A Grécia Antiga**. Barcelona: Ediciones Folio, 2005. p.56-89.

quem os apresentava.[...] uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos.<sup>224</sup>

Um exemplo está na tragédia de Édipo: o rei descobre-se incestuoso e parricida, crimes por si capitais e ainda exponenciados devido ao caráter quase divino da posição ocupada até então por Laio, sua vítima primária. O horror de sua condição leva o rei tebano ao ato drástico de cegar-se, como medida de auto-punição e também, paralelamente, de estigmatizar-se. A amarga figura de Édipo guiado por Antígona, sobretudo em *Édipo em Colono*, é decisivamente pontuada pela trajetória do homem portador do estigma: expulso de Tebas, barrado em Atenas e sepultado num local desconhecido<sup>225</sup>, os caminhos de Édipo são dados por passos marcados pelas características sugeridas por Goffman: é um homem ritualmente poluído, que deve ser evitado e mantido longe dos locais públicos.

Mesmo sem pretender uma analogia direta entre Édipo e José Amaro, nota-se que há uma situação muito próxima entre os personagens: Édipo e Amaro estão sujeitados pelos respectivos imaginários sociais. O rei tebano destrói seus olhos como uma medida punitiva, decorrente do sistema moral e seu imaginário correspondente, ou seja, não há um ato voluntário de Édipo em cegar-se. No caso de Amaro, trata-se de uma postura não tão “heróica” quanto a do *tragicus*, mas sujeita aos mesmos efeitos: a marca, o isolamento e a vergonha. Esta problemática da vergonha, ou mais acertadamente da *não-aceitação*, é destacada pela imposição das preconceções<sup>226</sup>, onde os grupos sociais atuam de forma a enquadrar os indivíduos segundo categorias e atributos específicos. Trata-se, grosso modo, da instituição inicial de uma seqüência: Preconcepção → expectativa → exigência → norma rigorosa<sup>227</sup>, a qual acaba por embasar os sistemas do estigma em razão da não-aceitação do indivíduo perante o grupo social. Assim, pode-se falar do estigma como uma espécie de fruto da cisão inicial entre a expectativa social ligada ao estereótipo e da conseqüente quebra ou não preenchimento daquele. Sob tal aspecto, Goffman apresenta uma distinção interessante, representada nas idéias de uma identidade social virtual e de uma identidade social real<sup>228</sup>. O autor sugere em sua obra a dicotomia da identidade social, em que esta divide-se em Real e

<sup>224</sup> GOFFMAN. op.cit. 1988.p.11. Saliente-se que o estigma passou por uma leve modificação de sentido na Idade Média, onde o imaginário católico acabou por vincula-lo também aos sinais da graça divina manifestos corporalmente em seus adeptos. Modernamente, o sentido que prevalece é aquele apresentado na citação de Goffman, onde se converte em marca negativa.

<sup>225</sup> Fatos apresentados pela genialidade de Sófocles em: SÓFOCLES. **A trilogia tebana** – Édipo rei; Édipo em Colono; Antígona. 12.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.101-196.

<sup>226</sup> Interessante expressão utilizada por GOFFMAN. op.cit. 1988.p.12.

<sup>227</sup> Tal analogia decorre da análise do exposto por Goffman em seu capítulo inicial, da obra supracitada, das p.11-50.

<sup>228</sup> GOFFMAN. op.cit.1988.p.12-15.

Virtual, como decorrência *do que é e do que aparenta*, que, segundo o escopo perceptivo social, pode ser identificado como um fato gerador do estigma social. Édipo aparenta ser um herói sagrado, protegido pelos deuses, mas eventualmente é descoberto (e simultaneamente descobre-se) como um proscrito. Já em *Fogo Morto*, a construção de José Amaro parece seguir os mesmos aspectos da dicotomia de Goffman, pois o seleiro é caracterizado como um lobisomem, um licantropo que sofre da hedionda metamorfose já anteriormente trabalhada por Ovídio.

Na contextualização de *Fogo Morto*, a questão da metamorfose pode ser entendida como uma interessante metáfora do fenômeno da cisão da identidade, pois, ao ser vertido em monstro, José Amaro ganha uma segunda identidade social: o mestre artesão, homem aparentemente sério, trabalhador e “de respeito”, passa a ser (na percepção decorrente do imaginário social) um monstro profano, ser forjado pela *hybris*, uma criatura estranha aos seus antigos pares. Goffman explica o caráter do “estranho” de forma interessante:

Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável – num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande – algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem – e constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real.<sup>229</sup>

Tomando ainda a perspectiva da coletividade, pode-se dizer que a identidade social de José Amaro consistiria nos atributos delimitados pela imagística e pelos valores simbólicos ligados ao artesão sertanejo, cuja arte das selas lhe confere o status de homem habilidoso. A cisão entre o “eu artesão” e o “eu lobisomem” começa a delinear-se de forma sutil, e a identidade social de Amaro torna-se virtual justamente pelo seguinte corte: o aparente seleiro, é, em verdade, um licantropo. Esta pretensa “verdade” pode ser identificada com aquela decorrente das concepções interiores, onde o real, na visão da sociedade de *Fogo Morto*, está oculto no âmago dos seres: Vitorino, o aparente louco, constitui-se verdadeiramente como um herói; Lula de Holanda, cruel senhor do Santa Fé, demonstra ser um louco/fanático; e José Amaro, o artesão, traz em seu interior a violência e a monstruosidade do lobisomem. E tal selvageria, a animalidade supostamente manifesta na conduta de Amaro torna-se a marca que delimita sua nova identidade social, ou seja, o estigma traduzido pela idéia arquetípica do

---

<sup>229</sup> Idem. p.12.

licantropo converte-se na identidade social real do personagem, a qual mediará suas eventuais relações com os outros personagens da obra.

Partindo de tal enfoque, pode-se deduzir que o problema de José Amaro é, antes de tudo, uma complexidade voltada inicialmente aos meios de relações do personagem, ou, segundo a expressão de Goffman, um estigma visto como uma “linguagem de relações”<sup>230</sup>, cuja tensão estabelecida entre Amaro e os demais personagens seria um dos motes centrais na construção da identidade social do mestre seleiro. Essa tensão manifesta-se na observância de que “[...] um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode se impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus”<sup>231</sup>. Assim, ao ser classificado como um lobisomem, todos os atributos oriundos da identidade social original do artesão acabam assumindo um aspecto secundário, quando não relegados ao esquecimento. Prevaecem os elementos que aproximam Amaro do mítico e do monstruoso: a selvageria, cujo ponto máximo é a violenta surra em Marta, torna-se o ponto central da construção da nova imagem do personagem na visão de sua esposa, Sinhá. Além disso, a caracterização de tal atributo, somada a fatores correlatos como as caminhadas noturnas, a atitude eternamente mordaz e a doença cardíaca (de que a pele amarelada do personagem parece ser o efeito mais visível), acabam tornando-se o vértice da concepção do licantropo Amaro. Nesse sentido, Goffman expõe o seguinte:

Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida. [...] Tendemos a inferir uma série de imperfeições a partir da imperfeição original e, ao mesmo tempo, a imputar ao interessado alguns atributos desejáveis mas não desejados, frequentemente de aspecto sobrenatural ...<sup>232</sup>

A licantropia de Amaro é inicialmente vinculada ao imaginário da metamorfose por meio da qual o seleiro diurno converte-se numa fera noturna, caracterizando, desse modo, a questão referente ao ponto levantado por Goffman quanto ao “não ser completamente humano”. Tal marcação constitui-se na inserção da *hybris*, o grande atributo presente na “transformação” do personagem. As discriminações resultantes do evento inicial, a suposta metamorfose, são potencializados, e a não-aceitação do seleiro no contexto social torna-se um fato inerente. A “imperfeição original”, traduzida na desmedida da metamorfose, e

---

<sup>230</sup> Id. p.13.

