LITERATURA COMO LUGAR

arte – memória – identidade

Osvaldo Duarte

(Organizador)

Coleção Pós-Graduação da UNIR

edufro

Editora da Universidade

Federal de Rondônia

LITERATURA COMO LUGAR

arte – memória – identidade

Osvaldo Duarte
(Organizador)

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

Reitora Marcele Regina Nogueira Pereira
Vice-Reitor José Juliano Cedaro

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

CONSELHO EDITORIAL

Presidente Lou-Ann Kleppa
Ariana Boaventura Pereira
Carlos Alexandre Trubiliano
Eliane Gemaque Gomes Barros
Gean Carla Silva Sganderla
Leandro Soares Moreira Dill
Márcio Secco
Marli Lúcia Tonatto Zibetti
Pedro Ivo Silveira Andretta
Ricardo Gilson da Costa Silva
Xênia de Castro Barbosa

COMISSÃO CIENTÍFICA

Marília Lima Pimentel Cotinguiba
Patrícia Goulart Tondineli
Quesler Fagundes Camargos
Auxiliadora dos Santos Pinto

Editora Filiada

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia
BR 364, Km 9,5
Campus Unir
76801-059 - Porto Velho - RO
Tel.: (69) 2182-2175
www.edufro.unir.br
edufro@unir.br

LITERATURA COMO LUGAR
arte – memória – identidade

Osvaldo Duarte
(Organizador)

Coleção Pós-Graduação da UNIR

edufro
Editora da Universidade
Federal de Rondônia

Porto Velho - RO

© 2021 by Osvaldo Duarte, (Organizador)
Esta obra é publicada sob a Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Imagem da Capa:
Meu caminho eu mesmo traço, de Galvanda Galvão

Revisão:
Marília Lima Pimentel Cotinguiba

Projeto gráfico:
Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia

Diagramação:
Rosivan Diagramação & Artes Gráficas

ASSESSORIA CIENTÍFICA

Dra. Célia Regina Delácio Fernandes
Universidade Federal da Grande Dourados

Dr. José Batista Sales
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Dra. Sandra Teixeira de Faria
Universidad Complutense de Madrid

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR)
Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UNIR

F981 Fundação Universidade Federal de Rondônia.

Literatura como lugar: arte - memória - identidade / organização - Osvaldo Duarte. - Porto Velho, RO: Coleção Pós-Graduação da UNIR - EDUFRO, 2021.

219 p.; il.

ISBN: 978-65-87539-58-4 (digital)
DOI: 10.47209/978-65-87539-58-4

1. Literatura. 2. Ficção científica. 3. Literatura moderna. 4. Linguagem. I. Duarte, Osvaldo. II. Titulo. III. Fundação Universidade Federal de Rondônia.

CDU 82-3(81)

Bibliotecário Luã Silva Mendonça CRB 11/905

Sumário

7 **PREFÁCIO**
LITERATURA PARA QUEM? PARA QUÊ?
Osvaldo Duarte

DOS LUGARES INSTÁVEIS DA LINGUAGEM E DO PENSAMENTO

13 EXPERIMENTALISMO DA LINGUAGEM NA LITERATURA MODERNA: INSTÂNCIAS DE MOTIVAÇÃO
Aguinaldo José Gonçalves
Fernando Guimarães Saves
Jessica Roberti-Mello

30 PARALELO 16: *BRASÍLIA*, DE JOSÉ GERALDO VIEIRA: CRISE E MORTE DE UM PROJETO COSMOPOLITA E EXCLUDENTE
Lucilo Antonio Rodrigues

54 MODULAÇÕES DO FANTÁSTICO E DA FICÇÃO CIENTÍFICA: UM ESTUDO DO GÊNERO A PARTIR DE *O MAPA DA ESTRADA*, DE ANDRÉ CARNEIRO
Lilian Rocha de Azevedo
Osvaldo Duarte

85 AS MULHERES QUE SOMOS EM *A MULHER HABITADA*
Laila Karla Lima Duarte
Heloisa Helena Siqueira Correia

103 DUELO DE XAMÃS NO CHACO PARAGUAIO
Hélio Rocha
Heloisa Helena Siqueira Correia
Rogério de Mendonça Correia
Carlos Barroso de Oliveira Júnior

DOS LUGARES VISÍVEIS COMO IMAGEM

133 DIMENSÕES DO ESPAÇO SOCIAL EM *DE OURO E DE AMAZÔNIA:* ANTES E DEPOIS DA TRAVESSIA
Neila da Silva de Souza

160 EXPRESSÃO E SINGULARIDADES DO ESPAÇO EM MILTON HATOUM
Fátima do Nascimento Varela

186 O ESPAÇO COMO ELEMENTO ESTRUTURADOR DA PERSONAGEM EM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*
Joelson de Jesus Araújo
Osvaldo Duarte

202 O REALISMO MARAVILHOSO COMO ELEMENTO COMPOSICIONAL NA NARRATIVA *A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO*, DE DANIEL DA ROCHA LEITE
Izabel de Brito Silva Nascimento

217 SOBRE OS AUTORES

PREFÁCIO

LITERATURA PARA QUEM? PARA QUÊ?

Osvaldo Duarte

Pode um estudioso adotar diferentes comportamentos diante da obra literária. Pode, inclusive, ignorá-la ou tomá-la como pretexto, o que para alguns seria vilipendiá-la. Se o interesse é a obra, isto é, o texto (chancelado como literário) em toda a sua complexidade enunciativa, processo em que o não texto se integra às propriedades de estilização e individuação do discurso, pode o estudioso comportar-se como teórico, historiador, crítico ou analista, cujo interesse incidirá na prática de decompor a obra em elementos considerados fundamentais, visando ao exame particular e correlacionado desses elementos. Há nisso algo de subliminar, um percurso que não ultrapassa o limiar da consciência, ainda que seja positivo e metódico. Pode-se chamar de "estilo na crítica", algo não suficientemente perceptível a ponto de aflorar à consciência ou, visto de outro modo, traços de um eu profundo suficientemente intenso para ser calado, mas que, pela expressão reiterada do crítico, pode atingir as esferas do perceptível e, daí, se extraírem a estrutura argumentativa do crítico e os valores que seu discurso revela.

Lembro aqui Walter Benjamin, ao sugerir, nos seus *Selected writings*[1] (1913-1940) o que se deve saber de um crítico: o que interessa, diz, são os valores que defende. O crítico, segundo a ótica do filósofo, em vez de oferecer sua opinião deve dedicar-se a produzir reflexões que permitam a seus leitores formar suas próprias posições. Esse, por exemplo, é um dos valores de Benjamin, algo que o identifica. Forçando essa proposição, o que devemos saber de um escritor e de sua obra que transcenda à cartografia dos afetos, senão o seu gosto pelo perigo? Do leitor, deve-se saber, talvez, sobre a sua aceitação resignada e

[1] The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

sobre o seu abandono da literatura, sem perguntar a ela o que tem a dizer à sociedade. Não importa se a ótica é ou não a de separar o ente e a entidade, a opinião e os valores. A crítica deve ser uma prática de leitura consciente de sua não neutralidade, comprometida sempre com um conceito específico de literatura exercido, às vezes, como ato de violência, se praticado à revelia da obra, sem se perguntar o que ela é antes de opinar sobre o que vale e para que será usada, como se pudesse pôr a obra a serviço de uma teoria do conhecimento ou escaninho de compromisso acadêmico. A função da crítica, lembra Jérôme Roger em *La critique littéraire*,[2] é produzir reflexão sobre as obras, ao mesmo tempo em que reflete sobre seus próprios critérios e sobre o seu alcance. Dizer o que é um texto, aliás, não é um saber que se possa portar previamente. Esse é um saber que se constrói enquanto a crítica — nascida para falar sobre — passa, ela mesma, a partir de uma perspectiva (esta, sim, previamente dada), a construir o seu objeto a fim de conhecê-lo. O signo da leitura, pode-se dizer, é a incompletude, o vício de enunciação contínua e infinita, se reconhece que toda voz definitiva é uma voz que já não fala a si.

Se o crítico pondera, produz reflexão, atribui valor, seu outro eu, o analista, finge-se demiurgo, com vistas a uma compreensão original, verticalizante, do objeto literário. Sua perícia é a de quem modela e organiza um caos preexistente, mas codificado pelas leis da imitação, da representação, do imaginário. Toma para si a arbitrariedade de seu objeto, construindo a partir de uma particular decodificação desse objeto um modelo que se apresenta como ordenação à mobilidade do poético. Seu domínio é o de quem pratica a arte das algemas, e sua estratégia é a arte da persuasão. Para tanto, há os que propõem um não método e os que se valem de incontáveis modelos pró-métodos, com o auxílio dos quais examinam, conforme o caso, tanto a estrutura interna da obra como as relações entre a obra e os fenômenos exteriores com os quais possa manter alguma relação ou condicionamento. Em todo caso, os requisitos dessa ação são um rigor e uma imparcialidade supostos, sustentados pelo próprio processo de persuasão do qual a análise se faz. De todo modo, é a análise por meio do que se tem chamado "métodos" o caminho pelo qual se pretende chegar aos fatos de que se ocupa a

[2] Paris: Armand Colin, 2005.

teoria, a crítica e a história da literatura, razão pela qual os manuais não se cansam de afirmar a impossibilidade de efetivação de um estudo teórico, crítico ou historiográfico sem que se proceda à análise rigorosa das obras.

Nos textos enfeixados neste volume, o leitor encontrará alguns exemplos de exercícios de análise, no interior dos quais arriscam-se investidas teóricas e, implicitamente, práticas metodológicas. Estão presentes, também, o reconhecimento e a possibilidade de interação entre diversos saberes, demonstrando a abertura de seus autores para preocupações de ordem ética. Diante das desrazões do esclarecimento, os estudos literários, por caminhos bifurcados e descontínuos, têm voltado seu olhar para literaturas nascentes ou para vertentes que a tradição acadêmica afastou de si: a vida das pessoas de carne e osso, sujeitos sociais vítimas da marginalização institucionalizada. Nesse contexto, valorizam-se abordagens interessadas em matrizes culturais diversas, portadoras de forças e belezas particulares, tratadas por vozes que estejam também fora da tradição acadêmica, refém e serva de um ideário eurocêntrico e colonizador. O objetivo é exercitar a reflexão crítico-teórica, especialmente dos discentes de cursos de pós-graduação, tendo sempre em vista as pesquisas por eles desenvolvidas. O livro, enfim, reúne estudos que põem em prática as diversas possibilidades de diálogo entre a literatura, entendida como suporte peculiar, e outros saberes e objetos. Estão presentes estudos que colocam em evidência as diversas possibilidades de diálogo entre a urdidura literária e outros tipos de trama, como os processos de organização da memória, de construção do imaginário, de construção identitária e de questionamento da própria literatura ao interagir com outros sistemas semióticos. Contempla, também, uma reflexão sobre a prática da tradução e do relato histórico.

Em todos os casos, toma-se o objeto de estudo por uma perspectiva bem definida: o texto literário é suprassintoma de alguma coisa que não se revela apenas nele, mas que sem ele não se revelaria. Por isso, é mais que sintoma, é uma sintonia entre forma e conteúdo, entre realidade e invenção. Por isso, é escritura. E, seja como produto, seja como produção, deve ser entendido como fatura de uma invenção, de um movimento criativo que se serve da linguagem não só para retratar a realidade, mas também — e decisivamente —

para acrescentar à realidade algo que antes não se conhecia.[3] É da natureza da literatura transformar eventos concretos, referências, em fatos de linguagem, transfigurando-os em símbolos puros.

Está claro, pois, que a literatura é evento de linguagem, transcriação de uma realidade, interior ou exterior. Uma realidade que só tem valor estético quando transfigurada em realidade formal, isto é, quando emoldurada em signos e posta em relativa equidistância em relação ao mundo concreto. Do contrário, é apenas sentimento de realidade, coisa muito diferente de literatura. Por isso, diz-se que é no engaste das categorias de expressão e de pensamento ou, mais precisamente, quando o significante toma para si também as funções do significado que o discurso torna-se poético: eleva-se à categoria de unidade singular de estrutura, fazendo transgredir a vocação sintagmática da linguagem ao revelar para o código língua possibilidades insuspeitadas. É, portanto, na equivalência ou nivelamento desses níveis que se instaura aquela lei esteticamente altruísta capaz de comandar a integração e a simetria dos extratos linguísticos em nível estético e comungar com o texto o caráter icônico, simbólico e polissêmico, como exemplifica Jan Mukarovsky, quando — em uma quase parábola — diz que somente a função estética tem condição de reservar ao homem, em relação ao universo, a posição de um estrangeiro.[4]

O texto literário estrutura-se, entre outras coisas, sobre esse poder de singularização ou estranhamento, como definem os formalistas russos: faz o leitor surpreender-se por meio do descentramento que permite a existência de eixos e cortes vários, tal como se o poeta só nos revelasse países sempre novos ou se nós, como aquele estrangeiro criado por Mukarovsky, mantivéssemos uma atenção não gasta e não rija, porque o poema, concentração de linguagem desautomatizada, não se empenha em dizer algo, mas em ser ele próprio um *design* de linguagem. Por isso, Mallarmé não hesitou em dizer que poesia não se faz com ideias, mas com palavras. Para Ezra Pound era "cerne e medula"; para Valéry, "hesitação entre som e sentido"; para Sartre, "palavra–coisa"; e "fingimento deveras", para Fernando Pessoa.

---

[3] KONDER, Leandro. Dialética da universalidade. *O Estado de S.Paulo*, S. Paulo, 29 dez. 1990. Cultura, p. 2.

[4] *La funzione, la norma e il valore estético come fatti sociali*. Torino: Einaudi, 1971, p. 142.

Penso, a propósito, no filme *Proposta indecente*, de Adrian Lyne, inspirado no livro de Jack Engelhard. A despeito da má qualidade do filme, há uma cena de particular interesse em que o personagem David Murphy (Woody Harrelson), obrigado a sobreviver, encontra-se ministrando aulas de arquitetura num curso noturno. Em uma de suas aulas, ao tratar das possibilidades criadoras do trabalho do arquiteto, exibe um tijolo aos alunos dizendo que aquele objeto não é um tijolo, aquele pedaço de pedra, diz a personagem, queria ser uma catedral. O mesmo acontece com o poema. Nesse sentido, é literatura o texto cuja organização atinge o nível de catedral, isto é, a cúpula da escritura. Isso explica a ambiguidade, a mobilidade de formas e sentidos do texto poético, e a nossa perplexidade diante da linguagem literária.

