



RESISTIR OU DECAIR?: AS MULHERES E A REPRESENTAÇÃO DA DECADÊNCIA EM *FOGO MORTO*, DE JOSÉ LINS DO REGO, E N'A *MORATÓRIA*, DE JORGE ANDRADE

José de Sousa Campos Júnior

Universidade Estadual da Paraíba/PPGLI (c.josedesousa@yahoo.com.br)

RESUMO: Discutem-se aqui aspectos do regionalismo, a partir dos estudos de Antonio Candido e de Lígia Chiappini, procurando estabelecer como visadas particulares de um dado lugar ajudam a refletir sobre questões mais amplas. Dessa forma, propõe-se aqui analisar a representação da mulher em *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, e n'A *Moratória*, de Jorge Andrade, investigando de que forma as personagens (tanto masculinas quanto femininas) lidam com a crise econômica pela qual passam e considerando as diferenças observadas nos homens e nas mulheres no que diz respeito ao modo de lidar com tal situação. Assim, defendemos que as mulheres do núcleo central de ambas as obras convivem melhor com a situação de transição econômica, seja no amplo painel daquela sociedade açucareira do Nordeste brasileiro representado no romance *Fogo Morto*, ou nos quadros em trânsito da crise cafeeira paulista dos anos 1920-1930 da peça *A Moratória*, contrariando a visão patriarcal da mulher como sexo frágil entranhada há tempos na sociedade brasileira.

Palavras-chave: representação da mulher; regionalismo; patriarcalismo.

INTRODUÇÃO

O regionalismo, entendido aqui como tendência literária, constitui uma das mais fecundas e fortes vertentes da produção literária brasileira. Desde seus primeiros passos, à época do Romantismo, até a atualidade, a literatura regionalista vem sendo rediscutida e reinventada.

A partir das figuras locais, colocadas em cena por essa produção, são colocados problemas e dilemas humanos que não se restringem a determinado ambiente. Assim,

muitas vezes, os vários “regionalismos” trazem à tona personagens com conflitos parecidos.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é analisar de que forma as personagens do romance *Fogo Morto* e do texto dramático *A Moratória* enfrentam a decadência do sistema econômico brasileiro do início do século XX, quais estratégias usam para resistir ao novo modelo econômico ou para driblar os impactos inevitáveis de tal mudança. Assim, focaremos na diferença de postura entre as personagens femininas e masculinas das obras



diante de tal situação. Partimos da hipótese de que as mulheres lidam melhor com todas as mudanças e consequências advindas dessa transição econômica e funcionam como um apoio moral, psicológico e até mesmo financeiro para seus pares masculinos.

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA REGIONALISTA

Denominar, ou classificar, uma obra literária de “regionalista”, de acordo com a interpretação de alguns críticos literários, traz em si um caráter redutor, isto é, como a obra não atingiu dimensões universais (de acordo com o julgamento de alguns críticos tradicionais) ela é enquadrada (para não dizer aprisionada) como uma obra de cunho regionalista. Se a obra, mesmo tendo características temático-formais que possam lhe categorizar como tal, conseguir atingir dimensões universais, ela é galgada a novos patamares estéticos e críticos. Portanto, esta é uma “tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à ‘grande literatura’, confundindo-se frequentemente com a pedagogia, a etnologia e o folclore” (CHIAPPINI, 1995, p. 156).

Assim, essa classificação carrega um preconceito estético. A origem dessa tendência literária pode ajudar a entender melhor essa questão: no século XIX, dentro

do movimento romântico, os escritores começaram a sentir a necessidade de representar nas obras um tipo brasileiro que ajudasse a formar uma identidade nacional: “num primeiro momento, como símbolo do autenticamente nosso, é o índio que a ficção e a poesia tematizam. Feita a Independência política, o desejo de afirmação e autenticidade cresce e, junto com o índio, nosso romantismo erige os brasileiros de zonas afastadas dos grandes centros como representantes da brasilidade autêntica” (CHIAPPINI, 1994, p. 670). Alguns autores absorviam a forma europeia e inseriam a substância local, podendo, assim, chamar este processo de dialético, que já traz uma espécie de hierarquização e/ou dependência formal. Esta, por sua vez, vai ser superada, no âmbito da produção literária, no Modernismo, embora o empenho venha desde o Romantismo.