<sup>231</sup> Id. p.14.

<sup>232</sup> Id. p.15.

exemplificada pelos fatores já elencados (a linguagem beligerante, o mau humor, a violência, a aparência estranha/amarela), constituem as tessituras que dão base ao surgimento das “demais imperfeições”: após a metamorfose do seleiro ser percebida e, efetivamente, integrar-se ao imaginário social dos moradores da várzea do Paraíba, começam a despontar os relatos sobre os poderes psíquicos e sobrenaturais do lobisomem. Exemplos desses “poderes” podem ser encontrados na suposta vinculação de José Amaro ao diabo, em seu mau-olhado, e na deterioração de sua aparência, cada vez mais próxima ao monstruoso.<sup>233</sup>

Perante a recusa da sociedade em admiti-lo no seu convívio, e tornando-se cada vez mais rico em simbolismos negativos/pejorativos, José Amaro torna-se vítima da *desmedida*, ponto-chave na questão de sua licantropia. O seu efeito imediato converte-se na não-aceitação e, sob o ponto de vista do mestre seleiro, na vergonha:

...na verdade não o aceitam e não estão dispostos a manter com ele um contato em “bases iguais”.[...] A vergonha se torna uma possibilidade central, que surge quando o indivíduo percebe que um de seus próprios atributos é impuro e pode imaginar-se como um não portador dele.<sup>234</sup>

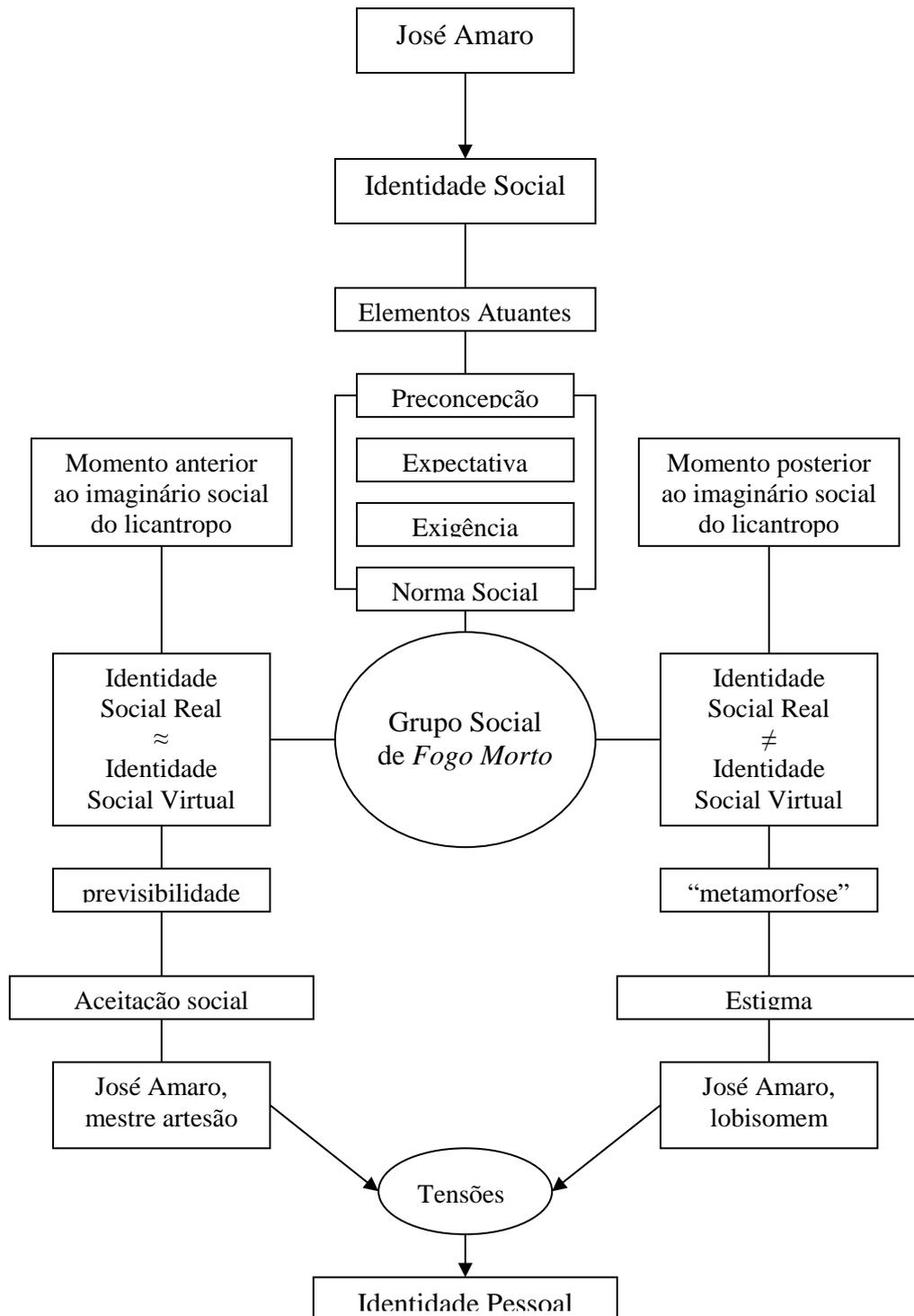
José Amaro, sob o estigma do licantropo, é isolado das práticas sociais e, paralelamente, assiste à fragmentação de seu universo: a insanidade da filha, o abandono da esposa, a ordem de abandonar as terras de Lula de Holanda, a prisão e tortura pela força policial, além da crescente não-aceitação por parte de seus supostos iguais (os demais moradores da várzea do Paraíba) são mecanismos que parecem ativar o gatilho que centraliza a vergonha como espécie de muro entre o seleiro e os demais. Vergonha, deve-se salientar, da condição que lhe fora imposta, ou seja, da licantropia e do inerente pavor social.

Assim, pode-se, aparentemente, sintetizar a questão da identidade social de mestre Amaro segundo dois eixos sobrepostos: no primeiro, retoma-se a visão de Giddens, onde as características que lhe são atribuídas atuam de forma a determinar sua percepção pelos outros membros do contexto social, e, num sentido complementar, a dicotomia proposta por Goffman também se torna intrínseca ao seleiro de *Fogo Morto*, cujas disparidades entre a identidade social real e a virtual são extremamente bem pontuadas por José Lins do Rego. Tomando esse enfoque, embasado na problemática da identidade social, é possível a construção da seguinte esquematização:

---

<sup>233</sup> Tais exemplos podem ser vistos no tópico anteriormente trabalhado no capítulo 3, onde são estabelecidos os elementos de José Amaro e do licantropo através dos diálogos de Adriana e das impressões de Sinhá. Elementos como a capacidade de rogar maldições, o mau-olhado e o amarelão, estão presentes nas formas folclóricas do lobisomem, sobretudo na região Nordeste, conforme salienta o estudioso Câmara Cascudo na sua **Geografia dos mitos brasileiros**.

<sup>234</sup> GOFFMAN. op.cit.1988. p.17.



Desse modo, a identidade social de mestre Amaro apresenta-se num jogo cujo centro é dado pela esfera do grupo social de *Fogo Morto*, onde os elementos – aqui designados como “elementos atuantes” – da concepção, expectativa, exigência e norma social estão intrinsecamente ligados às tessituras sociais. Ainda tomando a esfera central como ponto de referência, nota-se que aquela vincula-se a dois momentos aparentemente decisivos na obra: o

período anterior à difusão do imaginário do licantropo e, por conseguinte, aquele posterior à identificação de Amaro com o monstro. O primeiro momento é marcado pelas correlações de semelhanças entre as identidades sociais real e virtual de mestre Amaro, cuja grande característica centra-se na presença do elemento da previsibilidade. Tal fator pode ser apontado como uma decorrência direta da verificação dos elementos atuantes, fontes basilares para a construção da imagem, e simultânea percepção, do indivíduo pelo grupo social do qual faz parte. Assim, a aceitação de José Amaro é um fato passivamente verificável, pois o seleiro ainda encontra-se atrelado aos ditames sociais que o enquadram como um sujeito capaz de ser entendido e analisado pelo escrutínio do senso comum.