E isso não se confunde com uma assepsia das letras ou com o que Todorov chama de concepção niilista e solipsista da literatura, que insiste em separar o eu e o mundo ou, se poderia dizer, a dor e o doente. A propósito da pandemia que ora nos aflige, não se pode esperar que a literatura cure, salve ou conforte, mas a arte, por meio de suas imagens e metáforas, por meio de sua invenção, nos permite experimentar tragédias experienciais, que favorecem a educação do espírito e da sensibilidade que resulta em empatia.

A literatura trata-se, por assim dizer, de uma iluminação, cujo foco dirige-se ao mesmo tempo para o próprio texto e para as coisas que compõem o seu entorno: ao que é "menos" e ao que algumas vezes é "mais" que literatura, mas, incorporado à linguagem, participa de suas estruturas artísticas, forma com ela um todo complexo de relações e se integra às formas de conhecimento por meio das quais o homem se reconhece em sua cultura, em suas crenças e, por fim, em si mesmo. É essa percepção de conjunto que nos educa, devolve-nos um pouco do animal não humano pacificado com a natureza e, por outro lado, nos particulariza e nos torna mais humanos, se nos faz viver, porque só a ficção, a poesia, as artes — para além do sagrado — são capazes de experimentar a escuridão como exercício para a luz; o início e o fim do túnel como espaço vivencial por meio do qual pode emergir do medo, da violência e do mal o caminho de um renascimento.

DOS LUGARES INSTÁVEIS DA LINGUAGEM E DO PENSAMENTO

EXPERIMENTALISMO DA LINGUAGEM NA LITERATURA MODERNA: INSTÂNCIAS DE MOTIVAÇÃO

Aguinaldo José Gonçalves
Fernando Guimarães Saves
Jessica Roberti-Mello

Valendo-se do que se passou a denominar *experimentalismo da linguagem*, este texto reflete sobre a literatura moderna e seus procedimentos inventivos. Considerando tais procedimentos determinantes para a forma de representação da *mímesis de produção*, e não mais da *mímesis de representação* tradicional, passa-se a refletir sobre fundamentais escritores, sejam poetas, sejam prosadores, que estabeleceram paradigmas determinantes e, até mesmo por meio de variações de gêneros e de estilos, acabaram criando *invariantes* na resultante produtiva do século XX. Dentre movimentos artísticos e produtores singulares, assinalamos algumas vanguardas europeias, como o Expressionismo alemão, e autores que se destacaram no estilo inovador, como Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound e os brasileiros Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros. Aproximando a câmera à expressão *experimentalismo*, alguns torneios, mecanismos retóricos/inventivos da linguagem, que se manifestam de maneira às vezes clara, e outras vezes oblíqua, são discutidos na obra de um ou de outro criador. Na verdade, todos os procedimentos advêm de espécies de *motivação do signo* ou *do discurso*, que acabam por gerar o fenômeno da originalidade ou da desautomatização do estilo canônico (ou clássico) para conformar um fenômeno do inusitado. Ressalta-se, também, que o texto não se propõe analisar uma obra em específico, mas comentar, como já assinalado, os caminhos e descaminhos do processo de escritura.

1. Caminhos e descaminhos da literatura moderna (introdução)

Experimentalismo artístico, experimentalismo estético e mobilidade semiótica implicam experimentalismo da linguagem, com a linguagem e pela

linguagem. Entretanto, esses elementos ganharam rumos novos dentro do chamado Modernismo. Advindos de várias fontes que podem ser reconhecidas na arte moderna, dentre elas as vanguardas, eles conduzem para essa mobilidade da linguagem que, na verdade, resultará na mobilidade do pensamento frente às coisas, pensamento discutido, no início do século XX, por Marcel Proust, escritor francês de intensa inovação narrativa.

Marcel Proust, na sua obra maior, *Em busca do tempo perdido*,[1],[2] realiza seu trabalho por meio de mecanismos composicionais que vão tricotando com o mundo de maneira intensa e diferenciada. No último volume, denominado *O tempo redescoberto*,[3] existe uma verdadeira teoria sobre literatura e outras artes, incluindo até mesmo fundamentos do cinema, que estava se iniciando.

É fundamental que se insira essa visão proustiana no universo do pensamento moderno ocidental, pois ele se vale de uma linguagem longa e de uma eterna narrativa, como se fossem necessárias fontes estanques de imobilidade para que elas cessassem e se construíssem.

Nessa obra, Proust já trabalha com a noção de referencialidade e expressividade, num movimento dialético que vai de uma para outra fonte recolhida por grandes autores da literatura moderna.

Mais que experimentalismo, o que se dá no século XX é uma intensa mobilidade entre pensamento e linguagem, ou entre sujeito e linguagem, por meio de mecanismos vários realizados com ela, como o processo da narrativa do fluxo do pensamento, que em si é relativo, porque é um fluxo que não é fluxo, uma vez que é controlado pela *gagueira* da linguagem.

É importante pensar nesse fundamento da *gagueira da linguagem* sem a qual se torna frágil essa visão perfeita da literariedade da arte diante das coisas e do mundo. Falando em mundo, é nele que está o nosso pensamento ao refletir sobre experimentalismo da linguagem na arte moderna.

Dos autores citados, e outros que não o foram, mas pertencentes à mesma família artística, tudo se concentra nessa visão, no modo de aproximar-se

---

1 PROUST, M. *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1989

2 _____. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006

3 _____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

mais detida e ferrenhamente da tricotagem da vida, da tricotagem das referências no modo de mobilidade dos referentes e no modo de entremear os fundamentos da vida mediante a função do artista.

As teorias desenvolvidas pelo Formalismo russo[4] no início do século XX foram de grande relevância para que se iniciasse uma sistematização de procedimentos estilísticos e retóricos que não tinham, até então, uma natureza profícua nos estudos da linguagem.

No caso de Viktor Chklovski, em seu ensaio *Arte como procedimento*,[5] há a discussão de elementos formadores que atuam até hoje para as reflexões dos processos construtivos marcados pelo experimentalismo de linguagem.

Chklovski trabalhou alguns elementos que vão ao encontro de manifestações dos gestos inventivos resultantes dos experimentalismos de linguagem nas mais variadas formas literárias modernas e contemporâneas. Os experimentalismos de grandes autores, a serem mencionados, tornaram-se embasamentos fundamentais para o desenvolvimento da arte e para os detalhamentos e os aprofundamentos dos vieses, dos desvios da estrada principal que a arte vinha trilhando (arte clássica e até mesmo romântica).

Dentre os conceitos desenvolvidos por esse formalista russo, devemos assinalar, por mais antigo que ele seja, mas que de retrógrado não tem nada, o conceito de singularização. Cremos que, nesse conceito, está resguardada uma série de atitudes estéticas desenvolvidas pela grande literatura; grande no sentido conferido por outro poeta, Ezra Pound,[6],[7] de que a literatura é a linguagem carregada de sentido no seu grau máximo.

Então, entendemos que, para que isso seja possível, o ponto de partida é que o artista tenha consciência da relevância de desenvolver o ato de desfamiliarização. Desfamiliarizar, no caso, é tirar a linguagem de seu senso comum, tirar a linguagem da sua referencialidade imediata, da sua tematização, condu-

---

4 EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura — formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

5 CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A.M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

6 POUND, E. *Ezra Pound: poesia*. Trad. Haroldo de Campos, Augusto de Campos et al. 3. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

7 _____. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

zi-la a um grau superior de ruptura e entender sempre que a relação é tensa: há uma tensão entre um movimento e outro.

Os conceitos de desautomatização e singularização, que tomamos como fio de prumo nesta exposição, representam uma forma de prenunciarmos outras terminologias advindas durante o século XX de linhas filosóficas e semióticas de autores como Jacques Derrida[8] (desconstrução), Anatol Rosenfeld[9] (desrealização) ou termos correlatos que também desvelam os funcionamentos da linguagem experimental na literatura moderna.

A partir do momento em que se busca e se consegue desautomatizar o signo linguístico, é possível pensar em desautomatização do conteúdo do mundo. Haverá um processo de mobilidade entre signos e referente, entre linguagem e mundo, por assim dizer.

Quanto mais isso ocorrer, mais a literatura é literatura, e, quanto menos isso ocorrer, menos a literatura terá literariedade: esse é o fundamento, e Viktor Chklovski o percebeu e desenvolveu essa reflexão.

Com todo o cuidado, começamos a fazer o crochê deste texto, que consiste em penetrar, vagarosamente, no universo denominado experimentalismo, mas, sobretudo, de criatividade inventiva da literatura do século XX.

A partir do instante em que, ao abrir um livro como *Metamorfose* (1915),[10] de Franz Kafka, e deparar com aquela famigerada manhã, manhã ficcional em que, ao acordar, Gregor Samsa se sente transformado num enorme inseto e, ainda mais, o narrador leva o leitor a sentir-se à vontade — com incômodo, é claro, mas à vontade diante de tal fenômeno —, tem-se o processo de desautomatização.

É uma metáfora forte dentro de uma alegoria de elevação indiscutível, em que a literatura se mostra com todo seu poder, com toda sua pujança diante do leitor. Todo o resto do texto de Kafka se desenvolve como se as coisas fossem naturais, como se tudo aquilo fosse natural. Lembra-nos aqui, a propósito, um texto posterior que já teria saído da época do experimentalismo, mas que apresenta a mesma intensidade.

---

[8] DERRIDA, J. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
[9] ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
[10] KAFKA, F. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Carta a uma senhorita em Paris,[11] do argentino Julio Cortázar, texto até pouco citado, mas que seria relevante, é outro exemplo de nosso arcabouço crítico. Gera alto grau de desautomatização o fato de o narrador ser o próprio escritor da carta a Andrée, que lhe emprestou o apartamento, e de o narrador escrever naturalmente, como se nada houvera acontecido sobre o fenômeno dos "coelhinhos", bichinhos que são gerados no interior da personagem narradora e que vão sendo expulsos espontaneamente de sua boca, penetrando no mundo, no espaço físico em que ele se encontra. Assim que ele entra no apartamento emprestado, porque a dona, Andrée, está em Paris, deixando dentro do espaço todos os seus elementos de vivência nos devidos lugares, essa condição vai ser rompida com a maneira espontânea como os coelhinhos vão se manifestando dentro do apartamento e rompendo com todas as condições ali expostas. Lembra-nos, realmente, uma recuperação do Julio Cortázar que nos reporta ao texto de Franz Kafka, cujo centro da composição é a descomunal situação de Gregor Samsa, que se sente à vontade, mais ou menos à vontade, num espaço que não lhe cabe mesmo fisicamente.

O experimentalismo, nesse texto de Franz Kafka, não é mais experimentalismo: já é uma condição na literatura moderna em que o próprio fenômeno vem com toda intensidade, trazendo conceitos críticos dos tempos modernos — conceito de família, de valores pessoais, de jogos de interesse, da condição da classe média ou menos que média, da condição entre o pai e o filho, o desespero da mãe, as esquisitices da irmã, que a princípio quer proteger o irmão da situação em que se encontra, mas, paulatinamente, vai tratando-o realmente como um animal irracional. Enfim, a condição dos convivas, dos hóspedes da casa, até chegar à agressão entre pai e filho, trazendo à tona aquilo que o pai sempre sentiu pelo filho na relação de uso, de abuso financeiro, levando Gregor àquela condição mórbida e triste de caixeiro-viajante, sem ser notado. Essas relações todas são significações fundamentais no texto de Kafka e não seria possível serem notadas não fosse o intenso processo de desautomatização.

---

[11] CORTÁZAR, J. Carta a uma senhorita em Paris. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 571-578.

Poder-se-ia dizer que o processo denominado experimentalismo na literatura e nas artes tem como princípio essa desautomatização que passa a adquirir novos nomes e introjetar novos conceitos ao longo do século XX e ainda mesmo atualmente.

O interessante é entender o princípio desse processo, seja teoricamente descrito, seja inventivamente desenvolvido. Se imaginarmos a teoria de Chklovski, nossa mente também vai para o início de tudo, como já adiantamos, nos procedimentos vanguardistas do século XX, na Europa, sobretudo.

Dentre alguns movimentos estéticos, assinalaríamos aqui o Expressionismo alemão como um universo a se considerar com maior acuidade, durando três grandes gerações e entrando nas malhas do século XX. O Expressionismo deve ser mais bem relevado nesse sentido, pois foi um movimento que atingiu todas as artes e gerou grandes poetas, alguns que vieram depois, já num último Expressionismo, que demarcaram condições fundamentais nas artes e na literatura.

O desconstrutivismo e a desobjetivação são dois fundamentos que advêm do processo de desautomatização que agora já pegam veios mais específicos e complexos da linguagem. Temos poetas fantásticos, como Georg Trakl, do primeiro Expressionismo alemão, poeta maior de uma intensidade que impressiona, fruto de todo esse processo advindo de outros artistas do Expressionismo, influenciando-se por grandes nomes da arte anterior do último Impressionismo e da filosofia também, como o filósofo Nietzsche, o escritor realista russo Fiódor Dostoievski, o poeta do Simbolismo francês Arthur Rimbaud e o pintor Van Gogh. É preciso ressaltar que não foi a partir da teoria da desautomatização de Viktor Chklovski que surgiram obras desobjetivadas e desautomatizadas. Diríamos que foi de uma arte inaugurada pelos ditames da desautomatização que Chklovski se baseou para criar sua teoria. Não coloquemos a teoria antes da realização artística.

É fundamental que se reconheça a relevância do processo de invenção artística como tudo, como base para que a teoria emerja, para que surjam os fundamentos e se assinalem procedimentos fantásticos. Chklovski mostrará exatamente isso ao dizer *a arte como procedimento*. Essa palavra vem intransitivamente manifestada. Aí, ao tentarmos compreender os fundamentos desse texto, complementamos esse substantivo: o procedimento de desautomatização. Seria mais ou menos isto: a arte como procedimento de desautomatização, que desau-

tomatiza, via linguagem, as concepções mundanas, as referências do mundo e as mobiliza para que tenhamos uma nova relação ou realização do mundo.