Deste modo, os críticos literários herdeiros desse pensamento consideram a obra regionalista inferior às outras que não são, pois aquelas seriam de menor valor estético, uma vez que se limitam ao “beco”, não ultrapassando as fronteiras do localismo. Entretanto, o regionalismo foi uma forma de consolidação da identidade nacional, “um fator decisivo de autonomia literária e importante contrapeso realista, uma vez que implicava esforço pessoal de estilização e grande quota de observação” (ARAÚJO,



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

2008, p. 122). No entanto, ao se tentar consolidar a identidade nacional, coloca-se em tensão a região, visto que a nação pressupõe uma unidade nacional, buscando sempre um tipo representativo, e a região implica em diversidade. Mesmo a noção de “região” desestabilizando a “nação”, é através da figura humana do interior, de ambientes afastados que se buscou representar a nação.

Configura-se, então, uma tensão e um diálogo, ao mesmo tempo, entre o local e o nacional. Nesse sentido, de acordo com Antonio Candido, o surgimento do regionalismo na literatura deve-se a uma atmosfera de “país novo”, iniciada em 1822. País este que “ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (2006, p. 169). A produção literária dessa época, assim como de outras, estava sintonizada com o contexto sócio histórico no qual estava inserida. Ela avançava naquilo que tinha condições externas (também internas, como a questão da adaptação da forma literária ao tema) de avançar.

Outro fator que contribui para esse modo de pensar é o fato de o regionalismo estar necessariamente ligado ao ruralismo. Entretanto, se a obra regionalista é a expressão de uma localidade, esta pode ser rural ou urbana. Sobre isso, Chiappini comenta que, de modo mais ou menos

explícito ou mascarado, toda obra seria regionalista, uma vez que traduziria peculiaridades de dado lugar (1995, p. 155). Isso leva às seguintes oposições, que estão na formação de nossa literatura: rural versus urbano, localismo versus cosmopolitismo, particular versus universal, o que remete à discussão inicial deste trabalho: a obra regional é tida como menor em relação à considerada universal. Muitas vezes, a presença do ambiente rural no texto é interpretada como um atraso, pois estaria preso ao passado e ao declínio socioeconômico. Entretanto, esse tipo de crítica desconsidera que o regionalismo “sempre surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização. Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano” (CHIAPPINI, 1995, p. 155). O Romance de 30, por exemplo, contrapõe-se à modernização do maquinário agrícola do território brasileiro que, no caso da região Nordeste, vem inaugurar as usinas em substituição aos engenhos de cana de açúcar, bem como as obras que retratam a falência dos fazendeiros do interior dos estados que compõem a região Sudeste.

Sobre a produção dessa época Antonio Candido comenta que há “uma consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’” (2006, p. 172).



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Essa condição seria responsável pela evolução da qualidade das obras em relação as do passado. Ainda de acordo com o crítico, essa “fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (CANDIDO, 2006, p. 191). Está presente nesta etapa de evolução da produção regionalista a análise social e humana mais elaborada, que requereu maior grau de verossimilhança em relação à realidade que estava sendo representada nas obras. Nesta fase “a ‘consciência social’ dos escritores foi determinante, pois surgiu como um problema a ser enfrentado no terreno da elaboração literária: ‘organização estética’, ‘elaboração formal’ constituíam um paradigma que, para os escritores, não poderia atrapalhar o impacto humano da obra” (ARAÚJO, 2008, p. 126). Assim, o momento em que houve um maior equilíbrio entre o elemento humano e social foi o chamado “super regionalismo”, observado sobretudo na obra de Guimarães Rosa. Há nessa espécie de “periodização” uma gradação, na qual as características foram evoluindo até atingir o ápice com Grande sertão: veredas (1956).