Já o segundo momento, instaurado a partir da divulgação e fixação do vínculo entre Amaro e o lobisomem pelo imaginário social, é caracterizado pela quebra da simetria entre a identidade social real e a virtual. Decorrência da suposta metamorfose, o desencontro entre as qualidades atribuídas e esperadas ao modelo de um seleiro e aquelas apresentadas por José Amaro são o mote central da dicotomia que persegue o personagem no decorrer da obra. Sob o ponto de vista do grupo social de *Fogo Morto*, mestre Amaro é uma criatura dúbia: sendo observado como um homem sério e de respeito, aos poucos, torna-se um monstro ligado ao sobrenatural. E aqui cabe ressaltar a sagacidade de José Lins do Rego ao atribuir o rompimento das semelhanças entre a identidade social real e virtual ao fator da metamorfose. A transformação assume assim um valor simbólico ao revelar o que estava oculto no âmago do seleiro e expor sua identidade real – de fato – até então oculta sob a identidade virtual. Esse parece ser o paradigma tacitamente presente nas constatações de Adriana ou nas palavras de Sinhá, o qual acaba por ser a fonte de embasamento do estigma. José Amaro, anteriormente aceito na organização social, é agora sujeito estigmatizado, numa posição oriunda das intimações objetivas e da conseqüente relação com as subjetivações presentes no imaginário do grupo populacional da várzea do Paraíba. A culminância deste jogo simbólico é a caracterização de mestre Amaro como um lobisomem, e a conseqüente revisão de seu status de homem respeitável. E aqui instaura-se um das mais interessantes tensões na obra de José Lins do Rego: a relação interior entre José Amaro, o artesão seleiro e José Amaro, o lobisomem. As negociações entre tais pólos acabam por constituir as vias de acesso ao próximo problema referente ao mestre seleiro, ou seja, o estudo sobre sua identidade pessoal e o modo como a dialética presente na identidade social acaba por tanger alguns aspectos da formação pessoal do rústico e estigmatizado artesão.

#### 4.4 José Amaro: de humilde seleiro a lobisomem do canavial

Conforme se sugeriu no tópico anterior, pode-se dizer que inicialmente, num momento localizado na etapa anterior à difusão do imaginário do licantropo, José Amaro possui uma identidade social e pessoal cujo conflito é mínimo, e a problemática da aceitação social projeta-se de um modo mais sutil. A relação com a comunidade se dá, em linhas gerais, através dos ditames do *aceitável*, ou seja, a figura do personagem artesão encontra certa receptividade nas estruturas sociais do povoado da várzea do Paraíba. E, ainda sob essa óptica, pode-se atribuir a sua aceitação parcial (ao invés de um aceitação *total*) ao caráter ranzinza e iracundo, tão bem resumido nas palavras do personagem Lucindo: “Será possível, sinhá Adriana, que não exista um homem bom para o mestre José Amaro?”<sup>235</sup> Sim, Amaro pode ser visto como um homem, cuja personalidade beligerante e os elevados critérios valorativos referentes aos demais colocam-no numa posição eternamente insatisfeita, como se pode depreender das palavras do velho Lucindo, acima citadas. Corroborando o juízo do personagem, dona Amélia também afirma algo similar numa conversa com Adriana: “Este José Amaro é homem muito malcriado. O meu pai dizia que o velho Amaro, o pai dele, tinha um crime de morte em Goiana.”<sup>236</sup>

Além do cunho de “malcriado”, a senhora do engenho Santa Fé insere novos dados sobre a percepção do seleiro: Amaro é o filho de um assassino, um homem que fugira da justiça e refugiara-se nas terras do antigo capitão Tomás. Segundo esta perspectiva, a marca do assassino, ainda que pertinente ao pai de Amaro, transforma-se numa espécie de primeiro estigma, que antecede ao seu enquadramento como um lobisomem. Numa passagem prévia, o próprio mestre Amaro refere-se ao episódio de seu pai como um evento nebuloso:

Vivo nesta casa como se fosse dono. Ninguém dá valor a oficial de beira de estrada. Se estivesse em Itabaiana estava rico. Não é lastimar, não. [...] Aqui moro para mais de trinta anos. Vim para aqui com meu pai que chegou corrido de Goiana. Coisa de um crime que ele nunca me contou. O velho nunca contava nada. Foi coisa de morte, esteve no júri.<sup>237</sup>

Assim, José Amaro pode ser identificado num primeiro momento como um homem marcado por uma história de violência ancestral, cuja marca do homicídio ainda parece pesar em sua adaptação ao contexto social do engenho e do povoado. Nota-se, paralelamente, a presença de uma mágoa remanescente nas palavras de Amaro a Laurentino: “o velho nunca

<sup>235</sup> REGO. op.cit. 2006. p.157.

<sup>236</sup> Idem. p.88.

<sup>237</sup> Id. p.52.

contava nada”. Trata-se de uma espécie de aviso tácito de que o pai de José Amaro era um homem reservado, apto a transmitir o ofício de seleiro ao filho, mas incapaz de revelar-lhe a verdade sobre a morte que o levava a deixar a cidade de Goiana. Esse traço de personalidade, a incapacidade de comunicar-se até mesmo com os entes familiares mais próximos, é herdado pelo mestre seleiro do Santa Fé, como se pode observar no trecho em que Amaro fita a esposa Sinhá: “Quis falar com ela, mas parou no meio da palavra que lhe saíra da boca, e para corrigir-se bateu com mais força na sola que trabalhava”<sup>238</sup>. Outra situação análoga encontra-se na seguinte passagem:

Uma luz de querosene enchia a sala de uma luz mortiça. Cheirava mais ativamente a sola nova que viera de Itabaiana. O mestre, então, teve vontade de falar com a família, de abrir-se com os seus, de sentir um agrado de sua filha. Era raro aquilo que sentia naquele instante. Era duro demais, era como um cardeiro cheio de espinho.<sup>239</sup>

Amaro é um homem fechado, cujas emoções ternas e a expressão dos sentimentos mais profundos são barradas pelo silêncio. O seleiro compara-se, no trecho acima, a um cardeiro, uma árvore de madeira marrom acinzentada e extremamente rugosa, cuja presença de espinhos (imagisticamente atribuídos pelo personagem) acentua o caráter metafórico: as rugas presentes na casca da árvore são aquelas presentes no próprio Amaro, pois trata-se de um homem de certa idade. O espinhos, ausentes na árvore real, são os dispositivos que o seleiro encontra para exprimir a relação de seu interior/exterior: o espinho possui uma função dupla na construção de mestre Amaro, pois ele o protege das ameaças externas e, em contrapartida, também impede toda a aproximação. O mestre seleiro apresenta-se assim como um personagem defensivo, alguém cujos espinhos envolvem a dureza do seu próprio ser.

O caráter fechado, ou *casmurro* – nas palavras do imortal Machado de Assis –, somado ao estilo mordaz e ferino presente nas poucas vezes em que se comunica com seus vizinhos, acabam por reforçar o estigma inicial presente na identificação de José Amaro com o filho do assassino. Uma situação próxima aos descendentes do Caim bíblico:

Então disse Caim ao Senhor: É maior a minha maldade que a que possa ser perdoada. Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua face me esconderei; e serei fugitivo e vagabundo na terra, e será que todo aquele que me achar me matará. O Senhor porém disse-lhe: Portanto qualquer que matar a Caim, sete vezes será castigado. E pôs o Senhor um sinal em Caim, para que o não ferisse qualquer que o achasse. E saiu Caim de diante da face do Senhor, e habitou na terra de Node, da banda do oriente do Éden.<sup>240</sup>

<sup>238</sup> Id. p.64.