Poderíamos ficar apenas no conceito de desautomatização, que já daria para uma reflexão profícua sobre o experimentalismo na arte. Esse processo de desautomatização implica, repetimos aqui, esse processo de restauração, de destituição dos elementos tidos como artísticos para uma nova realidade em que os valores estéticos são revistos e alterados, indo mais longe no processo de destruição para uma nova fabricação do objeto de arte.

O processo de desautomatização vai conduzir a um outro conceito de Viktor Chklovski, o de *singularização*, que é tornar ímpar um objeto conhecido, que deixa de ser conhecido, instaurando o novo como se fosse construído pela primeira vez e visto pela primeira vez de uma maneira tão própria, tão singular. Para que isso ocorra, nós temos infinitas variáveis, e todas devem estar ligadas a uma visão fundamental, que instaure uma concepção de mundo que vem aliada a uma concepção de linguagem.

2. Mundo, literatura e desautomatização da linguagem

Não dá para manifestar, revolucionar ou mostrar vertentes novas do mundo sem mostrar vertentes novas da linguagem.

Pensamos aqui na arte literária em todos os seus modos de composição, gêneros e caminhos. É claro que, na verdade, para se falar em um experimentalismo ou uma inovação, em relação à qual o Modernismo ou o século XX foi tão incrível e profundo nesse tipo de realização, temos de entender, também, que a arte literária no nosso modo de compreensão é constituída por três instâncias fundamentais que se interligam com acuidade, pertinência e necessidade num processo de criação; sem isso, tudo se torna frágil, e as coisas não acontecem do modo como devem acontecer. Referimo-nos a três instâncias da arte, no processo de criação, que Aguinaldo José Gonçalves[12],[13],[14] defende em trabalhos anteriormente escritos. São elas: composição, realização e modulação no trabalho artístico.

[12] GONÇALVES, A.J. Relações intersemióticas: alguns fundamentos. Palestra proferida no curso de Letras da Unesp, São José do Rio Preto, abr. 1994. Passim.

[13] _____. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

[14] _____. *Signos (em) cena*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

São três núcleos, centros nevrálgicos, nenhum mais relevante que o outro, todos com o mesmo grau de sintonia, para que se realize um conjunto, uma obra de arte uníssona, um texto literário de excelência no seu processo de construção. Para isso, o artista tem de ter uma visão em que desconstruir para construir uma nova obra necessita de verticalização e coerência entre um estágio e outro de construção.

Na realização de um texto narrativo, há procedimentos que ocorrem especificamente para ele e que não seriam pertinentes para o poema, o mesmo acontecendo na construção de um poema. Não podemos nos esquecer de que tanto a poesia quanto a narrativa tiveram sua intensidade, seu potencial de desenvolvimento na experimentação estética no início do século XX. Elas se desenvolveram com o Modernismo e se realizaram de maneiras *sui generis* e próprias para cada um dos gêneros.

Se a narrativa de Proust nos conduz a uma forma de ver e de narrar, gerando uma poética por meio do trabalho narrativo, a poesia de T.S. Eliot[15] também se realiza por meio de procedimentos pertinentes à poesia.

A questão do experimentalismo estético ou poético, mais especificamente, é uma questão que deve ser pensada, refletida, no sentido de que não devemos entender experimentalismo como uma espécie de treinamento, inovação expressiva dos signos verbais ou visuais, mas uma coragem de buscar no universo da linguagem caminhos novos que possam favorecer a arte de modo geral e a literatura em particular. Não compete a este texto fazer um longo estudo comparativo entre o clássico e o moderno, questão sobejamente discutida em grandes ensaios ao longo da história, principalmente no século XX; nem mesmo questionar a valorização ou a comparação entre um momento ou outro, ou falar de grandes obras do presente em detrimento de grandes obras do passado. Para nós, não é nada pertinente ficarmos buscando em Homero ou os grandes clássicos Catulo, Safo ou mais modernamente o renascentista Luís Vaz de Camões a insígnia do soneto num mundo ocidental e compará-los a poetas contemporâneos. Por outro lado, devemos compreender que o experimentalismo artístico, estético, poético ganha muito se considerarmos

[15] ELIOT, T.S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

a questão dos limites entre os sistemas, sobretudo a noção de relação tensiva entre o signo verbal e os demais signos: signo visual, icônico, indicial, em que o signo verbal na modernidade tendeu a inflar, ampliar, rasgar laços, em vez de desamarrar sorrateiramente os pacotes e buscar possibilidades mais ousadas que surtem efeitos fantásticos no modo de expressão, no modo de criação, seja do poema, seja da prosa.

Mais uma vez voltamos ao Expressionismo, sobretudo o alemão. O Expressionismo veio conduzir, implodir, dir-se-ia, as noções do signo verbal e visual, encontrando caminhos não perfurados pelos criadores. Isso fez efeito nos trabalhos do experimentalismo, que veio a se desencadear em ondas distintas dentro das possibilidades combinatórias no modo de ser, de criar e vivenciar o mundo, de defrontá-lo.

A arma do artista é seu próprio meio de expressão, trazendo à baila uma dimensão dialética fundamental entre plano de expressão e plano de conteúdo, na busca de uma motivação do signo nas raias da comunicação expressiva da arte.

A propósito, é fundamental, nesse momento do texto, assinalarmos melhor a questão acima comentada da motivação do signo nos ditames da experimentação material da linguagem, descortinando universos que não eram então conhecidos. É pelo aprofundamento da motivação do signo que chegamos a manifestações expressivas fundamentais dentro do que comentávamos antes, que é a questão da desobjetivação, da desrealização do signo, aprofundando o trabalho de desautomatização na vivificação profunda da arte.

Uma coisa está aliada à outra e é por esse caminho que vamos notar o processo de ampliação dos limites. Essa ampliação dos limites leva a inovações, a um universo assustadoramente assinalado pela arte e pela literatura de modo geral.

Havíamos começado a citar um dos grandes artistas do século XX, que é o poeta T.S. Eliot, assinalando as obras maiores na poesia, como é o caso de *The waste land* ou *The four quartets* ou ainda *Prufrock*, obras magistrais realizadas na primeira metade do século XX, ainda lembrando que *The waste land* é de 1922, ano icônico dentro do desenvolvimento dos sistemas da literatura de modo geral. Ficaríamos aqui apenas em T.S. Eliot, como ficaríamos em cada um dos grandes nomes do século XX. T.S. Eliot reúne um dos procedimentos

decisivos da arte moderna, que é a conjunção, no mesmo artista, de invenção poética e, ao mesmo tempo, crítica de poesia, seja produzindo poemas, seja produzindo textos que trazem toda uma reflexão teórica sobre o trabalho de invenção crítica; ou, também, escrevendo ensaios teóricos que vão especificar elementos que ficaram como ensinamento, propósitos de teoria daquilo que seria realizado como fundamentação da poesia. No caso de Eliot, tem-se, primeiro, o poeta, mas imaginemos o teórico que deixou um legado determinante dentro da invenção poética ocidental.

Aliado a outro grande nome, o poeta Ezra Pound,[16],[17] houve reflexões determinantes para a compreensão da poesia do século XX. Além disso, realizaram uma grande poesia nesse século, isto é, não só teorizaram, o que já é muito, mas produziram uma poesia em que suas teorias, não de maneira imediatista, mas de uma mediatização crítica, são reveladas ao leitor, do qual se exige um aprofundamento, uma atenção ímpar de cultura poética e de reflexão sobre poesia.

Eliot e Pound conferem um novo rumo à imagem e aos procedimentos inovadores dela, por meio da visão pós-simbolista sobre o imagismo, que vem dar um enorme passo no processo de composição, realização e modulação poéticas. Eles vão teorizar a questão do *correlativo objetivo*, que é essa fricção da imagem realizada pela justaposição tensa de dois signos em que a relação do conhecido com o desconhecido se se apresenta conjuntiva, de um modo que não ocorria até o Simbolismo.

Essa visão — concepção inovadora dos poetas norte-americanos — desenvolveu suas raízes por todo o século XX na poesia dos maiores representantes da lírica, tornando-se praticamente natural na recepção dessa forma de construção. Portanto, o que seria estranho torna-se plausível numa imagem como "Mulher azul", num poema de João Cabral de Melo Neto.[18],[19]

A poesia moderna passa a incorporar bastante essa concepção. Quanto a Eliot, o interessante é que se trata de um poeta do verso longo, mas que realiza

---

[16] POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

[17] _____. Ezra Pound: Poesia. Tradução de Haroldo de Campos, Augusto de Campos et al. 3a. edição. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

[18] MELO NETO, J.C. de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

[19] _____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

nesses versos alguns fenômenos. Por exemplo, *The waste land* é uma obra realizada por intenso trabalho de bricolagem, procedimento de experimentalismo ao qual se associa o que Oswald de Andrade denominou *Antropofagia*,[20],[21] seja no pensamento crítico, seja na produção inventiva, estendida, de certa forma, ao *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Eliot realiza *The waste land* por meio de um trabalho conjuntivo de desvios, de fragmentos de outrem, de muitos recortes reconhecidos que acabam criando uma realidade própria no interior do poema.

Veremos reflexos desses procedimentos, com maior ou menor rigor, em outros nomes da poesia do século XX.

Nesse sentido, a questão do experimentalismo vem exatamente se localizar na mente desses dois grandes artistas, seja no verso curto, na palavra concreta de Ezra Pound e nas suas reflexões sobre o poético, seja nos versos reflexivos e longos, mas permeados de bricolagem, em que essa noção de recorte, essa noção de esfacelamento vai se manifestar de uma maneira elevada na poesia de T.S. Eliot.

Falávamos antes da motivação do signo e não podemos perder esse fio que acreditamos ser condutor e promissor na escala de valores do que podemos entender como desvelador da arte e das manifestações poéticas.

3. A poética da poesia e a poética da prosa nos meandros das inovações da linguagem

A poesia, na verdade, se distingue da prosa no seu modo de manifestação, na sua forma de se apresentar, diria Octavio Paz.[22] A poesia se apresenta de maneira mais explícita, entretanto muitas vezes mais implícita, no sentido de que guarda certo hermetismo, certo ocultamento da iluminação explícita dos referentes do mundo. A poesia é o pensamento por imagem, mas, como diria

[20] ANDRADE, O. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, Piratininga, ano I, n. 1, maio 1928.

[21] _____. Manifesto poesia pau-brasil. *Correio da Manhã*. São Paulo, mar. 1924.

[22] PAZ, O. *El arco y la lira: el poema; la revelación poética; poesía e história*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Paul Valéry,[23] ela tem uma tendência que paira entre o som e o sentido: é uma espécie de pêndulo entre eles, e nisso brotam as significações.

Ao pensar em experimentalismos da linguagem na literatura moderna, a nossa mente se esvai conceitual e expressivamente por muitos caminhos. Na verdade, vamos mergulhando por águas conhecidas, aparentemente, mas não decodificadas suficientemente. São universos riquíssimos, densos, tensos, os quais a linguagem sabe provocar.

Por exemplo, Guimarães Rosa[24] pede para ser incluído, não pela figura do autor, mas pelo que a linguagem dele conseguiu construir. Muito experimentalismo fundido ao próprio conteúdo em si, que vai bailando entre um universo e outro.

Experimentalismos da linguagem são o universo da linguagem, que se torna infinitamente não captável num só lance. Esses experimentalismos suscitam inovações translúcidas inesperadas que vão gerando mundos, universos, antivalores convencionais, e aí está a grande questão: esses experimentalismos vão de encontro aos juízos estigmatizados, às ideias cadaverizadas, para propiciar o aprofundamento, o andamento das coisas neste mundo.

O que fazer com o olhar de Clarice Lispector,[25] que ainda adolescente conseguiu escrever alguma coisa cujo resultado foi surpreendente a todos, e até a ela mesma, que se assustou quando viu que Antônio Candido, o grande crítico da época, surpreendeu-se com essa nova escritora, com o *estranhamento* que sua linguagem suscitava? Uma linguagem do osso — a qual João Cabral chamaria vertebrada —, aquele ponto extremo do osso: duro, firme e que não cede lugar aos adjetivos langorosos. O estilo de Clarice é experimentado a cada palavra, a cada signo verbal que é posto como o visual dentro da coluna do animal texto. Clarice Lispector experimenta o artigo, o substantivo, as palavras lexicais, mas fazendo uso efetivo das palavras gramaticais.

Nada sobra nesse tipo de discurso, e quando pensamos nos seus textos referimo-nos a todos eles. Interessante o autor que se apresenta com toda a sua obra,

---

[23] VALÉRY, P. *Oeuvres* II. Paris: Gallimard, 1960.
[24] ROSA, J. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
[25] LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

não com um texto específico. Assim, torna-se limitador citar um texto de Clarice Lispector. O leitor, de modo geral, se apega àqueles textos em que ela permite uma pequena sombra de vivificação temática, por onde ele entra sem pedir licença e muitas vezes se esquece da linguagem marcada pelo conjunto do texto de Clarice.

O processo de experimentação da linguagem (ou das linguagens) durante a modernidade ou, mais especificamente, durante o que podemos denominar Modernismo no mundo e no Brasil, na verdade recebe esse nome de experimentalismo, mas é mais do que isso: consiste num procedimento do escritor, e do artista em geral, que não se trata de evolução, mas da ampliação dos limites da linguagem por meio de aberturas, desenvolvimento técnico e descobertas do artista para que consiga encontrar caminhos que o levem mais longe, rompendo, muitas vezes, com as raias do que a tradição consolidou. Quando aludimos a movimentos determinantes nesse processo, como o Expressionismo, o Futurismo e outras vanguardas mais representativas, ou escritores com obras definidoras de inovações inquestionáveis, como o caso de processos de fluxo de consciência, as coisas não se encerram aí. A obra de um autor como Proust, Kafka, já aqui citados, ou o grande autor de *Finnegans wake* e *Ulisses*, James Joyce, são exemplos dessa força inventiva.