Mesmo a universalidade da obra não descartando seu componente nativista, o termo “superregionalismo” também tem uma carga semântica preconceituosa, uma vez que

a universalidade a eleva ao nível de “super”. Entretanto, é nesse período que verifica-se a perfeita harmonia do estilo e da técnica com o tema e a matéria-prima. Por isso, muitos estudiosos chegaram a decretar a “morte do regionalismo”, por considerarem a produção “pós Guimarães” inferior ou atávica. Conforme Santini (2009, p. 256), esse silêncio da crítica ou recusa em avaliar as produções regionalistas nas últimas décadas agravam um processo de negação dessa tendência na literatura brasileira. Isso faz com que essa produção seja vista como marginal e presa ao passado decadente, de crises. Passado este, que serviu de base para os autores atingirem o auge da tendência regionalista (no superregionalismo), mas, de acordo com essa visão, se esgotou nisso, não proporcionando mais obras consideráveis, “de modo que qualquer persistência nesse sentido seria um caso de anacronismo ou falta de criatividade” (SANTINI, p. 78). Contrariando essa noção, existem autores contemporâneos que vêm se destacando com obras nessa tendência literária (mesmo que alguns não queiram se filiar a nenhuma classificação). Tal atitude se deve ao caráter redutor e ultrapassado (conforme o entendimento dos autores e parte da crítica) da denominação “obra regionalista”.

Segundo Candido, o regionalismo é tributário do subdesenvolvimento econômico,



logo, não se esgotou com Guimarães Rosa, ao contrário, ele se sustenta “na incorporação estética de regiões em que a globalização não se realizou de modo homogêneo” (SANTINI, 2011, p. 81). Ainda há rincões no país em que o acesso à leitura é difícil e deficiente. Diante disso, não são construídas condições materiais de um público leitor. Isto atinge o modo de produção literária como um todo uma vez que esse tipo de problema é típico de países subdesenvolvidos. O aparecimento desses textos, no entender de Santini (2009, p. 257), reacende a discussão em torno deste tema e leva à reflexão não somente dessa ficção, mas também do lugar que ela assume no quadro da tradição regionalista. Assim, novos termos surgiram para tentar dar conta dessa produção.

2. FOGO MORTO E A MORATÓRIA: AS MULHERES E A DECADÊNCIA

O romance *Fogo Morto* (1943), de autoria de José Lins do Rego, pertence à produção literária do Romance de 30 e é considerada a obra-prima deste escritor. Junto com outros livros do autor (*Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *O Moleque Ricardo* e *Usina*) é a última obra do chamado “ciclo da cana de açúcar”, constituindo-se como um “romance-síntese” da ficção do paraibano. Esse ciclo tematiza a decadência

dos engenhos de cana de açúcar do da região Nordeste do Brasil, a qual estava passando por um período de transição econômica: os engenhos estavam sendo gradativamente substituídos pelas usinas, passando da fase mercantil para a pré-capitalista. É em meio a essa atmosfera que se inserem os personagens de Zé Lins: “Fogo Morto apresenta como núcleo temático básico a decadência de uma sociedade rural escravocrata apoiada numa economia mercantil de ranço colonial frente a uma nova ordem de valores de cunho burguês e a uma economia emergente de base capitalista” (COUTINHO, 1991, p. 432). Esse período é palco da crise dos engenhos e da crise interna de seus donos, uma vez que muitos não conseguiram se adaptar a esse novo modo de produção ou, mesmo se adaptando, começaram a perder poder em favor da região centro-sul do país.

O texto teatral *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade, também mostra a decadência de uma tradicional família da elite cafeeira do interior de São Paulo. A história se passa em dois planos narrativos: em 1929, antes da crise mundial financeira; e em 1932, momento em que verificamos as consequências de tal crise. Dessa forma, observamos a derrocada da família do patriarca Joaquim, que tenta se adaptar ao novo modo de vida, pois antes moravam na fazenda e depois passam a viver em uma



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

modesta casa na cidade: “A Moratória evoca o fim, frequentemente melancólico, desse processo social: a divisão e perda das fazendas, com a ascensão de novas classes, facilitada por dois violentos choques: a crise do café e a revolução de trinta” (PRADO, 1986, p. 626).