<sup>239</sup> Id. p.75.

<sup>240</sup> GÊNESIS, capítulo 4, versículos 13-16. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedde bíblica do Brasil, 1969. P.4.

Tomando por base tais preceitos, supõe-se uma espécie de identidade básica ao seleiro de *Fogo Morto*: assim como a progênie do mítico Caim, um indelével estigma dirige os modos e percepções daqueles marcados pelos crimes dos pais. José Amaro, antes de ser um licantropo aos olhos e ouvidos populares, é um homem maculado por sua ascendência, carregando o sangue talvez ainda não expiado pelo pai. Os espinhos que o personagem desenvolve são um marca bastante presente em sua caracterização, sua superfície aguda é convertida no dente do lobo, na palavra mordaz que belicosamente aflige suas companhias: Laurentino, Sinhá, Adriana, Marta, Floripes, Lula, e mesmo Vitorino, são feridos pelas “mordidas” do artesão. As palavras de Amaro, que fazem tudo e todos parecerem inferiores, são os enunciados de um homem maculado pelo passado, apenas relativamente aceito num grupo social, e que, lentamente, torna-se um personagem proscrito. Essa repulsa, ou aversão, é delineada numa situação análoga à maximização do passado culpado, ou seja, uma tomada de visão que se baseia na valoração dos elementos arquetípicos e simbólicos presentes num mito tão homicida quanto o de Caim: o contexto mítico do lobisomem.

Retomando o que se falou anteriormente<sup>241</sup>, o mito de Licaon traz em seu cerne alguns elementos que podem ser apontados como chaves: elementos internos (como a crueldade, a temeridade e o homicídio) e elementos externos (como a garra, os dentes e a boca, os pelos), que despontam na violência e na monstruosidade. Por fim, o resultado de um somatório tão nefasto manifesta-se na selvageria, uma espécie de metamorfose, que parece expressar metaforicamente a *hybris*. A selvageria, ou estado de loucura, embasada nos elementos simbólicos acima citados, é vertida de um pólo universal, notadamente expresso no viés mítico, ao *modus* de uma percepção regional. Tal passagem é executada por meio do imaginário social, atuando pela apropriação arquetípica e simbólica dos elementos do mito. Assim, a difusão e o entrelaçar dos valores imagéticos constituem uma espécie de rede – uma coletividade – em que cada ponto, aparentemente, é um indivíduo cuja subjetividade relaciona-se com as intimações objetivas<sup>242</sup> e com o jogo da dominação do símbolos ali presentes<sup>243</sup>. A atmosfera ou rede de inter-relações, resumidamente aqui apresentada, é o cenário no qual se desenvolve o drama das tensões identitárias de José Amaro. E tal drama, ao se pensar em Amaro como uma espécie de *tragicus*, pode ser dividido em dois grandes atos co-relacionados: José Amaro, o seleiro, e José Amaro, o lobisomem.

<sup>241</sup> Cf. pode ser visto no segundo diagrama no capítulo 2 do presente estudo.

<sup>242</sup> A brilhante expressão de Durand, retomada por Maffesoli.

<sup>243</sup> Sob a perspectiva do estudioso B. Baczko.

Priorizando o seleiro, percebem-se os nuances de uma certa harmonia existente entre o Eu e os Outros: o mestre artesão, apesar do estigma de ser o filho de um assassino, é aceito (ainda que parcialmente) pela comunidade. Trata-se de uma espécie de conciliação tácita entre a identidade pessoal e a identidade social. Não há a presença de uma grande disparidade entre identidade social real e a virtual e, sob tal perspectiva, a previsibilidade da conduta assegura-lhe um certo lugar na hierarquia social do mundo do engenho Santa Fé. Aparentemente o estigma do “filho de Caim” é posto parcialmente de lado, prevalecendo a percepção social de Amaro como um mestre seleiro. Tomando novamente os apontamentos de Goffman, pode-se dizer que neste “ato” José Amaro é um personagem que possui uma identidade sob estigma, sim, mas trata-se de um estigma parcialmente encoberto pelo passado, pois a informação do homicídio cometido pelo pai ainda não parece ser de domínio público. Desse modo, pode-se supor que Amaro é um homem que tem sua identidade vinculada ao *desacreditável*, isto é, o estigma ainda não é uma marca aparente e conhecida por todos<sup>244</sup> e permanece oculto em certa medida.

Já num pretense “segundo ato”, todo e qualquer resquício de harmonia esvai-se no rastro da *hybris*: a suposta metamorfose licantrópica de José Amaro destrói o equilíbrio mesurado de sua antiga vida cotidiana. A percepção do pai homicida, das caminhadas noturnas sob o luar, da tez e dos olhos amarelados e dos modos mordazes é condensada numa retomada mítica impetuosa: mestre José Amaro está encantado, transformando-se em lobisomem e aterrorizando as terras do semi-louco Lula de Holanda. Seguindo esse enfoque, a primeira cisão que acontece na identidade do mestre artesão é a social: a identidade social real e a virtual desvinculam-se e passam mesmo a divergir. A diferença instaurada entre “o que se é” e “o que se aparenta ser” é um marco dos novos estigmas agregados ao seleiro. A metamorfose, ou seja, o revelar do segredo oculto constitui o meio através do qual Amaro é supostamente desmascarado. Assim, a identidade social de Amaro desvela-se e cinge-se por duas veredas: um José Amaro, seleiro e homem sério, será cunhado como um ser apenas virtual, motivado pela aparência, enquanto o Outro José Amaro, o lobisomem, será efetivado como a personalidade social real pelo imaginário.

A questão instaurada pela hegemonia social da percepção de Amaro como um lobisomem acaba por influenciar, de forma direta, a problemática da sua identidade pessoal: os parâmetros de identidade (enquanto padrão de inserção num dado grupo) são substituídos pelas formas de alteridade, acentuadamente presentes no estigma. Assim, o estigma originário

---

<sup>244</sup> A dicotomia apresentada por Goffman consiste nos termos *Desacreditável* e *Desacreditado*, conforme pode ser percebido nas páginas de GOFFMAN. op.cit. 1988.p.13-14.

da mácula do homicídio é sublimado e fornece o suporte inicial ao enquadramento de Amaro como uma espécie de Outro, alteridade que será potencializada sob o efeito do imaginário, convertendo-o em lobisomem. Aqui deve-se ressaltar que a atmosfera das imaginações sociais expande-se a tal ponto que a própria percepção de Amaro sobre si é atingida, e o seu entendimento começa a modificar-se, como se pode perceber na seguinte passagem: “Olhou as mãos, as unhas sujas. Que diabo andava por dentro dele para provocar pavor, encher o povo medo?”<sup>245</sup>.

Nota-se que José Amaro contempla as mãos e fixa o olhar nas unhas, numa clara retomada do elemento simbólico da garra. A percepção do personagem sobre sua imagem começa a ser afetada pelo complexo sistema dos imaginários no qual ele está inserido: a alteridade ameaça manifestar-se fisicamente e, temendo seu efeito sombrio, o seleiro verifica seu próprio corpo. A eventual presença destes sinais pode ser percebida como um momento de analogia direta com a figura do ser *desacreditado*, a qual, segundo Goffman, é marcada pela percepção direta e evidente do estigma característico atribuído ao indivíduo<sup>246</sup>. E aqui acontece um jogo de sentidos muito interessante: o seleiro não percebe qualquer mudança em seu corpo, e justamente a ausência dos sinais externos levam-no ao questionamento que será uma das chaves de sua nova identidade: o que andava por dentro dele? Qual era sua essência, esse material estranho, que levava o povo ao pânico?