Também poetas como T.S Eliot, Paul Valéry, William Carlos Williams e, no Brasil, autores como Oswald de Andrade e um certo Mário de Andrade, que depois vão desencadear um processo inventivo de João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Graciliano Ramos.[26]

Todos esses e outros surpreenderam o leitor no processo inventivo, apresentando uma literatura singular por vários caminhos de desenvolvimento artístico e crítico. São autores que trazem em si uma concepção clássica, no entender de Valéry, de que a obra traz em si um crítico no seu modo de articulação. Cada um deles se valeu de um processo de experimentalismo, de invencionismo da linguagem, indo além dos "jardins" para gerar suas obras fundamentais.

É normal, quando assumimos discutir essas questões, que a nossa mente e o nosso posicionamento crítico se acelerem e as relações associativas entre um e outro autor, uma e outra obra, emerjam de maneira natural, inquestionável,

[26] RAMOS, G. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1970.

pelo que essas obras trazem de inusitado e de grandeza.

Em se tratando de um escritor brasileiro, o mundo reconheceu a poesia de João Cabral de Melo Neto como uma poesia especial, em que os fundamentos críticos tornam-se inabaláveis. É uma obra em que o que se vem denominando experimentalismo só se faz por esse caminho e se realiza por meio de procedimentos que poderíamos chamar de estilo. Estilo, aqui, tratado da forma mais genuína, que revela, a bem da verdade, uma visão. Essa visão é que vai fornecer o estatuto incomum da obra por meio de uma linguagem singular, desobjetivada, desautomatizada, desreferencializada. Então, voltando a João Cabral, quando falamos que esse poeta trabalha com um discurso vertebrado, é uma metáfora de uso que traz um continente e um conteúdo de manifestações de linguagem, que em si poderiam constituir-se num artigo em obras que existem em torno de João Cabral. É importante destacar que não se trata apenas, em João Cabral, do uso de palavras concretas, mas do encontro de alguns fundamentos que fazem de sua obra algo singular. Nesse caminho é que devemos penetrar no universo por ele criado. Nesse universo singular, é verdade que o poeta recifense trabalhou com palavras concretas, no âmbito dos signos lexicais, como os substantivos, os adjetivos concretos e alguns advérbios.

O experimentalismo de linguagem desconstrói, no processo de leitura, os mecanismos automatizados do leitor mediante procedimentos tradicionais de leitura. Existe aí um duplo processo de mobilização, seja no ato de criação, seja no ato de recepção do discurso moderno.

Cada autor que esteja consciente e munido dessas inovadoras e rompedoras manifestações de linguagem impõe, por meio do estilo por ele engendrado, um caminho incomparável e singular, que exigirá do leitor uma atitude de leitura, primeiro na tentativa de compreender a nova forma discursiva; segundo, de pactuar criticamente com esse discurso.

Nesse caso, estamos apenas ilustrando esse exemplo do poeta na construção de seu discurso. Contudo, quando nosso olhar desvia de uma arte como a de João Cabral, ela nos reporta a outras de poetas ou narradores poéticos tão grandiosos quanto ele.

Penso na linguagem também dotada de um estilo peculiar de Graciliano Ramos, nome que serviu de título para um poema de João Cabral. A conexão já se dá nessa postura do poeta recifense em relação ao estilo do alagoano.

João Cabral leu Graciliano Ramos e entendeu seu estilo. Se os analisássemos, perceberíamos suas invariantes, mas não se trata, aqui, de um estudo comparado. Estamos falando sobre como o experimentalismo da linguagem gera a própria literatura moderna e contemporânea.

No caso, basta que leiamos algumas obras de Graciliano Ramos para percebermos esse processo, também, de enxuteza da linguagem como invariante. Trata-se, como a de João Cabral, de uma linguagem vertebrada, conduzindo o que podemos chamar de literariedade a um grau elevadíssimo de composição.

4. Considerações finais

Mediante a amplitude das relações possíveis da temática desenvolvida, o painel especulativo dessas considerações críticas serviu apenas como esboços determinantes do que temos a perscrutar em relação ao *experimentalismo da linguagem na literatura moderna*. Levantamos alguns paradigmas e tentamos suscitar a atenção do leitor para as mobilidades advindas do que se acostumou denominar experimentalismo da linguagem. É tempo de se compreender que cada gesto de invenção poética consiste num procedimento performático do pensamento crítico inventivo da literatura, e sem isso seria completamente impossível salientar a função maior do processo criativo, a de agir de modo tal que da palavra se desvelem as ferramentas escondidas do mundo. Assim, experimentalismo da linguagem, na literatura moderna, significa, a nosso ver, um permanente gesto inaugural que rompe sempre com os limites da estagnação do mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. Manifesto poesia pau-brasil. *Correio da Manhã*. São Paulo, mar. 1924.

_____. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, Piratininga, ano I, n. 1, maio 1928.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A.M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

CORTÁZAR, J. Carta a uma senhorita em Paris. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 571-578.

COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

DERRIDA, J. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura — formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIOT, T.S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GONÇALVES, A.J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Relações intersemióticas: alguns fundamentos*. Palestra proferida no curso de Letras da Unesp. São José do Rio Preto, abr. 1994.

_____. A.J. *Signos (em) cena*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

JOYCE, J. *Ulisses*. Trad. Antonio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

KAFKA, F. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MELO NETO, J.C. de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PAZ, O. *El arco y la lira: el poema; la revelación poética; poesía e história*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

POUND, E. *ABC da literatura.* São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Ezra Pound: poesia*. Trad. Haroldo de Campos, Augusto de Campos et al. 3. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

PROUST, M. *Le temps retrouvé.* Paris: Gallimard, 1989.

_____. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

RAMOS, G. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1970.

ROSA, J. *Corpo de baile.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VALÉRY, P. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

PARALELO 16: *BRASÍLIA*, DE JOSÉ GERALDO VIEIRA: CRISE E MORTE DE UM PROJETO COSMOPOLITA E EXCLUDENTE

Lucilo Antonio Rodrigues

Introdução

José Geraldo Vieira ocupa posição singular no contexto da literatura brasileira. De acordo com Alfredo Bosi,[1] sua vasta obra, marcada pela presença ostensiva de uma linguagem cosmopolita, é marginal em relação ao regionalismo e também em relação a outras vertentes literárias dominantes em meados do século XX.

Apesar de marginal, seus livros foram bem recebidos pelo público e pela crítica. Vieira foi também uma personalidade conhecida nos meios culturais da época: exerceu as funções de crítico literário e de artes na *Folha de São Paulo* e foi tradutor de obras de autores consagrados, como Dostoiévski e James Joyce.

Para além dessa primeira margem em relação aos escritores de sua geração, as obras de Vieira caíram no ostracismo depois de sua morte, em 1977. Hoje ele é um escritor desconhecido do público e pouco referenciado nos estudos literários contemporâneos.

Neste trabalho buscou-se identificar, descrever e analisar as principais linhas de força presentes no romance *Paralelo 16: Brasília.* Quero dizer com "linhas de força" as variadas visões de mundo correspondentes a cada discurso que se entrecruza em uma obra. Assim, por exemplo, no discurso da maioria das personagens há a predominância de uma visão de mundo burguesa afinada com o cosmopolitismo europeu. Entendemos que as linhas de força detectáveis nas falas das personagens sofrem uma refração ao serem citadas pelo narrador, provocando uma tensão no discurso. Essa tensão, ou a forma como o narrador cita a personagem, também constitui, em outro nível, uma linha de força passível de ser estudada.

[1] BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira.* 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

Neste trabalho defendemos a hipótese, dentre outras, de que o *hiato de democracia* entre as duas ditaduras — a de Getúlio Vargas e a militar de 1964 — deveu-se, por um lado, ao enfraquecimento das forças conservadoras ligadas ao cosmopolitismo e à alta cultura, e, simultaneamente, à emergência de outras forças no cenário, mais ligadas à cultura de massa.

Essa democracia, ainda muito debilitada, não encontrou expressão significativa na cultura (literatura, cinema, entre outras). No entanto, em algum momento, sobretudo no período de Juscelino Kubitschek, identificou-se com a bossa nova (BN). Embora a BN tivesse uma relação com a modernidade e com o poder, temática e formalmente, ficou presa a estruturas ligadas à alta cultura.[2] Por outro lado, o regime militar, instaurado em 1964, apropriou-se rapidamente da cultura de massa e logrou mais êxito articulando a cultura de massa entre dois públicos: o da televisão e rádio (iê-iê-iê) e o público "mais refinado" (tropicalismo).

Defendemos, também, a hipótese de que a relação entre a cultura erudita e a popular ocorre da seguinte maneira: enquanto, na bossa nova, o processo é orquestrado, possibilitando que o elemento popular dialogue com o elemento erudito e cosmopolita, no romance de Vieira o elemento popular é totalmente objetificado ou *administrado* pela cultura cosmopolita. No contexto do dialogismo bakhtiniano pode-se afirmar que as vozes ligadas à cultura de massa não refratam no discurso cosmopolita de Vieira. Assim, apesar de algumas personagens apresentarem elementos muito parecidos com a proposta da BN, tais elementos são ignorados, e a própria BN, que estava no auge no momento da construção de Brasília, sequer é mencionada.

A obra de José Geraldo Vieira é muito representativa desse período: há nela elementos que a ligam a um tipo de *democracia cosmopolita e excludente*, visivelmente centrada em uma única classe. Assim, o que é focalizado neste

---

[2] Após uma análise mais detida, foi possível concluir que a bossa nova, no que diz respeito especificamente ao cenário musical, estabeleceu um novo paradigma, influenciando de maneira significativa toda a produção futura. Por outro lado, A república populista de Juscelino Kubitschek, enquanto projeto político, não conseguiu sobreviver. (RODRIGUES, L.A. A bossa nova e a democracia populista de JK. In: CASTRO, Danglei Pereira; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto dos, GIROTO, Ramiro (org.). *Contradição: perspectiva no marginal*, v. 1. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 209-235.)

trabalho é justamente o local social dessa enunciação em sua relação constelar com os diversos discursos circundantes. Nesse sentido, interessou-nos não apenas a maneira como são introduzidas as vozes do narrador e das personagens, mas também o modo pelo qual o autor modaliza as vozes silenciadas no discurso.

Neste trabalho nos dedicamos exclusivamente à obra *Paralelo 16: Brasília*. O principal objetivo foi levantar as principais linhas de força do romance, no entanto é relevante salientar que estas não representam a totalidade das vozes presentes nele. O que se verificou foi uma estratificação dessas linhas de força em uma pluralidade de vozes com diferentes refrações em relação ao posicionamento do autor, que se manteve distanciado, ainda sob a perspectiva do conservadorismo cosmopolita de matiz europeu.

1. *Paralelo 16: Brasília*: análise da estrutura

Publicado em 1966, dois anos após o golpe militar de 1964, o romance reflete e refrata o ambiente político e intelectual que orbitava a construção de Brasília. O autor se vale de referências documentais mescladas à ficção para criar uma ambientação que hoje nos parece muito distante. Esse romance soa como o canto do cisne de um projeto democrático elitista e excludente.

A estrutura do romance apresenta elementos característicos do Modernismo, sobretudo no que diz respeito ao foco narrativo, na estruturação do enredo e na composição das personagens. No que diz respeito à estrutura privilegiou-se, neste trabalho, o foco narrativo, uma vez que ele se articula diretamente com a multiplicidade de vozes presentes no romance.

1.1. Resumo da história

O romance está estruturado em quadro cadernos e subdivididos em capítulos. Assim, no primeiro caderno temos os seguintes capítulos: a) Brasília — da crisálida à lagarta; b) As asas sul & norte da libélula; c) Jaci, Lia & Raquel, as piquepebas; d) A serviço do CAN, em plena hileia; e) Madeira-mamoré, Acre, borracha; f) *Seguindo o paralelo dezesseis.* O segundo caderno apresenta os seguintes capítulos: a) Auto vicentino num barbeiro; b) As pentacosarquias

dos candangos; c) Reinos da Promombó & da Piguancha; d) Mestra mucura & o clã dos apuizeiros; e) Cinema mudo nos jardins de Aníbal; f) Banquete entre os triclínios de Lúculo. O terceiro caderno é composto pelos seguintes capítulos: a) Bolha de nível mais fio de prumo; b) Insetos, peixes, pássaros, demônios; c) Plano piloto, ou síntese das artes; d) Não consta o lavapés nos Evangelhos; e) Paleomemória — dom de re-sofrer; f) Ashaverus recolhe-se a Brasília. O quarto caderno apresenta os seguintes capítulos: a) Sobre as carretas de vercingetórix; b) Raquel & Lia — símbolos do rio; c) Veteranos da marginalidade; d) Plano piloto, joia de Amaranto; e) Um caso de sintomas neurotóxicos; f) "Se tudo mais renova, isto é sem cura".

O que é notável nessa repartição proposta é que os capítulos são apenas enunciados no começo de cada caderno, mas eles não aparecem explicitamente seccionando a parte em capítulos. Ou seja, eles aparecem de modo disperso, como se fossem um mosaico, tal como a construção de Brasília, que, de acordo com o autor, é uma cidade de blocos que vão se replicando, automaticamente, até o infinito.

A fábula (ou história) tem estrutura semelhante à de uma novela: "A história tem começo, meio e fim bem definidos e passa-se ao redor de um protagonista, sendo que as demais personagens vivem apenas em função da caracterização desse ator principal".[3] Com efeito, o romance narra os "namoricos" envolvendo o tenente Amauri e mais três jovens: de um lado, as irmãs gêmeas Lia e Raquel,[4] e de outro Jaci:

> Raquel e Lia tinham tido a coragem de optar. Jaci tivera o brio de permanecer. As duas primeiras haviam trocado o asfalto [no caso o Rio de Janeiro] pela tapiocanga. A outra trocara a brenha [Conceição do Araguaia] pelo cerrado. As três, mal ouviram falar em Brasília, logo se mexeram, agiram, providenciaram remoção para lá pressentindo a possibilidade de uma vida diferente, duma existência inédita.[5]

---

[3] D´ONOFRIO, S. *Teoria do texto 1*: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995, p 119.