Assim, a produção dessa época “consistia fundamentalmente em uma literatura de protesto, que buscava documentar o mais objetivamente possível a região onde se situavam os relatos com o fim de denunciar o seu contexto político ou socioeconômico” (idem, 1991, p. 430-431). Por isso, muitos autores se preocupavam mais com a paisagem do que com o ser humano, embora numa perspectiva diferente daquela exótica e ufanista verificada no Romantismo na maneira de lidar com o elemento regional. Entretanto, alguns escritores conseguem colocar a ênfase no homem e seus dilemas, a exemplo de Graciliano Ramos, Jorge Andrade e José Lins do Rego. Este, por sua vez, escapa a essas características porque em suas obras o elemento humano é mais forte que a natureza: “nada se sobrepõe aos personagens, literariamente falando; os personagens é que se alçam sobre tudo, dominando os problemas e os elementos com a sua humanidade” (CANDIDO, 2004, p. 58).

Dessa forma, várias obras dessa geração retrataram o drama humano resultante

dos efeitos dessa crise econômica, que fez com que os indivíduos ao redor do engenho entrassem em decadência moral e psicológica. É o que acontece, de diferentes maneiras, com os personagens principais de *Fogo Morto*: Mestre José Amaro, Lula de Holanda e Capitão Vitorino Carneiro da Cunha. Os conflitos e dilemas de cada um são tratados respectivamente nos três capítulos do livro: “como há três protagonistas ao longo da narrativa, o foco de interesse desvia-se em cada parte de um para outro, provocando uma mudança na maneira como são vistos” (COUTINHO, 1991, p. 433).

No primeiro capítulo, intitulado “O mestre José Amaro”, o foco cai sobre o personagem homônimo, morador das terras de Seu Lula, trabalhador autônomo (fabrica artefatos de couro), vive com sua esposa Sinhá e sua filha Marta em uma pequena casa às margens da estrada que dá acesso ao engenho de Seu Lula. De comportamento arredo, não tem paciência com sua família e não tolera que lhe venham falar sobre política. A localização de sua residência favorece justamente o contrário, pois é local de passagem das pessoas que se dirigem ao engenho de seu patrão e que circulam pelas redondezas, proporcionando conversas e embates que o irritam profundamente, mas que acabam sendo determinantes de sua conduta e de seu modo de pensar.



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Orgulhoso de trabalhar de forma independente, Mestre Amaro não aceita o fato de ter que trabalhar para pessoas tão pobres como ele, que ele chama de “camumbembes”: “o mestre cortava material para os arreios do tangerino do Gurinhém. Estava trabalhando para camumbembes. Era o que mais lhe doía. O pai fizera sela para o imperador montar. E ele ali, naquela beira de estrada, fazendo rédea para um sujeito desconhecido” (REGO, 1997, p. 17). Ele tem consciência da crise pela qual a economia de sua região está passando, ou seja, “da desigualdade social em que vive, da prepotência dos senhores de engenho e da injustiça com relação ao trabalhador, mas não chega a organizar sua revolta a nível social. Ao contrário, ele se atém o tempo todo ao plano individual, distinguindo um senhor de engenho do outro” (REGO, 1991, p. 436). Fala do seu lula ao passar pela estrada

O personagem em questão consegue mostrar sua revolta contra os políticos e autoridades locais através de seu discurso, mas é justamente esse o motivo de sua expulsão, pois seus comentários chegam aos ouvidos do senhor das terras onde mora sem pagar foro; e do apoio que ele dá ao cangaço, ajudando o bando de Antonio Silvino com informações e alimentos. Porém, mesmo tendo essa consciência, o personagem em questão não consegue ir além disso, ele não pode mudar essa situação porque está preso a

um sistema sócio ideológico patriarcal que o domina e determina suas atitudes frente à crise.

Na segunda parte de *Fogo Morto*, “O engenho de Seu Lula”, há uma volta ao passado para mostrar como o Coronel Lula de Holanda se estabeleceu no engenho Santa Fé. Após o seu casamento com Amélia, herdeira do engenho, observamos a gradual e lenta derrocada do latifúndio sob sua administração. Ele vai se tornando cada vez mais fechado em si e dedicado às suas rezas e idas à igreja. Seu comportamento atinge a todos os moradores de sua casa: a filha, já na idade de casar, é mantida em casa durante todo o tempo e não consegue encontrar um pretendente, apesar de ter tido um namorado, transformando-se numa jovem amargurada; sua mulher percebe a fragilidade do marido e acha que tem o dever de fazer com que ele resista à crise e não enlouqueça; e sua cunhada louca tem seu estado agravado. Se no primeiro capítulo o leitor vê Seu Lula sob o olhar externo de Zé Amaro, que o considera um arrogante que não sabe dar valor a sua propriedade, que vive metido em rezas e tem nojo dos pobres, na segunda parte a condição do coronel é narrada de dentro do conflito. Ambos os personagens possuem uma estrutura familiar semelhante, e nos dois casos “há um contraste violento entre o sonho e a realidade, o desejo