O suposto cerne, ou âmago, começa lentamente a ser traduzido pelo seleiro: “Que queria dizer tudo aquilo? Foi quando se lembrou da conversa do compadre. Lobisomem. Estremeceu com o pensamento. Era como se lhe gritassem ao ouvido: ‘Assassino!’ Lobisomem. Estavam com medo dele.”<sup>247</sup> Nota-se que a citação possui dois momentos complementares: no primeiro, José Amaro ainda encontra-se sob uma espécie de choque, que o deixa atônito e incapaz de perceber o choque que sua presença causa aos demais. O segundo momento é análogo à descoberta de Édipo quanto à sua ascendência: a verdade que Amaro descobre, relendo suas lembranças à luz dos fatos presentes, é estarrecedora e aponta para a percepção de que ele, o rústico seleiro, é visto como um famigerado lobisomem pela população. A verdade surge, e a frase “Estremeceu com o pensamento” é cabal para se entender seu efeito sobre a identidade pessoal do mestre artesão. O estigma inicial, o pai assassino, até então semi-encoberto e permitindo-lhe a delicada posição social de indivíduo desacreditável, é revolvido de suas sombras interiores: “Era como se lhe gritassem ao ouvido:

---

<sup>245</sup> REGO. op.cit.2006. p.189.

<sup>246</sup> GOFFMAN. op.cit.1988. p.13-14.

<sup>247</sup> REGO. op.cit.2006. p189.

‘Assassino!’” Assim, o seleiro começa a se perder nos caminhos de seu estigma e sua identidade pessoal – a delicada percepção de quem é – acaba tocada pela malha da rede do imaginário social. O contato evidencia-se quando Amaro, mentalmente, evoca a próxima idéia depois de “assassino!”: Lobisomem.

O conjunto dos valores simbólicos e arquetípicos começa a ser assumido pelo amargo seleiro, e sua aparente auto-identificação com o monstro mítico parece ser inerente. Sob este ponto de vista, o problema da retomada do âmago essencial impõe-se: Amaro fica chocado por descobrir que é visto como um lobisomem, mas o choque pode ser também percebido de forma ambígua, pois o seu espanto se dá em dois níveis. O primeiro no deslinde direto das ações, ou seja, o seleiro torna-se personagem que encarna a alteridade social através do Outro-Amaro, o lobisomem. O segundo nível é uma espécie de abstração um pouco mais sutil, pois seus caminhos transitam na nebulosa área entre a identidade social e a pessoal, e o modo como elas se relacionam na subjetividade de Amaro. Sob a égide social, ele torna-se uma espécie de alteridade e, sob seu próprio prisma, vê serem deslocadas as formulações e valores que lhe permitiam a percepção própria enquanto um homem “sério e trabalhador”. Como um lobisomem poderá ser um homem de respeito? Quem é o novo José Amaro, estigmatizado como monstro pelo povo, e qual é seu papel social?

Dentre essas questões, aquela referente ao papel social parece se respondida ainda na mesma citação: “Estavam com medo dele”. O mestre artesão, re-locado nas estruturas sociais da comunidade que o cerca, é visto como um agente de alteridade, e seu conseqüente papel social acaba por verter-se na presentificação dos medos da várzea do Paraíba. Os medos, expressos nos gritos de horror, na fuga, no benzer-se ante sua figura, parecem ser a manifestação da repulsa ao suposto estado de *hybris*, que passa a ser a característica imaginária atribuída ao seleiro. Em seu íntimo, mentalmente perscrutando a si mesmo, ele avalia a sua nova situação, e como sua identidade será vista:

Lobisomem. Pura invenção de Laurentino. Todos agora o tomariam por um bicho, inventariam histórias com o seu nome. Teve vontade de voltar para casa. Teve medo de encontrar-se com outra pessoa que corresse dele, que lhe batesse a janela na cara. Sabia que a sua mulher fugira, corra dele, naquela noite. E agora eram os meninos.<sup>248</sup>

O medo constitui um meio ambivalente nos diálogos entre a identidade social e pessoal: agente causador do temor coletivo, o seleiro também se torna vítima do sentimento. Seu medo, ainda que aparentemente paradoxal, é o reflexo do medo que ele próprio instiga na

---

<sup>248</sup> Id.

comunidade. A insegurança do mestre artesão pode aqui ser percebida como uma área de aproximação da vergonha, anteriormente citada por Goffman. Observa-se no trecho destacado que o medo e a vergonha de Amaro são inerentes aos chamados “contatos mistos”<sup>249</sup>, isto é, “[...] os momentos em que os estigmatizados e os normais estão na mesma ‘situação social’, ou seja, na presença física imediata um do outro, quer durante uma conversa, quer na mera presença simultânea em uma reunião informal”<sup>250</sup>. A reação da comunidade acaba, assim, influenciando a auto-percepção do personagem, um fenômeno percebido já nas linhas iniciais do trecho citado, pois José Amaro conscientiza-se de que seria visto como um “bicho” e que em breve surgiriam histórias sobre seu nome e os feitos sobrenaturais. Suas relações culturais passam efetivamente a ser marcadas pelo estigma do licantropo, limitando assim suas interações com os demais indivíduos por meio do interdito da alteridade social.

Algumas passagens, como “Lobisomem. Os meninos correram de sua figura, ouviu gente batendo porta por sua causa”<sup>251</sup>, parecem confirmar a percepção quase instintiva de Amaro e sua alteridade adquirida pelo advento da licantropia. Novamente a figura do homem trágico é posta diante do coro: o horror e a conseqüente fuga parecem ser a nota toante na relação entre Amaro e os meninos, onde se pode perceber uma espécie de analogia vinculada ao problema da essência. Ele é visto como o homem poluído, estigmatizado pelo arcano da *hybris* que, fatidicamente, acaba revelada. A quebra da identidade social unificada (Amaro, o artesão), nas duas vertentes apontadas como a identidade social virtual (a antiga percepção de Amaro, o artesão) e a identidade social real (Amaro, o lobisomem) são, aparentemente, motivadas pela passagem da conjuntura do personagem desacreditável à construção do homem desacreditado, cujo estigma é manifesto e perceptível. E, deve-se salientar, “manifesto e perceptível” são termos que aludem tanto à suposta vinculação do mestre artesão ao lobisomem, quanto à reação dos demais perante sua presença. Na passagem anteriormente transcrita, José Lins pauta o estranhamento causado por Amaro na reação dos meninos – sempre os meninos – da várzea do Paraíba. Retomando-se a problemática da essência, percebe-se uma interessante relação: assim como o imaginário social parece atribuir a *hybris* ao íntimo de Amaro, os meninos supostamente emulam uma característica muito interessante, ou seja, um tipo de pureza traduzida como espontaneidade. Essa característica é vista nas manifestações das crianças perante Vitorino, que o tacham de “papa-rabo”, e do próprio José Amaro. O ponto divisor entre os personagens é justamente a percepção do real pelos meninos:

---

<sup>249</sup> Expressão utilizada por Goffman em: GOFFMAN. op.cit.1988. p.22.

<sup>250</sup> Idem.

<sup>251</sup> REGO. op.cit.2006. p.197.

enquanto Vitorino é pitoresco e cômico, um homem que não representa um perigo, Amaro é o oposto, um ser que encarna a ameaça e o medo através da horrenda metamorfose. E justamente neste ponto, a transformação, pode ser visto como a área de não-negociação: a pureza dos meninos é repelida pela suposta impureza do seleiro. Outra analogia possível sobre a questão é a retomada mítica, onde Amaro iguala-se ao rei Licaon, e os meninos convertem-se em análogos de Arcas, cuja morte é premeditada e executada pelo sórdido tirano. Assim, nas ruas arenosas e barrentas do engenho Santa Fé, o antigo drama mítico seria retomado, possibilitando uma passagem do viés Universal ao Regional.