[4] Neste artigo, não nos deteremos na relação intertextual com o texto bíblico.

[5] VIEIRA, José Geraldo. *Paralelo 16: Brasília*. São Paulo: Martins, 1966, p. 31.

Jaci era filha do empreiteiro Raimundo Lucena: "[É] morena de tez, tem cabelos pretos bem lisos e brilhantes, a sua beleza chama a atenção de toda gente. Tanto parece paraense, nordestina, carioca, como árabe, hindu ou cigana"[6]. A jovem é descrita com traços indígenas, mas pertencente à classe alta. Depois que sua mãe resolveu se mudar de Conceição do Araguaia para Brasília (para vigiar o pai), Jaci foi nomeada por Bernardo Saião para trabalhar como secretária no Conselho Administrativo da Novacap. Contudo, em pouco tempo subiu de cargo e assumiu um cargo de assessora de diretoria. Por outro lado,

> Lia, apelidada de Pompa Goura, por causa do exagero da peruca front-occipital que mais parece arte plumária dos índios Kaapor, viaja nos dois sentidos. Telefonemas oportunos fazem coincidir os seus horários com os do tenente Amauri. Os afazeres da assessora da Diretoria a retém uma semana em Brasília e outra no Rio. Finalmente, Raquel, irmão gêmea de Lia, é mais delicada de corpo, vantagem esta que lhe valeu o apelido de Pomba Pariri.[7]

Além das correspondências, dos documentos oficiais e dos materiais de escritório, o tenente Amauri transportava também alguns passageiros, geralmente funcionários da Novacap ou políticos. Alguns deles, geralmente alguns *figurões* da Novacap, aproveitando-se de uma pequena ausência do copiloto, sentavam-se ao seu lado na cabine. Quando não havia figurões ou políticos, alguma funcionária se sentava ao lado do Amauri. Ele apreciava mais a companhia das *piquepebas*, nome que dava a Jaci, Lia e Raquel. Jaci raramente se sentava na cabina. "De modo que Amauri é que costuma vir para o meio do corpo do avião conversar com ela, disposto a distraí-la mesmo que os vácuos socolejem de tal forma que ele tenha que se equilibrar, como um especialista de *surf*".[8] Lia "geralmente 'voa' ao lado de Amauri pelo menos um quinto do percurso". Também é referida como "curiosa e tagarela". Raquel,

> [...] via de hábito, viaja em qualquer poltrona do avião imersa na leitura dum romance. Isso até Pampulha ou até surgir o rio São Francisco. Então

[6] Ibid., p. 15.
[7] Ibid., p. 16.
[8] Ibid., p. 15.

> esfrega as pálpebras, procura "situar-se" quanto à paisagem e "ambientar-se" quanto aos companheiros. E o copiloto já sabe: tem que ser gentil com o comandante e com a passageira. Levanta-se, vai fumar lá atrás. E não tarda que Raquel, marcando o livro com uma fita e até mesmo com uma travessa dos cabelos, se vá sentar na cabina ao lado de Amauri. Fala pouco.[9]

O caso de Amauri e as três garotas se mantinha porque ele não se decidia por nenhuma delas. Enquanto, no ar, era equilibrado e sereno, em terra cometia excessos. O narrador se solidariza com Jaci, que é mais recatada. Por outro lado, as irmãs, mesmo disputando o mesmo homem, tinham duas estratégias: as duas contra Jaci, e entre elas ocorria ora um revezamento no namoro, ora as duas o disputavam ao mesmo tempo. Em nenhum momento, o narrador relata a consumação do ato amoroso, no entanto, enquanto a sensualidade é explícita em Lia e Raquel mediante o recurso da cena, ou seja, da ação das personagens, em Jaci é mediante a descrição que sabemos da beleza e dos encantos da personagem.

No desenvolver do enredo, a relação amorosa entre Amauri, Lia e Raquel foi ficando cada vez mais fora de controle. A mãe, dona Jussara, que desde o começo acompanhava de perto o namorico das filhas (espionava o comportamento delas) resolveu dar um fim nesse relacionamento, considerado obsceno: obrigou as filhas a voltarem, definitivamente, para o Rio de Janeiro. Por outro lado, ao saber das "orgias" entre Amauri e as irmãs Abranches no duplex delas, Jaci rompe o "relacionamento": o fim dessa relação é assim descrito:

> Amauri era agora uma terceira pessoa, outra vez. Tanto que de novo Jaci torceu as mãos uma na outra, agarrou as dele, depois as mangas, os ombros. E por fim se encolheu na poltrona, ficou olhando para o chão, para o tapete, minutos infinitos. De repente, ficou em pé, olhou para aquele recanto, à procura da bússola. E, guiada por ela, saiu e foi embora.[10]

Mediante o uso da descrição da cena, o narrador sintetiza o momento da separação. Jaci abandona o recinto seguindo a sua bússola, que, no caso, se tratava de um imenso salão com espelho d'água e um grande sofá: "O salão

[9] Ibid., p. 17.
[10] Ibid., p. 249.

que, para ele, havia sido a bitácula para a bússola e que para Jaci havia sido um caramanchão de felicidade. Oripaba."[11] Diante dos acontecimentos e sentindo-se não merecedor da juventude de Brasília, considerada por ele como nova e promissora geração, solicitou transferência para Wright-Patterson. No final do romance, aparece o momento trágico, recorrente em todos os romances do autor: Jaci morre, picada por uma cobra, em sua chácara.

Nas páginas finais, o agora capitão Amauri se redime e administra a tensão moderna do seu espírito, no entanto esse equilíbrio é conseguido mediante uma rotina quase maquinal que, não por acaso, é a mesma dos instrumentos de controle e dos procedimentos de segurança usados na aviação. Final em tom menor, característico em todos os romances de Vieira ou, como afirma o narrador: "Música invisível, quase inaudível. Entre poesia e oração. Entre segredo e código."[12]

1.2. Considerações sobre o foco narrativo

Vieira, como já salientado anteriormente, sabe, como poucos escritores, explorar as potencialidades do foco narrativo. As mudanças de foco podem ser abruptas ou tão sutis que um leitor desatento não perceberia a mudança. Essa sutileza é observada também em *O albatroz*, em que o ponto de vista de Virgínia parece se confundir com o do próprio autor. Nesse romance, ao manter o foco nessa personagem, apesar de apresentar as características do autor onisciente intruso, o narrador refez o percurso das gerações anteriores, começando com o coronel Aleixo, que se identificava com a visão de mundo da *belle époque*, passando depois por Artur, Carlos e Fernando, que morre durante a Segunda Guerra Mundial. O romance, publicado em 1951, evidencia um narrador que já não acredita mais no cosmopolitismo.

Em *A ladeira da memória*, publicado dois anos antes, em 1949, Jorge tentou unir esses dois mundos a um cosmopolitismo europeu do pós-guerra. No final desse romance, ele se encontra em uma encruzilhada entre dois mundos: o da *belle époque* tardia do Rio de Janeiro, representada pela elite remanes-

[11] Ibid., p. 250.
[12] Ibid. p. 263.

cente da República Velha (tio Rangel), e as novas gerações do pós-guerra, mais identificadas com as políticas desenvolvimentistas implementadas por JK.

Em *O albatroz*, o autor traça uma visão pessimista da linha de força representada pelo cosmopolitismo europeu iniciado no século XIX e também detectado por Machado de Assis no romance *Memorial de Aires*. Já em *Paralelo 16: Brasília*, examina a geração de 1960, mas mantém ainda uma visão cosmopolita europeia, coloca em xeque o processo de modernização e modera a euforia causada pela construção da nova capital.

O romance *Paralelo 16: Brasília* apresenta um narrador em terceira pessoa. É possível constatar, pelo menos, três tipos de foco narrativo: autor onisciente intruso,[13] narrador onisciente neutro[14] e onisciência[15] seletiva, uma vez que ocorre intensa mobilidade entre "sumário narrativo" (contar) e "cena

---

[13] É a primeira categoria proposta por Friedman. Haveria aí uma tendência ao sumário, embora possa também aparecer a cena. Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode, também, narrar da periferia dos acontecimentos ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora* ou *de frente*, podendo, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada. (LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (*ou a polêmica em torno da ilusão*). São Paulo: Ática, 1985, p. 5.)

[14] Segunda categoria de Friedman, o narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro, fala em 3.ª pessoa. Também tende ao sumário, embora aí seja bastante frequente o uso da cena para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo narrador, que as descreve e explica para o leitor. As características referentes às outras questões (ângulo, distância, canais) são as mesmas do autor onisciente intruso, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja sempre muito clara. (Ibid., p. 5.)

[15] O quinto tipo, chamado por Friedman de *onisciência seletiva múltipla, ou multisseletiva*, é o próximo passo, nessa progressão rumo à maior objetivação do material da história. Se, da passagem do narrador onisciente para o narrador testemunha, e para o narrador protagonista, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é o "alguém" que narra. Não há propriamente narrador. A história vem diretamente, pela mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da cena. Difere da onisciência neutra porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente *os resume depois de terem ocorrido*. O que predomina no caso da onisciência múltipla, como no caso da onisciência seletiva que vem logo a seguir, é o discurso indireto livre, enquanto na onisciência neutra o predomínio é do estilo indireto. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso. (Ibid., p. 5.)

imediata" (mostrar).[16] Os cortes são vertiginosos. Às vezes, o tipo de foco muda em apenas um parágrafo.

Apesar dessa riqueza estilística proporcionada pela mudança do foco narrativo, o universo axiológico do autor é praticamente igual ao das personagens. Ou seja, eles partilham um mesmo mundo, o da classe alta.[17] Exatamente por isso sentimos em cada página os acentos de Vieira e de sua visão de mundo, não apenas distorcendo/refratando as vozes de outras personagens, mas, às vezes, falando diretamente.

Outra característica importante diz respeito ao movimento da narração que funciona como um *mecanismo de distribuição de vozes*, muito semelhante às funções de Amauri no CAN. No início do romance, o foco narrativo aproxima-se da onisciência seletiva, uma vez que a maioria das cenas passa pela personagem Amauri. Ocorre, no entanto, que em muitos trechos o autor "esquece" a personagem: Amauri não está presente na cena, mas o narrador comporta-se como se ele ali estivesse, manifestando o mesmo viés estrutural e, às vezes, axiológico. Esse procedimento em que se mantém o foco narrativo mesmo com a ausência da personagem é relatado por Victor Chklovski.[18] Nesse conhecido texto, o autor chama a atenção para uma técnica que nomeia como "singularização" ou "estranhamento" (dependendo da tradução). Um dos exemplos dados é de Liev Tosltói (1828-1910), em que ele cita um cavalo como narrador: "Muitas pessoas das que me chamavam *seu cavalo* nem mesmo me montavam; mas o faziam. Não eram elas as que me davam de comer, mas outros estranhos."[19] Após uma longa citação em que o narrador é o cavalo, Chklovski chama a atenção para o fato de que "no final da novela, o cavalo já está morto, mas o modo de narração, o *procedimento*, não é modificado".[20]

---

[16] FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista. Trad. Fábio de Fosenca Melo. *Revista USP.* São Paulo, n. 53, março de 2002, p. 7.

[17] Entendemos que o autor é o responsável pela última palavra no romance; exatamente por isso e, em consonância com o dialogismo de Bakhtin (1998), ele não poderia ser apenas um organizador imparcial de todas as vozes, isto é, ele não poderia ser entendido apenas como uma unidade lógica, mas, como qualquer outra voz, o autor no romance representa, em última instância, determinado universo axiológico.

[18] CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D.O. *Os formalistas russos.* Porto Alegre: Globo, 1978.

[19] Ibid., p. 46.

[20] Ibid. p. 47.

Em *Paralelo 16: Brasília*, Amauri não morre, mas desaparece de algumas cenas, embora o foco continue nele. O viés estrutural relaciona-se com a profissão de Amauri, no caso um aviador da Novacap[21] responsável pela entrega de documentos oficiais, correspondência e materiais dos escritórios que estavam sendo transferidos para a nova capital. Não raro, pegavam carona no avião cargueiro alguns "figurões", mas também funcionários da Novacap. A maior parte do trabalho estava relacionada com a mudança da capital para Brasília. Amauri é uma espécie de entregador de luxo que corteja o ambiente político da classe alta transferida para Brasília. Em terra, ele prosseguia o seu serviço de jipe. Assim, o narrador transita por diferentes grupos de pessoas, decolando aqui e pousando ali. Há, também, uma sutileza entre o Amauri que pilota o avião e o Amauri que dirige o jipe: o narrador ora projeta o ponto de vista "pelo alto", ora por baixo. Além disso, esse narrador, como também o narrador de *Ladeira da memória* e de *O albatroz*, cede a voz a personagens, seja mediante o discurso indireto livre, seja sob a forma do discurso direto, que às vezes pode ocupar várias páginas.

O viés axiológico acompanha os movimentos do narrador: há um Amauri cosmopolita, responsável, elevado; por outro lado, também há um Amauri que se mostra obscuro. O narrador se nega a revelar esse lado obscuro ou mesmo julgar as atitudes condenáveis de Amauri; no entanto, o associa à tensão própria do espírito moderno e sobretudo da ambiência de Brasília.

As reprovações à atitude de Amauri só são feitas no final do romance, geralmente por outras personagens, mas também são observáveis no narrador. Assim, se no começo do romance há uma identificação de Amauri com a nova juventude do final da década de 1950, ligada ao espírito desenvolvimentista, no final o autor nos apresenta outro Amauri, cujos atributos não são bem definidos. O mesmo acontece com Brasília: em um primeiro momento, parece ser

[21] A Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) foi criada por meio de lei, em 19 de setembro de 1956, pelo então presidente do país, Juscelino Kubitschek de Oliveira. A finalidade única era gerenciar e coordenar a construção da nova capital. Em 21 de abril de 1960, foi inaugurada, entretanto muita coisa ainda deveria ser feita para que a cidade tivesse condições de ser a capital do país efetivamente. Com esse objetivo, a Novacap continua existindo como empresa pública, tendo como sócios a União e o governo do Distrito Federal, com 48% e 52% de ações, respectivamente. Por ser uma empresa do governo do Distrito Federal, a Novacap é o principal braço executor das obras de interesse do Estado, e sua vinculação é direta com a Secretaria de Obras.

o símbolo máximo do progresso tecnológico brasileiro; no final, outros pontos de vista são expostos, mas também de maneira incerta, revelando alguma preocupação com os gastos excessivos e com o próprio futuro do Brasil.