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

(...) e aquilo que são de fato (...), e ambos descarregam suas frustrações no contexto familiar: Sinhá e D. Amélia. Além disso, tanto Lula quanto Mestre Zé padecem de algum mal (a epilepsia, no primeiro caso, e a doença não identificada, no segundo), e ambos buscam a saída para seus problemas no plano mítico e individual: Lula entrega-se à reza de um modo compulsivo e patológico que até seus familiares questionam, e Amaro recorre ao cangaço, ou mais especificamente ao cangaceiro Antonio Silvino. Finalmente, tanto um quanto o outro encerram-se em sua casa, cortando todos os laços com o mundo exterior, e terminam por autodestruir-se de maneira desolada e melancólica.” (COUTINHO, 1991, p. 437).

O Capitão Vitorino, que intitula a última seção, apesar de várias aparições no início da narrativa, surge para unir o passado com o presente. Capitão de patente comprada, vive circulando pela região em sua velha égua se informando sobre a situação política e

arrumando confusões com autoridades em nome da justiça, mesmo com isso, acaba sendo alvo de brincadeiras das crianças por onde passa, recebendo o apelido de “Paparabo”. De aspecto quixotesco, ele circula livremente pelos estratos sociais e, de acordo com Candido, sua conduta só transmite glória e supremacia, fazendo com que a paranoia garanta escala de grandeza aos seus atos, que o delírio de autovalorização seja sua tábua de salvação e que a força do ideal se sobreponha à realidade da decadência e do ridículo (2004, p. 61). Assim, de um modo muito peculiar, Vitorino é o que melhor lida com a situação de crise.

O seleiro descarrega toda a sua raiva nos conhecidos que dele se aproximam para conversar, mas principalmente no ambiente familiar, sendo agressivo com sua mulher e sua filha. “O mestre Amaro sentou-se outra vez. O martelo estrondou na paz da tarde que chegava. (...) Culpada de tudo era a sua mulher Sinhá. O negro Leandro saiu danado com ele. Negro só servia mesmo para o cativoiro. Ninguém queria ser livre. Todos só desejavam a canga.” (REGO, 1997, p. 19). Sua mulher e filha, por sua vez, assim como as outras personagens femininas do romance, estão inseridas num contexto sócio-histórico excessivamente machista, sexista e misógino. Os três homens protagonistas deixam claro em seu discurso que a mulher é um indivíduo



inferior e que, portanto, não tem condições de debater sobre política ou economia e nem sabe administrar a renda familiar.

Joaquim, patriarca da família em *A Moratória*, também não consegue aceitar o fato de que perderam a fazenda e que vão ter que encontrar novas formas de se sustentar. Ele alimenta a ilusão de que vai conseguir pagar a moratória e recuperar a propriedade. Assim, ele nem faz nada para sustentar a família nem quer que seus filhos, Marcelo e Lucília, trabalhem. As mulheres procuram se adaptar à Ordem, dentre outras maneiras, tentando obedecer aos “homens da casa”: maridos ou pais, pelos quais nutrem certo medo. No entanto, elas não conseguem ficar numa posição passiva o tempo todo. E é nisso que consiste a única tentativa delas contrariarem a Ordem estabelecida: no momento em que veem seus maridos (no caso de *Fogo Morto*) e seus pais (situação de *A moratória*) sendo massacrados pela crise, elas tomam atitudes que acabam ajudando seus companheiros e pais.