Nota-se que, de forma sistemática, a identidade pessoal de Amaro começa a adquirir novos patamares. Até o momento anterior à proliferação da atmosfera imaginária do licantropo, José Amaro percebe-se apenas como um artesão, seleiro rústico e pai de família, ainda que esta seja um tanto conturbada (não se deve esquecer que ele nutre um estranho amor/ódio por Sinhá, sua esposa, e um sentimento de piedade/desprezo pela filha Marta). A partir da fixação das malhas imaginárias, o seleiro desenvolve as linhas gerais de uma nova identidade:

Tinha medo e não sabia de que era. Ele fazia correr menino na estrada. Era o lobisomem do povo, um filho do diabo, encantando-se nas moitas escuras. Nunca um pensamento lhe doera tanto. Latia aquele cachorro como se estivesse acuando algum bicho. Àquela hora as mulheres rezariam, estariam com a idéia no lobisomem que imaginavam com as unhas grandes, a cabeça comprida de lobo, a forma de mostro em desadorno.<sup>252</sup>

O estigma do lobisomem evoca toda uma gama de símbolos e significados, como se nota pelas características destacadas pelo próprio José Amaro no trecho citado: medo, diabo, escuridão, dor, animalidade e monstrosidade. Em quê, pode-se perguntar, tais elementos são congruentes com a identidade de um “homem sério e trabalhador”, mestre artesão e pai de família? E a resposta, talvez a mais elementar, seja aquela que se inclina rumo ao silêncio. Sob esta perspectiva, a incongruência de dois traços identitários num mesmo sujeito, o texto de *Fogo Morto* aparentemente direciona-se no sentido das teorias de Hall e Woodward quanto às múltiplas identidades. O estabelecimento de diferenças é um ponto fulcral na elaboração da identidade pessoal, mas esse marcador não é excludente e pode mesmo ser apontado como uma espécie de passo inicial dado através dos diálogos e negociações simbólicas do sujeito com os demais. Além das diferenças, outro fator que parece tornar-se relevante é a constatação das variações contextuais sociais, como as encontradas ao se tomar um mesmo indivíduo sob vários ângulos e perspectivas. O exemplo de José Amaro é formidável: o

---

<sup>252</sup> Idem. p.198

seleiro apresenta um corte básico em sua identidade pessoal, de onde surge a identidade de Amaro - o artesão - e uma espécie de esboço de nova identidade, o José Amaro - lobisomem. São, conforme as palavras de Hall e Woodward, identidades conflituosas, e uma prova disso são os elementos simbólicos inerentes a elas, pois o Amaro artesão é um homem balizado pelos valores sociais impostos pelo seu contexto sociocultural, enquanto o Amaro lobisomem apresenta os valores acima citados (escuridão, monstruosidade, medo etc.). E, desse modo, com duas formações antagônicas, percebe-se a formação de uma terceira identidade pessoal, uma espécie de somatório das negociações entre o Amaro artesão e o Amaro lobisomem. Talvez, buscando alguma inovação na suposta terceira identidade de Amaro, esta se dê nos quesitos da dor e do medo do personagem. Sim, Amaro sofre, e seu padecimento se dá nos dois níveis elementares levantados: no primeiro, vislumbra-se o medo que a presença do lobisomem causa e, numa espécie de *feedback*, do próprio receio de causar medo; no segundo, percebe-se que o medo e seus reflexos (como no caso da vergonha, da exclusão e do estigma) são agentes causadores de sofrimento, direcionados nas formas dolorosas de se ver isolado e da perda da identidade supostamente una. Aparentemente, ocorre, no decorrer de *Fogo Morto*, um interessante processo onde Amaro perde-se cada vez mais, e sua identidade vai sendo deslocada até tocar as fronteiras do arquétipo.

O romance segue fazendo retomadas cada vez mais constantes da situação delicada do antigo mestre seleiro:

Na rede, deitado, sem coragem de botar os pés para fora de casa, era como se estivesse numa cadeia, preso, domado por um poder que não venceria. Se saísse de casa, veria os meninos correndo, as mulheres fechando as portas, com medo de sua cara. [...] Lobisomem! Seria que os homens, as mulheres o tomavam mesmo por um filho do diabo, por uma calamidade? [...] aquilo que era agora, homem odiado por todos, fazendo medo aos meninos, assombrando as mulheres, odiado por sua esposa.<sup>253</sup>

Os trechos destacados apresentam a proliferação e o entranhamento da idéia inicial de que Amaro é um lobisomem. Nessa perspectiva, o seleiro nota que está “domado por um poder que não venceria”, e, numa decorrência direta, o poder pode ser entendido como uma forma do imaginário social e seu jogo de dominação dos valores simbólicos. A condição de “estar numa cadeia” ou “preso” são analogias ao modo como o artesão sente-se agora no contexto social: identificado socialmente como a própria encarnação da alteridade, as suas forças físicas e morais são minadas, e a simples hipótese de um contato misto entre ele, o

---

<sup>253</sup> Id. p.301-303

portador do estigma, e os “normais” já é suficientemente desalentadora para dissuadi-lo de buscar o contato humano.

O caminho do “homem odiado por todos” torna-se dramático e, assim como a jornada do desditoso Édipo, seus passos são sempre hesitantes e trêmulos. Amaro, amaldiçoado pelo poder simbólico de um imaginário poderoso, não possui o consolo de uma filha para o guiar. Suas veredas tornam-se cada vez mais trágicas, constituindo um homem só e isolado em meio ao povoado da várzea do Paraíba. Perdendo gradualmente todos os seus vínculos sociais, o velho seleiro sente o estranhamento que causa aos demais, inclusive aos “mais esclarecidos”: “Sempre tivera aquela mulher na conta de uma santa, de uma criatura para merecer todo o respeito. E viu com que cara d. Amélia olhou para ele. Seria que também acreditasse naquela besteira do povo? Lobisomem.”<sup>254</sup> Mesmo a esfera dos senhores de engenho não é capaz de barrar o avanço do ideário popular que verte Amaro em lobisomem: D. Amélia, uma personagem simbólica do *status quo* dominante, mulher decidida e atuante (afinal, convém lembrar, é Amélia quem administra o Santa Fé oculta na apatia do marido semi-louco), transforma-se num dos maiores choques ao melancólico José Amaro, pois o “espanto” da senhora é, metaforicamente, a ratificação dos imaginários sociais. A constatação seguinte é praticamente inexorável: “Estava com medo do povo[...] Os homens tinham feito dele um traste infeliz[...] Lobisomem. Homem do demônio. Aquele canalha queria reduzi-lo a nada.”<sup>255</sup>

José Amaro agora encontra-se no ápice negativo de sua auto-percepção: não há mais um José Amaro - seleiro - mas somente a identidade moldada pelo imaginário, o misto José Amaro – lobisomem: “Lobisomem. O povo o odiava, via na sua cara a cara do monstro noturno que era obra do diabo”<sup>256</sup> Onde está o mestre artesão? O seleiro exemplar e marido de Sinhá? Uma eventual solução a tais problemas é sugerida pelo próprio Amaro, ao salientar que a “canalha queria reduzi-lo a nada”. Este “nada” pode ser entendido aqui como uma analogia das teorias da identidade, pois o indivíduo – base elementar da identidade pessoal e mesmo social – só existe enquanto forma diferenciada dos demais sujeitos. O diálogo entre o jogo simbólico presente na esfera do Eu e do Outro é manifestamente uma relação plural, entre diferentes indivíduos. Ao negar o status básico de sujeito ao personagem José Amaro (pois o artesão encontra-se relegado ao *hybris*, mais próximo ao estado de um ser genérico que ao de um ser humano), toda a relação simbólica inerente aos sujeitos também lhe é

---

<sup>254</sup> Id. p.309.