2. Principais linhas de força

2.1. Amauri — força ambígua, tensa, moderna

Amauri aparece como personagem principal de apenas um enredo, e justamente por isso o romance se *parece* com uma novela. Nesse sentido é que se pode afirmar que a personagem principal é mesmo a capital Brasília, representada por uma pluralidade de vozes, seja mediante o discurso direto, seja mediante o recurso da *onisciência seletiva múltipla*. Desse modo, as personagens e o espaço são indissolúveis. Justamente por isso a ambientação é reflexa.[22]

No primeiro caderno, o foco narrativo é centrado em Amauri, ele está presente em todas as cenas, e o narrador, a partir da perspectiva dessa personagem vai distribuindo as falas, seja mediante o discurso direto (a maior parte), seja mediante o discurso indireto livre. No início da narração há referência ao urbanista Lúcio Costa e a Oscar Niemeyer, que também se utilizavam do avião. O narrador, tomando emprestado o ponto de vista de Amauri, descreve duas cenas envolvendo essas duas pessoas da vida real. Sobre Niemeyer, é pertinente a seguinte descrição:

> Já o arquiteto, por sua vez, gostava de fazer do vidro cor-de-rosa-chá do *full window* um como que painel de radar onde se fossem inserindo, como anêmonas através de uma escotilha, os canteiros-de-obras a cargo da Fundação da Casa Popular, da Caixa Econômica, do IAPI, do Ipase, e de construtores como CEF, ECEL, etc. O seu olhar sereno parecia ter o dom prospectivo de semear cubos naquele sulco cruciforme.[23]

---

[22] Ambientação reflexa: nesse caso, a ambientação reflexa é produzida ou composta por meio da focalização de personagem(ns) que, a partir de sua percepção ou ponto de vista, constrói(em) o ambiente onde se desenvolve a ação. A expressão "ambientação reflexa" já denota essa ideia de que a ambientação é um refluxo do universo de uma ou mais personagens. (Lins, 1976 apud Franco Júnior., p. 44).

[23] VIEIRA, José Geraldo, op. cit., p. 11.

O foco, como se pode constatar, está centrado em Amauri: é ele quem observa a cena e comenta. Observe-se que não há onisciência, mas um comentário baseado em algo que o tenente está vendo. No entanto, o trecho "semear cubos naquele sulco cruciforme" revela um dos pontos de vista do autor e, como veremos depois, uma das principais linhas de força presentes no romance, que são as vozes contrárias à construção de Brasília.

2.2. Martinho Higino, voz da *belle époque* tardia

No primeiro caderno, é o avô de Amauri, José Higino, o principal responsável pela linha de força favorável à construção de Brasília e ao espírito desenvolvimentista. O narrador o introduz em discurso indireto quando relata a primeira visita de Higino à Brasileira: "Decepcionante havia sido a primeira chegada do avô Marinho a Brasília. Conquanto fosse uma viagem de compromisso, desde muito combinada com o neto, ainda assim ele dormira no último trecho, aliás o trecho que interessava."[24] A diferença de gerações é observada no confronto entre a casa dos pais de Amauri e a casa do avô:

> A residência à beira-mar é um espetáculo de modernidade funcional em cimento armado e vidro corrediço, com toldos e terraços. A sua situação lembra um pouco a escolhida por Sérgio Bernardes. Ao passo que a quinta do velho Martinho Higino conserva uma placidez imperial não só nos salões e aposentos como no parque com alamedas de *flamboyants* e jaqueiras, a ambiência agreste se assemelhando com a que envolve a de Castro Maia. Significando mentalidades e épocas tão diferentes quanto a esculturas, quadros, lustres, móveis e cortinas, contudo têm algo em comum entre si e com as mansões citadas, bem como com a de Oscar Niemeyer na Estrada das Canoas. Pois todas elas se inserem na paisagem carioca, poupada naquela paisagem de mata ciliar e visão marítima que fez seus proprietários preferirem recôncavos e promontórios ainda com aspecto tropical das gravuras de Albernaz avô e neto, Bauch e Leroy, e com o travo bucólico de Rugendas.[25]

[24] Ibid., p. 12.
[25] Ibid., p. 28.

Neste trecho, é possível notar o posicionamento do autor, que parece assumir a posição de uma terceira linha de força, conciliando ainda o cosmopolitismo do final do século XIX, a *belle époque* carioca, que se estende até meados do século XX (atrelada à visão de mundo da Velha República), e o Modernismo. Esse posicionamento é muito próximo ao de Jorge, personagem de *Ladeira da memória*. Essa parece ser uma das preocupações de Vieira, presente no conjunto de sua obra, considerada moderna, mas com um viés conservador. Pouco se fala dos pais de Amauri; no entanto, no começo do romance, sabemos que seu pai seria alto funcionário do Banco do Brasil. Higino conhecera Brasília há pouco, mas já conhecia bem o oeste e o norte:

> Martinho Higino, quando, como antes outros oficiais da marinha — os casos de Barão de Teffé, do Almirante Guilhobel — foi requisitado pelo Itamarati para desembarcar no Oeste e no Norte fazendo parte de comissões, pensou que se ia desiludir quando esgotava as suas energias na solidão dos descampados pedregosos, dos cerrados de muricis, dos capoeirões de macambiras, das selvas de sumaumeiras e itaúbas, de muipirangas e mulateiros, de sumarês e cumarus, ou quando à noite ouvia o estidor das feras. Mas logo que aprendeu a amar a vastidão, a dominar as matas justafluviais, a discernir os tucuns dos biritis, o pau-d'arco da peroba, o cascalho do cupim, foi um custo voltar ao Rio, aceitar a proposta de o recompensarem com o cargo de adido naval em Haia, em Londres.[26]

No trecho, Viera, como sempre, evita penetrar o íntimo da personagem pela onisciência neutra ou intrusa. Nesse caso, o narrador se apropria do vocabulário da personagem — "itaúbas", "muipirangas", "mulateiros", "sumarês", "cumarus" etc. — e, ao falar sobre ele, utiliza essas palavras sem as aspas, criando um efeito de objetividade, no entanto reconhecemos o uso do discurso indireto livre, próprio da onisciência seletiva múltipla. Se o narrador marcasse com aspas a vegetação do oeste e do norte, saberíamos que se tratava de uma paródia, mas, sem destaque, o efeito é de uma rápida incursão na consciência da personagem e uma

[26] Ibid., p. 30.

volta para o "ele" do narrador. Às vezes, essa aterrissagem na consciência da personagem está tão próxima da voz do autor que temos a impressão de que o narrador é alguém que o conhece profundamente, mas essa pessoa é como um "eu" que não aparece explicitamente:

> O almirante Martinho, que sempre lamentou não ter tido netas e que por isso gostava de todas as moças bonitas e inteligentes, nem sequer perdia tempo em disfarçar suas preferências. De mais a mais, tendo sido adido naval em embaixadas brasileiras no exterior, aperfeiçoava no trato social a arte, nele já congênita, das receptividades efusivas.[27]

Nesse caso, o foco narrativo apresenta-se como narrador onisciente neutro. Contudo, é possível constatar que, na verdade, o foco narrativo esconde um "eu" que pode ser um personagem do romance, talvez Amauri, ou pode também ter o foco no próprio Higino, mediante o discurso indireto livre. Aqui, o verbo *dicendi* estaria encoberto ("O almirante Martinho, que sempre *dizia* lamentar não ter tido netas" etc.). Após as apresentações das qualificações da personagem, o narrador cede a voz a ele mediante o discurso direto. Assim, ao longo de dezoito páginas, narra as tentativas de conquista do sertão brasileiro: "— Mundo soberbo para a flora e para a fauna. Trágico ainda para o homem. Só a rodovia humanizará o sertão ínvio. Que drama as primeiras tentativas de progresso!"[28] No final, sentencia:

> — Em absoluto. Já agora não estou sendo retórico. Apenas reconheço um faro real. Nunca houve no Brasil, e raramente terá havido no mundo, uma oportunidade mais democrática e mais garantida para o povo. Isto é, para o povo obrigado ao nomadismo por falta de condições sedendárias úteis. A construção de Brasília, que é realizada por um operariado de última hora, dá ensejo a essas massas empíricas se transformarem em equipes técnicas mediante um exercício intensivo e urgente de automação. Eu vi as condições em que trabalhavam os seringueiros. Agora, gente das mesmas bandas que eles, do Nordeste, desde inícios de 57 converge para o Planalto Central

[27] Ibid., p. 31.
[28] Ibid., p. 40.

> como formigas giquitaras. E aglomerada no Plano Piloto, constrói uma cidade que não é padronizada e sim planificada.[29]

Neste excerto observa-se, com clareza, a linha de força alinhada com a construção de Brasília. O tom da voz de Higino nem parece ser de uma personagem, mas muito próximo do gênero "discurso político". Por outro lado, a força contrária a esse discurso aparece sempre marcada negativamente pelo autor.

2.3. Cultura *pop* e o homem marginal

Os comentários sobre a juventude carioca da década de 1960 já apresentam algumas nuanças do cosmopolitismo de Vieira. Segundo o autor, para os jovens da classe média alta de Copacabana, Ipanema, Leblon, Lagoa, Botafogo, Flamengo, Tijuca, a bomba atômica já não faz parte de suas preocupações. Eles são parte da nova geração brasileira do pós-guerra:

> Uns terminando cursos, preparando-se para concursos, cavando bolsas de estudo, especializando-se, e só aparecem nos intervalos de suas programações. Não fazem parte dos desvairados, dos *zazous*, dos *angry young men*, dos *mods*, dos *provos*, dos cabeludos, dos guedelhudos, dos apocalípticos, dos *hell's angels*, dos centauros montados em motocicletas com perneiras do Texas e blusões de couro da Califórnia.[30]

Hoje poderíamos dizer que esses jovens da classe média alta estariam mais alinhados com o espírito da bossa nova do que com os discursos entusiasmados e populistas acerca da construção de Brasília.

O autor salienta que eles não fazem parte dos jovens desvairados alinhados com a cultura do *pop rock*, identificados aqui de forma pejorativa. Para diferenciar essa geração de outras, Vieira cita, por exemplo, os jovens *angry young men*. Essa geração teria sido influenciada por John Osborne:

> A obra de Jonh Osborne, inegavelmente, traz a marca de uma crítica ácida e comprometida. Ferrenho opositor da monarquia e da Igreja Anglicana, o dramaturgo

[29] Ibid., p. 52-3.
[30] Ibid., p. 29.

> carregou até o fim da vida a alcunha que notabilizou suas peças de sucesso e seu movimento: *angry young men.* Esse eterno jovem irritado permaneceu até o fim de sua vida fiel às suas posições, e o movimento no qual está inserido é avaliado como um dos mais importantes do teatro inglês do século XX.[31]

As personagens irritadíssimas de Osborne consomem-se em longos pronunciamentos. Neste particular, a personagem Jimmy Porter, da peça *Look back in anger*, representa bem o sentimento da geração do pós-guerra. Vieira, como muitos intelectuais da época, parece não enxergar a mudança de paradigma e continua apostando em uma nova juventude, afinada com progresso tecnológico e a política desenvolvimentista.

A juventude marcada positivamente é aquela que está terminando seus "cursos, preparando-se para concursos e cavando bolsas de estudo". Para eles, a guerra é uma lembrança distante, e a bomba atômica seria apenas "uma desculpa para a inércia". Para o narrador, esses jovens formam um "conglomerado vivaz, intuitivamente otimista, cujos elementos se atraem pela lei das afinidades".[32]

Evidencia-se aqui, tal como em *Ladeira da memória*, uma visão de mundo cosmopolita ligada à alta cultura e aos valores de determinada classe social. O cosmopolitismo de Vieira parece ainda estar ligado a uma visão de progresso pelo caminho "civilizatório" vinculado ao capitalismo monopolista. O autor sequer cita a bossa nova, embora seja notório que represente boa parte do sentimento da classe média alta da Zona Sul do Rio de Janeiro. Com efeito, já nas páginas iniciais, o narrador expõe as bases do projeto civilizatório que demarcaria o projeto brasileiro com a construção de Brasília. Assim, o autor vale-se de personagens reais para ancorar o posicionamento ideológico do narrador à realidade.

Embora citado rapidamente, consideramos que ao descartar a cultura *pop* em poucas linhas e ignorar por completo a bossa nova, entendemos que se trata também de uma linha de força que aparece pelo seu silêncio. Ou seja, o autor silencia para não dar voz àquilo a que é radicalmente contrário.

---

[31] ALENCAR, Thiago Romão de. *No good, brave causes left"?:* o fim do império e o teatro de John Osborne na Inglaterra dos anos 1950. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em história da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/15842

[32] Ibid., p. 29.