O discurso de Adriana, esposa do Capitão Vitorino, é marcado pela tristeza ocasionada pelo comportamento do cônjuge: “não estou me lastimando, não. Vitorino é homem de bom coração mas vive uma vida que dói na gente. Não tem jeito não! É aquilo mesmo, quer chova quer faça sol” (REGO, 1997, p. 38). As atitudes do capitão a coloca

em situações constrangedoras, uma vez que pelo fato de circular em diversas casas em razão de seu ofício, castradora de frangos, está submetida a ouvir o que as pessoas pensam do seu marido, considerando-o um louco. Ela é a única das esposas dos três protagonistas que tem um filho do sexo masculino, e ela quem escolheu os padrinhos, contrariando a vontade do pai da criança: “pelo seu gosto [de Vitorino] o padrinho do seu filho Luís seria o primo José Paulino. Mas a sua mulher tomou o seleiro. Mulher teimosa, de vontade, de opinião. Queria era chamar, encher a boca com um ‘meu compadre José Paulino’. O diabo da mulher escolhera o outro.” (REGO, 1997, p. 25). Mesmo o filho vivendo distante, ela se sente orgulhosa disso e sente falta dele nos momentos de solidão. Adriana não entende porque as pessoas se importam tanto com o que seu marido diz. Até nas vezes em que seu companheiro é preso pela polícia ela vai à casa das autoridades para pedir que esqueçam os erros cometidos pelo capitão, enfatizando que ele não faz por mal.

No romance em análise, após o Mestre Zé Amaro ficar cada vez mais doente, é D. Sinhá que acaba servindo de base de sustentação emocional para seu marido e também para sua filha, que sempre contou com a defesa da mãe frente aos ataques de agressividade do pai, o qual chegou a lhe



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

agredir fisicamente na tentativa de conter um ataque de loucura. D. Sinhá se percebe sozinha, incapaz de ajudar Marta e de suportar o comportamento agressivo e doentio do marido, principalmente depois que surgem os boatos de que ele estaria virando lobisomem. Depois que passa a sair andando sem rumo durante a noite o seleiro começa a refletir melhor sobre sua situação e passa a ter comportamentos estranhos, na visão de sua mulher. Esta passa a não reconhecê-lo mais, aumentando seu medo e sua vontade de ir embora com a filha, o que de fato acaba acontecendo. Assim, a “fuga” de Sinhá, que assistia em silêncio a decadência do marido, é o último fator decisivo para a ruína do seleiro, que se vê completamente sozinho em seu sofrimento. É este acontecimento que configura uma quebra da subserviência de Sinhá em relação ao Mestre Zé Amaro. Apesar do medo que sentia do marido, ela encontra forças para se livrar dessa situação de opressão.

Amélia, por sua vez, mulher do coronel Lula de Holanda, assiste de perto ao declínio do engenho deixado por seu pai e de sua família. Aos poucos vão perdendo poder econômico e o ambiente familiar fica cada vez mais problemático: a filha que não consegue casar porque seu pai tem ciúmes; este se fecha cada vez mais em suas rezas; e Amélia, que se vê forçada a tomar alguma

atitude diante da falência do engenho. Quando percebe que seu marido não se importa com o latifúndio ela começa a se preocupar com a situação financeira da família e começa a vender ovos, escondido de Seu Lula. Nessa época era inconcebível que uma mulher administrasse o próprio lar, e muito menos que sustentasse financeiramente. Enquanto Amélia lutava para conseguir dinheiro, Lula procurava exibir poder e riquezas, principalmente por não se privar do uso do cabriolé e do piano, símbolos de seu status social.

Sinhá e Amélia encontram formas de resistência mais eficientes que Adriana. Essas duas mulheres “são representações da força feminina em meio a uma sociedade patriarcal decadente, mostrando que são capazes de suportar os problemas. Resistindo, mesmo que fracamente, aos ideais dessa sociedade, mostrando serem corajosas de alguma forma, ao encararem dificuldades não previstas às mulheres do meio patriarcal”. (SILVA; COQUEIRO, 2011, p. 14). Dessa forma, todas essas esposas, em determinado momento e em diferentes níveis, refletiram sobre sua situação e perceberam que seus maridos e famílias estavam dirigindo-se para o fim. Essa postura difere da dos maridos, que sempre tentavam demonstrar força e poder em meio ao declínio. Na tentativa de transpor



essas mudanças elas encontram formas de resistência, mesmo que provisórias.