<sup>255</sup> Id. p.315.

<sup>256</sup> Id. p.373.

negada. Sem a diferenciação, os símbolos e o contato, a identidade do seleiro segue num rumo aparentemente desintegrador, tornando-se ela mesma genérica e vaga, aproximando-se da fronteira do arquétipo.

Amaro tornou-se prisioneiro de uma intrincada malha social, a qual converteu-o em monstro, pária e abominação. O trecho seguinte é exemplar sob tal aspecto: “Aqueles meninos, aquelas mulheres, aquele coronel Lula, todos do mundo que o cercava eram grades de ferro que o prendiam, que faziam de um homem trabalhador como ele um monstro, um perigo, um criminoso.”<sup>257</sup> Um criminoso, sim, cuja sentença para tal crime (um paradoxal caso de identidade com a alteridade) é bastante eficaz: a imposição da mítica “marca da besta”, ou seja, a identificação de Amaro com o nefasto lobisomem, ente fabuloso, avatar do interdito social de *Fogo Morto*. Estigmatizado, José Amaro cumpre sua pena no passar dos dias, onde cada hora é um constante questionar-se sobre suas falhas, suas limitações e, sob um signo cáustico, da própria tragédia que lhe fora imposta por algum destino desgraçado. A vida pregressa do José Amaro seleiro converte-se num passado distante, quase devaneio, sufocado pelas grades de ferro e aço do presente opressor: lobisomem não é mais apenas um vocábulo, tornou-se metáfora de uma prisão interior.

Como todo detento, Amaro almeja a liberdade. Os sonhos do artesão lobisomem são forjados no contato com a sórdida realidade: “Só, na casa que fora do pai, onde vivera e trabalhara a vida inteira, era agora mais desgraçado do que imaginara. Para ele, não havia outro remédio, devia desaparecer, fugir, não ficar um dia mais naquela terra que o desprezava.”<sup>258</sup> Mas a fuga, o “desaparecer” do seleiro acabam assumindo os tons amargos do suicídio, a solução final ao complexo jogo de equações identitárias que afligiam a rústica alma de um indivíduo que buscava a aceitação e a admiração de seus pares.

No balanço final, este é o triste fim de mestre Amaro, homem amarelo e amargo, um lobisomem do canavial.

---

<sup>257</sup> Id. p.301-302.

<sup>258</sup> Id. p.373.

## Conclusão

Na nota introdutória de sua última obra, *A linha de sombra*, o célebre Joseph Conrad estabelece uma espécie de diálogo com a crítica de seu tempo, salientando que, apesar de o título do trabalho soar místico ou sobrenatural, o texto em si vinculava-se ao seu olhar de homem já idoso sobre as experiências que tivera quando jovem. A linha de sombra seria, assim, a passagem da juventude à idade madura e nada (ou muito pouco) haveria nela de sobrenatural. A citação do próprio Conrad é elucidativa:

O mundo dos vivos já contém suficientes maravilhas e mistérios sendo como é; maravilhas e mistérios agindo sobre nossas emoções e inteligência de modos tão inexplicáveis que quase justificariam a concepção da vida como um estado de encantamento.<sup>259</sup>

A situação de um navio estagnado por um longo período, detido pela excessiva calmaria nos mares orientais, parece tingir-se com os tons de uma espécie de destino ou sortilégio náutico. É difícil não fazer uma analogia, ainda que descabida, com *A balada do velho marinheiro*, de Coleridge: um navio e sua tripulação padecem em águas longínquas, prisioneiros de um vasto oceano. O grande contraponto nessa comparação encontra-se no fato de que o poema de S. T. Coleridge funda-se e emana reciprocamente uma atmosfera onírica, enquanto na obra de Conrad os delírios e as ilusões são decursos de febres e doenças, tão fáticos quanto uma quilha, uma proa ou uma popa. Nota-se que, enquanto o velho marinheiro de Coleridge anda pelas ruas com seus olhos em brasa, os nautas de Conrad andam com os olhos da mente em brasa, revivendo suas memórias. Justamente o reavivar de tal memória é uma das questões mais interessantes ao pensar num mundo onde Destino, fantasmas, maldições e mil demônios parecem espreitar por detrás de um frágil véu.

As barreiras entre a imaginação e o mundo fático estremecem algumas vezes, como no eterno “ser ou não ser” do príncipe que não sabe se contemplou o fantasma de seu falecido pai, o antigo rei Hamlet, ou apenas viu um demônio, ou mesmo uma alucinação. Era um ente sobrenatural, de fato? E Hermógenes, fizera realmente um pacto com o diabo, no *Grande*

---

<sup>259</sup> CONRAD, Joseph. Nota introdutória in **A linha de sombra**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003. p.5

*Sertão, Veredas*, de Guimarães Rosa? E mestre Amaro, converteu-se de fato em licantropo? Tais questionamentos são, aparentemente, insolúveis, tanto quanto o adultério de Capitu. O que se pode questionar, e aí retoma-se o argumento magistral de Conrad em sua *nota do autor*, é o “[...] efeito de um choque mental ou moral sobre uma mente comum [...]”<sup>260</sup>. Desse modo, não se trata de verificar se, de fato e de direito, tratava-se do fantasma do rei, do demônio ou do lobisomem, ou mesmo do adultério, mas sim do efeito que tais textos, ainda que hipotéticos, geram nas mentalidades.

Sob tal enfoque, o José Amaro estudado na presente dissertação pode, de fato, ter sido um licantropo marcado pela transformação física, como pode também ter sido apenas um homem transtornado pela sorte amarga que o leva ao suicídio. Na verdade, parece ser um aspecto menor a metamorfose física do seleiro. A grande problemática da licantropia de Amaro está expressa nas palavras de Conrad, ou seja, o problema da percepção pelo próprio indivíduo e pelos demais de seu grupo social. O autor de *Fogo Morto* trabalha de forma lúdica e jocosa os elementos que pressupõe uma manifestação do lobisomem: o pêlo, a garra, a lua, a violência, a selvageria etc. Mas em nenhum momento José Lins do Rego descreve Amaro da mesma forma que Ovídio ou Petrônio descreveram seus licantropos, ao menos não diretamente. O autor paraibano trabalha na “linha de sombra”, no véu tênue entre o onírico/maravilhoso e o fático realista. Talvez José Amaro não uive literalmente, mas suas palavras seguem tão mordazes quanto as presas de Licaon. E, especificamente nessa dubiedade, nesse “ser ou não ser lobisomem”, é que surge o primeiro plano de *Fogo Morto*.

O segundo plano apresenta-se ao tomar a “verdade da obra”, isto é, sua verossimilhança: o enredo de *Fogo Morto* aborda a questão do licantropo sob uma perspectiva mais direta, onde as opiniões são divididas entre aqueles que creditam uma metamorfose fática ao seleiro e aqueles que duvidam disso. Os elementos simbólicos lançados aos poucos por José Lins do Rego acabam por embasar a construção de um imaginário social poderoso no povoado da várzea do Paraíba: uma atmosfera que germina das classes sociais pobres, alcança a própria sala da Casa-grande de Lula de Holanda e transforma o artesão José Amaro no sórdido lobisomem, terror de mulheres e crianças, e perdição dos homens.