2.4. Castro Meira e o homem marginal

O dr. Castro Meira aparece no começo do quarto caderno. É apresentado, primeiramente, como uma espécie de homem na multidão. Vindo de São Paulo, mora em Brasília, lecionando na UnB. O narrador relata que Meira ficava o dia inteiro na universidade, só voltando para o jantar, depois se recolhendo na biblioteca. Relata, também, que no período de férias foi a São Paulo, mas passava o tempo todo nas ruas da cidade. É nesse momento que o narrador flagra a cena do homem na multidão:

> Mulher, filha, cunhada e sobrinha não faziam a mínima ideia de por onde o Meira andava nem por que razão chegava tarde. Fica dito aqui, porém, que ele percorria o Centro, tanto o do lado de lá do viaduto do Chá, como o do lado de cá entre o Municipal e a Praça da República, misturado à multidão da zona bancária e das ruas comerciais, parando diante de vitrinas, entrando em farmácias para pesar-se na balança, percorrendo bancas de livrarias, sempre com pasta debaixo do braço. Mas de noite fazia hora nas imediações das esquinas par e ímpar da avenida Ipiranga com a avenida São João, onde há multidões heterogêneas zumbindo como vespas nas portas de cafés, de casas de disco, de restaurantes, de cinemas; depois seguia para o jardim da Praça da República, passando vagarosamente por pontes sobre lagos artificiais, indo sentar-se num banco debaixo de árvores onde pequenos burgueses, desempregados e mendigos ruminavam os respectivos problemas.[33]

Nesse trecho é perceptível a presença do autor onisciente intruso, com marcas explícitas da enunciação no enunciado: "Fica dito *aqui*, porém, que ele percorria o Centro, tanto o do lado de *lá* do viaduto do Chá como o do lado *de* cá entre o Municipal e a Praça da República" (grifo nosso). Outra marca é a onisciência. Só o narrador sabe por onde o dr. Meira anda. Não está na presença de nenhuma personagem, mas, como já dissemos, o autor se apropria do movimento de leva e traz do avião do tenente Amauri para distribuir as personagens sob a forma de um mosaico. Enquanto linha de força, o dr. Meira se aproxima do lado confuso de Amauri: aquele que fica desnorteado quando

[33] Ibid., p. 196.

em terra. A descrição da cena nos traz à memória o conto *O homem da multidão,* de Edgar Allan Poe, e que serviu de base para boa parte da poética de Baudelaire. Assim, o homem perdido na multidão de uma grande cidade é uma das características da condição moderna.

No entanto, o próprio dr. Meira explica o que se passa. Na verdade, ele não andava sem rumo: percorria as agências de viagens aéreas e marítimas em busca de catálogos, folhetos, programas de viagem, fotos de templos sagrados, de cidades e de lugares exóticos, e depois colava em seu gabinete de trabalho e também nos corredores da casa. A personagem explicou que fazia isso para se equilibrar:

> — Quando não aturo mais esta alvura coruscante batida pelo sol, quando não suporto mais esta uniformidade feérica, me meto no corredor, na copa, como dentro dum *huis clos*, até me sentir rodeado, traspassado por estes escombros do Passado, e tenho ganas de comê-los como a criança que esgravata terra do chão e cal das paredes. Depois me fecho na biblioteca, tiro do gavetão as pilhas e, sozinho, com o guardanapo da inocência amarrado na nuca, faço verdadeiras farras, grandes repastos totêmicos.[34]

Para o narrador, "o problema do Dr. Castro Meira é um caso sutil entre solidão ambiental e solipsismo íntimo. Duas espécies de vácuos, um local, outro pessoal, justapondo-se em tensão em angústia".[35] Observe-se que o problema do dr. Castro Meira em relação ao do tenente Amauri deve-se à ausência de um norte. No ar, Amauri, com total domínio dos controles, se mantém equilibrado. No final, vimos que Amauri adota esse procedimento mecanizado para dirigir sua vida, ou seja, ele se planifica como a cidade de Brasília. O projeto do dr. Meira, no entanto, envolvia a criação de um mundo imaginário vindo do passado distante. A esse respeito, o dr. Maia Guimarães, seu amigo, traça um diagnóstico cruel:

> — O que me preocupa no caso da população de Brasília é certo sintoma que, segundo venho verificando, tende a alastrar-se [...] Quero referir-me

[34] Ibid., p. 203.
[35] Ibid., p. 199.

> às inadaptações. À marginalidade. Isto aqui é predominantemente uma cidade de empregados públicos. Uma série de superquadras e de repartições onde eles moram e trabalham, achando-se em excelentes condições de alojamento e de serviço. Ainda assim não falta entre eles quem estranhe, queixando-se da uniformidade das fachadas, da catadura de dispensários, de reformatórios que os prédios teriam. [...] Estranham mais do que tudo não haver sobrados velhos, palacetes *art noveau*, bangalôs, casarões, estalagens, vielas, becos, ladeiras, mas sempre apenas a repetição durante quilômetros das mesmas fachadas reproduzidas como imagens em espelhos paralelos. Essa perspectiva, que acham monótona, lhes cria uma reação mental, com tendência a agravar-se.[36]

Depois de muito discorrer sobre arquitetura de Brasília em forma e conteúdo, o dr, Maia sentencia: "Mas para o carioca afeito a uma topografia de acréscimos disparatados, cujos erros e aberrações a Natureza se encarrega de disfarçar, a vida em Brasília exige uma difícil adaptação. O morador brasiliense sente-se incluído dentro de um sistema de montagens".[37]

Ao contrário de Amauri, Castro Meira acabou se internando no Sanatório Charcot. A esse respeito, Maia Guimarães faz a seguinte digressão:

> — São estas circunstâncias de instabilidade que acabam determinando o homem marginal caracterizado tão bem pelos estudos de Robert Park da Universidade de Chicago. Muitas vezes a pessoa não se dá conta da situação de insegurança e conflito projetada. À medida porém que a ambivalência e a instabilidade crescem devido à concomitante e progressiva desintegração de atitudes e hábitos, se vai adquirindo consciência de sua crise e, portanto, se vai tornando marginal.[38]

É importante ressaltar que a definição de marginalidade decorrente dos conflitos vividos por aqueles que não conseguem se adaptar em Brasília está circunscrita no âmbito da personagem Maia Guimarães. No final do romance, o narrador explica que Amauri conseguiu se recuperar e se equilibrar mediante

[36] Ibid., p. 203-4.
[37] Ibid., p. 208.
[38] Ibid., p. 255.

a adaptação a uma vida automatizada. Ele faz sempre o mesmo percurso: "Uberlândia, São Paulo, Uberlândia, Goiânia, Aragarças, Xavantina, Posto Leonardo, Posto Diauarum, Cachimbo, Jacareacanga, Manaus, Belém, Uberlândia, São Paulo, Uberlândia." O autor repete esse roteiro quatro vezes (em duas páginas) com rápidas paradas no Rio:

> De quando em quando vai ao Rio. A cidade. O mar. A montanha. O pai. A mãe. O avô. A praia do Pepino. De novo São Paulo, Uberlândia, Goiânia, Aragarças, Xavantina, Posto Leonardo, Posto Diauarum, Cachimbo, Manaus, Belém, Conceição do Araguaia, Santa Isabel, Brasília. Vezes há em que ele fica no aeroporto mesmo, daí a meia hora prossegue. Uberlândia, São Paulo, Uberlândia, Goiânia, Brasília. Vai à chácara. Resolve demorar-se, fica nos salões do *Nacional*. Senta-se no sofá, debaixo da tapeçaria de Lurçat [...] Joga o cigarro fora, toma um táxi, volta para o aeroporto.
> Uberlândia, São Paulo, Uberlândia, Goiânia, Aragarças, Xavantina, Posto Leonardo, Posto Diauarum, Cachimbo, Jacareacanga, Manaus, Belém, Uberlândia, São Paulo, Uberlândia.[39]

E assim termina o romance. Apesar de algumas vozes muito próximas à do autor enaltecerem Brasília, no final é possível ver o posicionamento dele em relação à construção de Brasília. Não se trata de uma posição diametralmente contrária, mas muito tensa em relação à cidade funcional. Amauri sobrevive, mas perde todo o seu ímpeto e se adapta à cidade de cubos.

Com relação a *Paralelo 16*, as quatro linhas de força escolhidas não perfazem um percurso como o da bossa nova nem tampouco semelhante ao de *Albatroz*. Vieira, ao publicar o romance em 1966, parece que já tinha desistido do projeto de uma cultura cosmopolita para o Brasil. Para falar sobre Brasília e a nova cultura nascente, cria um romance com múltiplas vozes mediante o recurso da montagem, pela via do discurso. O resultado é um mosaico de citações, que vai desde o discurso direto do autor, conforme Bakhtin,[40] até a mais feroz crítica à cultura *pop*. As diferenças entre os que são a favor e contra a

[39] Ibid., p. 263.
[40] BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

construção de Brasília são muito tênues em razão, sobretudo, da maneira como o narrador vai introduzindo as vozes: bem demarcadas quando em discurso direto, razoavelmente demarcadas com o discurso indireto e muito tênues com o discurso indireto livre. Por outro lado, a presença de três tipos de foco narrativo também dificulta a identificação das linhas de força.

Desse modo, em torno das quatro vozes selecionadas há uma nuvem de outras vozes que se enfrentam na arena do romance. No entanto, o veredito final, com a automatização do piloto Amauri, encenada nas últimas páginas com a repetição do trajeto da aeronave, permite formular uma visão disfórica que se repete na arquitetura de Brasília: uma maquete que vai automaticamente replicando ao seu redor sempre a mesma fórmula. O mesmo pode ser dito com relação às pessoas que nela habitam, destinadas a também se condicionarem à forma funcional da capital.

3. Considerações finais

O final disfórico de *Paralelo 16* (como, aliás, de todos os romances do autor) anuncia o final definitivo de uma época, mas também o fim de qualquer traço da linha de força conservadora na literatura brasileira (pelo menos no que diz respeito ao cânone). O autor, em seu tempo, era bem conhecido, posto que escrevia sobre arte no jornal *Folha de São Paulo*. Após sua morte, a sua obra foi esquecida, e com ele também o seu projeto para um novo Brasil.

Hoje, seus romances são "ilegíveis" para a grande maioria das pessoas, acostumadas que estão a ações rápidas de múltiplos desfechos. A narrativa de Viera se aproxima da dicção do velho conselheiro Ayres, no começo do século XX, que procurava conferir ao cotidiano da alta burguesia da *belle époque* uma dimensão universal. Machado, já prevendo a derrocada da República Velha e do rococó expresso na *art nouveau*, faz uma afinadíssima ironia a essa classe, ao criar a figura do conselheiro Ayres. O ponto de visto do autor é tão sutil que por muito tempo acreditou-se que a obra de Machado de Assis fosse sua autobiografia.

Viera, sem a ironia de Machado, também se valeu dessa voz baixa, de

poucos gestos, quase aristocrática, para narrar os pequenos acidentes cotidianos da vida da alta burguesia do século XX. No entanto, manteve-se fiel, do início ao fim, à sua visão cosmopolita.

No início do nosso projeto de pesquisa (do qual este trabalho é parte) levantamos a hipótese de que o golpe militar de 1964 só foi possível porque, no período correspondente ao hiato entre as duas ditaduras, as principais linhas de força que se mantinham pela tensão foram aos poucos se dividindo e perdendo vigor, de modo que, no início da década de 1960, elas estavam todas se estratificando, enquanto outras iam se formando, mas nenhuma delas tinha força suficiente para tensionar contra as massas populares que pediam a intervenção militar. Consumado o golpe, a ditadura soube aproveitar bem o caldo cultural remanescente administrando duas forças: a) a mais popular, identificada com o regime (e politicamente articulada no partido Arena), foi encenada na arena cultural sob formas variadas, como o iê-iê-iê, capitaneado por Roberto Carlos; b) a cultura *pop* mais elitista, gestada nas universidades e identificada como *contrária ao regime* (politicamente articulado com a criação do MDB) foi encenada com as músicas "de cabeça" e elevadas ao mais alto nível nos festivais da canção, tendo à frente Chico Buarque e Caetano Veloso.

Quando publicou *Paralelo 16*, Viera já estava bem inteirado do que ocorria à sua volta. Há no romance inúmeras passagens de crítica e até de ironia à ditadura militar, feitas sempre de maneira *cifrada.* Assim, o silêncio de Amauri pela via da automatização e os maus pressentimentos com relação a Brasília no período imediatamente anterior ao golpe podem ter sido uma maneira de o autor mostrar que o excesso de fragmentação pode ter como consequência uma reação: a automatização de todo um povo, representado, por um lado, pelo processo automático de planificação de Brasília e, por outro, o método de controle da ditadura militar.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, T.T. *No good, brave causes left?:* o fim do Império e o teatro de John Osborne na Inglaterra dos anos 1950. Dissertação de mestrado. UFF, 2015. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/td/1917.pdf. Acesso em: nov. 2016.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D.O. *Os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

D´ONOFRIO, S. *Teoria do texto 1*: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista*. Trad. Fábio de Fonseca Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar. 2002.

FRANCO JÚNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI T. (org.). *Teoria literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2005.

GDF, *COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL*. Disponível em: http://www.novacap.df.gov.br/sala-de-imprensa. Acesso em: mar. 2021.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985, p. 25-70.

LINS, O. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1976.

RODRIGUES, L.A. A bossa nova e a democracia populista de JK. In: CASTRO, Danglei Pereira; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto dos; GIROTO, Ramiro (org.). *Contradição*: perspectiva no marginal, v. 1. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 209-235.

VIEIRA, José Geraldo. *Paralelo 16: Brasília*. São Paulo: Martins, 1966.

_____. *O albatroz*. São Paulo: Clube do Livro, 1978.

MODULAÇÕES DO FANTÁSTICO E DA FICÇÃO CIENTÍFICA: UM ESTUDO DO GÊNERO A PARTIR DE *O MAPA DA ESTRADA*, DE ANDRÉ CARNEIRO

Lilian Rocha de Azevedo
Osvaldo Duarte

Quando analisamos as teorias sobre determinado gênero literário, deparamos sempre com um conjunto ou subconjuntos de características formais e de conteúdo que, em geral, são tomadas como distintivas daquele tipo de texto. A literatura fantástica, por exemplo, tem sido objeto de uma variada gama de reflexões preocupadas sobretudo com a forma literária, isto é, a relação entre o ser da linguagem e o não ser que essa estrutura representa. Os estudos de ficção científica, entretanto, têm se detido, principalmente, no campo do conteúdo, tomando o tema ou aspectos do enredo como fio condutor.

Considerada a abordagem tradicional do fantástico, aquela concebida por Tveztan Todorov, tem-se como característica principal do gênero a construção e a manutenção, tanto do ponto de vista formal como do ponto de vista semântico, de uma poética do incerto, isto é, da ambiguidade como propriedade da recepção ou especificamente do leitor diante do objeto narrado. A ficção científica, por sua vez, é conhecida por abordar ficcionalmente uma temática científica, a partir da qual projeta um segundo nível de invenção a partir da extrapolação conceptual de uma ciência corrente.