N'A *Moratória* o símbolo de resistência é deslocado de Helena, esposa de Joaquim, para sua filha Lucília. Depois de perderem a fazenda, mudam-se para a cidade e Lucília, e seu irmão Marcelo vão trabalhar para sustentar a família: ele trabalhando num frigorífico, ela costurando em casa. Vale à pena lermos esta sua fala: “O senhor pensa, papai, que gosto de saber que meu irmão viaja em jardineiras sujas, que trabalha num frigorífico no meio de pessoas que ele nunca viu e sem educação nenhuma? Pensa? Isso me atinge tanto quanto ao senhor. Acontece que precisamos encarar a situação de frente, não há outra saída.” (ANDRADE, 1986, p. 140). A filha é quem demonstra maior maturidade para enfrentar essa situação, mesmo achando, assim como os outros membros da casa, que ainda tem prestígio, Joaquim chega a afirmar que é preciso guardar as aparências.

Helena não se importa com a sua condição de subjugada ao marido e ao sistema capitalista. Na verdade ela deseja que esse tempo volte, pois é acostumada aos valores materiais e valoriza o fato de ter pertencido à alta classe social. Ela é forçada a se adaptar à situação pós-crise de 1929. Assim, em todo o texto “é perceptível a preocupação com o tempo, muito mais com o passado, mas esta, sempre como resposta a um presente e

também como idealização de um futuro a ser construído” (ARANTES, 2001, p. 463). Todos querem um futuro em que possam voltar a viver na fazenda, espaço símbolo de poder econômico e de prestígio social. Mas, ao longo da narrativa, os personagens vão percebendo que essa opção fica cada vez mais impossível de ser concretizada. Lucília, por sua vez, adia seu casamento, visto como saída para sua atual pobreza, uma vez que seu noivo é bacharel em Direito, para continuar sustentando sua família. O que antes era considerado certo, agora é repensado e toma outros rumos. Ou seja, a passagem do ambiente rural para o urbano exige dos personagens comportamentos diferentes, pois a situação inverteu. Novos territórios pedem novos modos de sobrevivência e de se relacionar com o outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As personagens femininas analisadas lidam de forma mais consciente e mais racional com a decadência pela qual estão passando. Seus pares masculinos buscam, em vão e a todo custo, o poder que um dia tiveram, mostrando a necessidade que eles têm de ocuparem uma posição de dominador, que mesmo que não seja rico, mas possa dominar o espaço doméstico.



REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Os ritmos do tempo em torno do engenho. In: _____. **De voos e ilhas: literatura e comunitarismos**. Cotia, SP: Ateliê, 2003, p. 169-178.

ANDRADE, Jorge. A Moratória. In: _____. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 119-187.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Quando o teatro tece a trama** – apontamentos históricos na dramaturgia de Jorge Andrade. Revista Brasileira de História, volume 21, n 42. São Paulo, 2001, p. 457-481.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. **A tradição do Regionalismo na Literatura Brasileira: do pitoresco à realização inventiva**. Revista Letras, nº 74. Curitiba: Editora UFPR, 2008, p. 119-132.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 190 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-145.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 169-196.

_____. Um romancista da decadência. In: _____. **Brigada ligeira**. 3 ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 57-62.

CHIAPPINI, Ligia. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura**.

Revista Estudos Históricos, vol. 8, nº 15. Rio de Janeiro, 1995, p. 153-159.

_____. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994, p. 665-702.

COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Ângela Bezerra de (orgs.). **José Lins do Rego**. Coleção Fortuna Crítica, Volume 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 430-440.

PRADO, Décio de Almeida. A Moratória. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 625-629.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

SILVA, Mirian Cardoso; COQUEIRO, Wilma dos Santos. **A representação da mulher na sociedade patriarcal do século XIX: uma leitura de Fogo Morto**. Disponível em: http://www.fecilcam.br/nupem/anais_vi_e_pct/PDF/linguistica_letras_artes/04.pdf.

Acesso em 15/09/2013.

SANTINI, Juliana. **A formação da literatura brasileira e o regionalismo**. Revista O eixo e a roda, v. 20, n 1. Belo Horizonte, p. 69-85.

_____. **Entre a memória e a invenção: a tradição na narrativa brasileira contemporânea**. Revista Cerrados, n 27. 2009.