A transformação imaginária de Amaro em monstro acaba por desencadear o terceiro plano da obra: as relações do indivíduo com a comunidade e consigo. O personagem torna-se excêntrico, lançado fora do convívio social e portador de um estigma profano, ainda que imaginariamente imposto. O isolamento e a solidão imputados ao suposto licantropo são os

---

<sup>260</sup> CONRAD. Op.cit. 2003. p.6.

gatilhos que deflagram a grande crise existencial de Amaro: a perda da identidade. Claro, deve-se salientar, não ocorre uma perda identitária total, mas sim uma espécie de conflito entre a identidade pessoal do indivíduo e os planos nebulosos da imagem arquetípica do lobisomem. O imaginário social, animado por uma pretensa simbologia, tenta envolver Amaro em sua própria percepção e, por vezes, obtém êxito quando o seleiro identifica-se com a pecha de “lobisomem”. O grande escopo desse terceiro plano encontra-se nas relações entre os indivíduos e na sua área de fronteira delimitada pelo interdito social, o qual pode ser visto como o elemento excludente e instituinte da excentricidade de Amaro.

Um suposto quarto plano na constituição de *Fogo Morto* aponta as relações entre o Universal e o Regional, mas de uma forma não usual: trata-se da problemática da releitura mítica, elemento universal, sob o viés de um imaginário social e regional. José Lins do Rego atua num movimento cíclico em *Fogo Morto*: seu ponto inicial pressupõe a idéia mítica do licantropo e o modo como ela se manifesta num dado viés sociocultural. Talvez, como já foi dito, Amaro não uive literalmente, mas sob o prisma da verossimilhança ele constitui uma espécie de lobisomem, de um homem híbrido com uma fera, ainda que de forma psíquica apenas. E, centrando-se nesses aspectos, ocorre o segundo movimento que completa o ciclo: a passagem do regional (onde o lobisomem aparece com suas características culturais próprias da região nordestina) ao *status* universal (no reencontro da simbologia mítica). Caso fosse possível a esquematização dessa relação intrínseca, poder-se-ia fazer as seguintes perguntas: É possível um mito verificar-se num contexto regional? Parece que José Lins do Rego demonstra que sim, ao instituir Amaro como espécie de lobisomem dentro de um sistema cultural definido. E tal mito, após regionalizado, pode ainda voltar a ser universal? Novamente, José Lins parece provar que sim, ao instituir a problemática da identidade como um dos fulcros centrais de seu licantropo.

Por fim, uma analogia de José Amaro, “homem amarelo e amargo”, pode focar especificamente o aspecto da cor: José Amaro nunca será um homem dourado, cercado pelo respeito e admiração que tanto parece almejar no início da obra. Seus tons são inicialmente amarelos, mas de matizes estagnadas: trata-se de um amarelo pasmo, tingido na faina de uma vida previsível e rotineira. Seu segundo tom surge quando o amarelo fosco da mediocridade cede o lugar ao amarelo insano dos olhos de um endemoniado, e ele ataca a filha e a esposa em seu assomo de fúria: são os olhos amarelos como gemas de ovo, fulgurantes como o olhar do próprio Licaon mítico. A terceira tonalidade amarela de José Amaro se dá através do medo pálido: sua presença torna-se mau agouro, sua visão é evitada, sua sombra traz maldição e suas palavras são diabólicas. Amaro converte-se em avatar do medo. O quarto amarelo é o do

esmaecido e da enfermidade: a pele ainda mais amarelada, as mãos inchadas, o coração cada vez mais doente e a alma imersa em solidão. O quinto amarelo é aquele presente na revelação: trata-se do tom da morte do seleiro, do efeito purgativo da morte do monstro. Sim, José Amaro é um homem amarelo e suas amarguras são como espinhos que prefiguram uma tragédia: ao crer-se como lobisomem, ser híbrido e maldito, o seleiro só pode proceder de uma forma: extinguir-se. José Amaro, um homem de amarelos e amargos, constitui uma genial metáfora ao monstro mitológico nos dias atuais, onde a perda e a manipulação do “Eu” são tão iminentes e fatídicas como a queda de Tróia.

## REFERÊNCIAS

Obras literárias consultadas

**BÍBLIA SAGRADA.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade bíblica do Brasil, 1969.

CONRAD, Joseph. *Nota introdutória.* In CONRAD, Joseph. **A linha de sombra.** Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. **Prometeu acorrentado, Ajax, Alceste.** 5.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar ed., 2004.

OVÍDIO. **Metamorfoses.** São Paulo: Hedra, 2007.

PETRÔNIO. **Satiricon.** São Paulo: Editora Escala, s.d.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates; Banquete:** texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2003.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto.** 65.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. **Usina.** 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana** – Édipo rei; Édipo em Colono; Antígona. 12.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

VIRGÍLIO. **Bucólicas.** São Paulo: Melhoramentos; Ed. Universidade de Brasília, 1982.

Obras teóricas citadas e consultadas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** 4.ed., rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGUIAR, Flávio et alli (org.). **Gêneros de fronteira:** cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

ARISTÓTELES. **Poética.** 3.ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social.* In Anthropos – Homem. **Enciclopédia Einaudi.** Imprensa Nacional – Casa da moeda. 1997. v 5.

\_\_\_\_\_. **Los imaginarios sociales:** memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** São Paulo: Hucitec/ EUNB, 1987.

- BINI, Edson. **Homens, lobos e lobisomens**. São Paulo: Marco Zero, 2004.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BURKE, Peter. *As fronteiras instáveis entre história e ficção*. In: AGUIAR, Flávio et alli (org.). **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Cultura popular na idade moderna**. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil faces**. 9ª ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **Brigada Ligeira**. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira**. 5.ed. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2007.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. 4.ed. rev. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2.ed. São Paulo: Global, 2002.
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. V2.
- \_\_\_\_\_. **Linguagem e mito**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASTELLO, José Aderaldo. **Antologia**. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- \_\_\_\_\_. **José Lins do Rego**: Modernismo e regionalismo. São Paulo: EDART, 1961.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.
- COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 17.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2.ed. Bauru: EDUSC, 2002. p.176.
- DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar, 1991.
- DÍEZ MACHO, Alejandro; BARTINA, Sebastian. **Enciclopedia de la Biblia**. Barcelona: Garriga, 1963.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURANDO, Furio. **A Grécia Antiga**. Barcelona: Ediciones Folio, 2005.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- FRANCHINI, A.S.; SEGANFREDO, Carmen. **As melhores histórias da mitologia nórdica**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2004.
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista de 1926**. [Rio de Janeiro]: Imprensa Nacional, 1955.
- GARDNER, Jane F. **Mitos Romanos**. São Paulo: Centauro, 1999.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 4.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- GRAVES, Robert Ranke. **The greek myths**. London: The Folio Society, 1996.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1986.
- HERÓDOTO. **História**. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2001.
- LACERDA, Rodrigo. **Deuses da mitologia: Zeus**. São Paulo: Duetto editorial, 2008.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. **La mentalité primitive**.  
disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/levy\\_bruhl/mentalite\\_primitive/mentalite.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/levy_bruhl/mentalite_primitive/mentalite.html). Acesso em: 10 de maio de 2009.
- LACERDA, Rodrigo. **Deuses da mitologia: Zeus**. São Paulo: Duetto editorial, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Antropologia estrutural dois**. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de deuses e demônios**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Revista Famecos, Porto Alegre, n.15, agosto 2001. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.
- PATO, Raúl Gómez. **Libellus de Natura Animalium**. Disponível em:  
< <http://www.bivir.com/DOCS/NORM/bestiario.html> >. Acesso em: 16 jan. 2008.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário junguiano**. São Paulo: Paulus, 2002.

RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal** – mitos, crenças, lendas arquetípos, folclore, imaginário. São Paulo: Paulus, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário da mitologia latina**. São Paulo: Cultrix, 1999.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de mitologia**: germânica, eslava, persa, indiana, chinesa, japonesa. São Paulo: Cultrix, 1973.

VICO, Giambattista; PRADO, Antonio Lázaro de Almeida. **Princípios de uma ciência nova**: acerca da natureza comum das nações . 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ZILBERMAN, Regina. **Do Mito ao Romance**: tipologia da ficção brasileira contemporânea. Caxias do Sul: UCS-EST, 1977.