Cabe destacar que a ficção científica pode ser formalmente classificada como um subgênero do fantástico. Portanto, pode-se deduzir que a estrutura de ambos os gêneros se avizinha, podendo às vezes se entrelaçar. Pode-se concluir, também, que esses pontos de entrelaçamento se alterariam de acordo com a obra e com a habilidade do autor em manejar seus instrumentos. Consideradas essas hipóteses, uma terceira se impõe: quanto mais elaborado for o texto, mais difíceis seriam as possibilidades de delinear as convergências e os

pontos de contato entre os gêneros. É com essas considerações em mente que nos debruçamos sobre o conto *O mapa da estrada*,[1] de André Carneiro, a fim de compreender como os elementos da narrativa são organizados visando à construção da ambiguidade que caracteriza essa obra, em que se entrelaçam o fantástico e a ficção científica.

Em *O mapa da estrada*, como numa narrativa de personagem, assistimos ao desenvolvimento do protagonista, um homem citadino em busca de um lugar onde possa se refugiar por alguns dias da rotina de trabalho em uma agência de publicidade e da vida agitada da metrópole. Para isso, sai de São Paulo seguindo coordenadas previamente estabelecidas que o levam a uma espécie de pousada, onde conhece pessoas de características estranhas e inusitadas.

Do ponto de vista de sua organização interna, não há no texto um limiar que possa delimitar os contornos de cada um dos gêneros ou modulações do fantástico que se fazem presentes. Não nos parece possível dizer se o fantástico faz uso da ficção científica para construir a ambiguidade ou se a ficção científica se utiliza dos artifícios do fantástico para exceder concepções científicas. Por meio da personagem principal, o texto conduz o leitor a um novo lugar, como se as velhas concepções separatistas do gênero fantástico e da ficção científica devessem ser postas de lado.

O fantástico está presente em vários níveis ou instâncias de ambiguidade, já os traços da ficção científica, mesmo emergindo da ambiguidade, não deixam de impor seu caráter de suprarrealidade, capaz de operacionalizar, por meio de sugestões críveis, a existência de vida extraterrestre. Como veremos, a ambiguidade é estabelecida, principalmente, pela maneira peculiar de construção de três elementos da narrativa — as personagens, o espaço e o tempo — cujas abordagens, suplantando o convencionalismo das leis dimensionais de espaço e tempo, e dos padrões comportamentais humanos, nos põem diante de algo que não se poderá chamar de representação, mas de uma apresentação, não de algo que não é, mas de possibilidades do que pode ser sob o refinamento da percepção.

---

[1] CARNEIRO, André. O mapa da estrada. In: CARNEIRO, André. *Confissões do inexplicável*. São Paulo: Devir, 2007.

Personagens como estruturadoras da ambiguidade

Na narração fantástica, as personagens são comumente utilizadas como instrumentos para a configuração da ambiguidade. De modo geral, não são dotadas de muitas caracterizações físicas ou psicológicas, além de mostrarem reações frágeis, embora não sejam totalmente passivas. Segundo Furtado,[2] servem também como instrumento para a identificação do narratário, ou do leitor real, fazendo-o, assim, aceitar com maior facilidade aquilo que a narrativa propõe como leitura ideal. Essa é a ideia central da função das personagens na narrativa fantástica, segundo o crítico. É basicamente a ela que vamos nos ater para analisar em qual medida as personagens do conto *O mapa da estrada* podem enquadrar-se ou não nesse modelo.

Primeiramente, faz-se necessário analisar a descrição de Furtado sobre o *modus operandi* da construção das personagens no texto fantástico, pois concede a elas um caráter autômato que beiraria a anulação da personagem, consequentemente condicionando o leitor da mesma maneira, pois "o fantástico implica [também] a integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados".[3] Isso reforçaria algumas críticas que o gênero recebe, como a de Cortázar, ao afirmar que, quanto à forma, o fantástico tradicional fazia uso "de los trucos literários [...] que se encontraba en la escenografia verbal que consiste em desorientar al lector desde el comienzo, condicionandolo con um clima mórbido para obligarlo a aceder docilmente al mistério y al miedo...".[4],[5] Considerando essa afirmação, o texto fantástico pouco exploraria as personagens, ao contrário do texto realista, por exemplo.

Ainda segundo Furtado, o fantástico privilegia o acontecimento, sobretudo as manifestações extranaturais, em desfavor das personagens. *O mapa da*

---

[2] FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980, p. 85.

[3] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 37.

[4] Tradução livre: "dos truques literários [...] encontrados na cenografia verbal que consiste em desorientar o leitor desde o início, condicionando-o com um clima mórbido para obrigá-lo a aderir docilmente ao mistério e ao medo".

[5] CORTÁZAR, 1983 apud ALAZRAKI, Jaime. Que es lo neofantástico? In: ROAS, David. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora da Unesp, p. 273.

estrada é extenso, o que vai de encontro a uma das características comumente atribuídas ao conto: a brevidade. Isso dá ao autor maior possibilidade de explorar mais as características das personagens, o que seria um dos primeiros contrapontos ao que se espera de um texto fantástico, como já adiantamos, ou seja, um contraponto a que as personagens sejam preteridas para, por assim dizer, não ofuscarem o fato sobrenatural. No conto, as personagens são justamente o que gera o elemento "fora do comum".

Em sua *Introdução ao estudo da science fiction*, Carneiro[6] avalia que alguns textos de ficção científica privilegiam a ciência, em detrimento de uma elaboração consistente das categorias narrativas, com destaque para a construção das personagens. Segundo ele, a falta de densidade deprecia a narrativa, pois o foco da ficção científica deve ser as implicações da ciência na humanidade. Uma das características da obra de Carneiro é justamente explorar os aspectos humanos. Em *O mapa da estrada*, a constituição das personagens é um dos principais elementos para a construção da ambiguidade. Além disso, as personagens femininas e a eroticidade presente no conto são estratégias para a manutenção dessa ambiguidade.

Ao analisar *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, Todorov[7] afirma que, na narrativa fantástica, é relatada uma série de acontecimentos, mas tomados isoladamente nenhum deles contradiz as leis da natureza, como a experiência nos ensinou a conhecê-las. No entanto, a acumulação de acontecimentos de pronto causa problemas. O mesmo pode-se dizer de *O mapa da estrada*, já que os pontos que serão destacados nesta análise como elementos constituidores do estranhamento criam sentido no conjunto da obra, acumulando-se e mantendo suas relações internas. Assim, eles tornam a nossa leitura possível.

A trama parece sugerir que as personagens presentes no local para onde Ricardo vai não são humanas. Essa sugestão se dá pelo conjunto de hábitos, comportamentos e diálogos desses seres, não sendo possível, contudo, fixar tal interpretação. Não se trata de uma verificação realista, mas de uma ambiguidade, já que tais características podem ser resultado de desvios comportamentais comunitários dessas personagens ou de um desvio da percepção narradora. O

---

[6] São Paulo: Imprensa do Estado, 1968.
[7] TODOROV, Tzvetan, op. cit.

motor de arranque das ambiguidades, aliás, é a troca do nome do protagonista ao chegar na pousada onde se hospeda para uma temporada de descanso. Ao ser recepcionado e ter a documentação conferida, a proprietária da pousada chama Guilherme pelo nome Ricardo, seu pai. Essa troca de nomes parece funcionar como portal ou palavra mágica para o desenrolar da narrativa. Tomado pelo nome do pai, é por esse nome, Ricardo, que a personagem será nomeada por quase toda a narrativa.

O cerne do fantástico, segundo Todorov,[8] está na hesitação diante de um mundo que é exatamente o nosso, sem seres de outros mundos, sem diabos, sem vampiros, mas onde se inserem acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis deste nosso mundo familiar. Diante da percepção desses acontecimentos, aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou os acontecimentos são ilusões dos sentidos, coisas da imaginação, e assim tudo permanece como está, ou as coisas realmente aconteceram, fazem parte de uma realidade regida por leis desconhecidas por nós.

Nessa perspectiva, chama a atenção, no conto, a ambiguidade advinda, por estranhamento, da forma como estão constituídas as personagens. Grectcz, por exemplo, recebe caracterizações diferenciadas durante a narrativa: uma espécie de progressão erótica notada pelo despertar do olhar que Ricardo desenvolve sobre ela. Essa progressão acompanha a transformação de Ricardo e o seu autodescobrimento. Grectcz é inicialmente descrita pelas cores das roupas, que sugerem a imagem de uma mulher sem atrativos. No entanto, com a crescente intimidade de Ricardo com todo o ambiente, ele começa a vê-la de forma mais erótica. Isso não se transforma em um romance, mas pode indicar aumento da intimidade dele com o lugar. Outro ponto a destacar é que Grectcz é uma personagem com falas enigmáticas e filosóficas. Como não temos acesso a seus pensamentos, só podemos conhecer dela o que ela expressa verbalmente.

O escritor, por vezes, fala por meio de suas personagens.[9] Vale destacar que Carneiro era um inventor de muitas engenhosidades e com uma escrita mar-

---

[8] Ibid., passim.

[9] FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005. WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Sesi, 2017.

cada por temas eróticos, científicos e imagens recorrentes, como o diálogo com formigas.[10] Considerando isso, Grectcz seria a personagem por quem melhor poderíamos ver as marcas do autor, pois nela algumas temáticas comuns na escrita de Carneiro se manifestam, como a fala com formigas, as observações físicas sobre o tempo e até as engenhosidades que a casa apresenta, como as alavancas do chuveiro. Outro fato a se destacar é que tudo isso não seria o esperado para a senhora de uma fazenda aparentemente afastada da civilização moderna.

A maneira de falar de Grectcz e a anomalia física da língua também geram estranhamento, tanto em Ricardo quanto no leitor. Ao conversar com ela, Ricardo percebe que a dona da casa fala diferente, e pergunta de onde é seu sotaque. Ela explica que, na verdade, fala assim porque possui duas línguas. "Ela se aproximou, abriu a boca e estendeu a língua. Eram duas línguas, a de cima mais fina, sobre a outra. Surpreendeu-se — um defeito estranho, nunca soubera possível uma deformação assim."[11]

Outro fato incomum na constituição das personagens reside nos nomes dados a elas. Nota-se que todas, exceto Ricardo/Guilherme, têm nomes fora do comum. Esse estranhamento é reforçado pela descrição da aparência física, e é isso o que mais gera possibilidades de sentido no decorrer do texto. De acordo com Furtado,[12] a descrição ou a ausência de descrição das personagens na narrativa tem sempre motivos específicos. É certo que isso se aplica a qualquer gênero, mas no caso do fantástico essa função é mais acentuada e, geralmente, tem a intenção de construir condições ambíguas.

Em *O mapa da estrada*, há uma clara seleção e uma preterição das descrições físicas e psicológicas das personagens. Ricardo não recebe nenhuma característica física, ou seja, ele pode ser lido como alguém comum, alguém cujas características físicas não destoam do que é considerado habitual. No entanto, ele é a única personagem que recebe características psicológicas diretas. É tido como um homem controlado, calculista, que pensa demais e faz perguntas demais. A nosso ver, o fato de somente ele receber caracterização psicológica

[10] REZENDE, Dorva. A arte de conversar com as formigas. In: CARNEIRO, André, op. cit.
[11] CARNEIRO, André, op. cit., p. 26.
[12] FURTADO, Filipe, op. cit.

serve como um artifício para fazer o leitor identificar-se com a personagem porque, uma vez que é o único de quem o leitor conhece os pensamentos, dúvidas e anseios, cria-se com ele um vínculo maior.

Furtado[13] afirma que a forma mais segura de conduzir o destinatário da enunciação à incerteza quanto ao teor da ocorrência extranatural consiste em suscitar nele a identificação com a personagem que melhor reflita a percepção ambígua dessa ocorrência e a consequente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que aparentemente a confrontam. Essa figura pode ser uma personagem secundária, mas, na maioria das vezes, tal identificação acontece com uma personagem principal, como é o caso de *O mapa da estrada*.

A percepção ambígua a que o teórico se refere, na personagem principal do conto, manifesta-se pelo seu caráter inquisidor, que ajuda a colocar dúvidas sobre as pessoas e sobre o local onde elas estão. Essa característica de fazer perguntas a todo instante é legitimada pela sua profissão, a de publicitário.

> [...] como um clarão, ele tomou conhecimento: fazer perguntas era o seu estilo cotidiano. Perguntava, comentava, trator abrindo caminho. Com os clientes a maior parte de sua conversa era indagar, se apossar da mente alheia, desejos, opiniões.[14]

No conto, há três personagens femininas em evidência: Nilvane, Grectcz e Mirta. Na pousada, Ricardo conhece a enigmática Grectcz, que influencia de diversas maneiras o seu autodescobrimento. É ela que o faz perceber a sua característica de inquisidor incansável. "Grectcz riu, olhando Ricardo nos olhos. — Às vezes você fala várias frases e todas são perguntas."[15] Por meio das conversas com ela, ele percebe que sua "consciência sempre fora um vento agitado, sem a solidez que todos teoricamente exigem". Grectcz também serve como uma barreira contra a racionalização excessiva de Ricardo: "A promessa de nada perguntar se apossava dele com mais força."[16] Ela é, de início, descrita

[13] Ibid., passim.
[14] CARNEIRO, André, op. cit., p. 44.
[15] Ibid, p. 51.
[16] Ibid., p. 55.

fisicamente pelas cores das roupas que utiliza e referenciada como uma senhora. "A porta da frente abriu-se, uma senhora com um roupão totalmente roxo desceu os poucos degraus, tinha uma sombrinha acima da cabeça."[17] No segundo dia, ele a descreve usando um antigo vestido azul, "decerto herança da mãe ou da avó".[18] No terceiro dia, Ricardo observa que a senhora está toda de rosa.[19]

A variação das cores das roupas de Grectcz não é gratuita. Elas podem ser lidas como signos que evidenciam a transformação de Ricardo. Entre os significados da cor roxa, por exemplo, há uma série ligada à espiritualidade, ao misticismo, ao mistério que pode simbolizar o estranhamento causado pelo novo lugar e pelo momento de introspecção a ser vivenciado pela personagem. Já o azul sugere imensidão e certa atmosfera onírica, podendo simbolizar a abstração e o irreal; o azul é a cor da transcendência,[20] o rosa está culturalmente ligado à feminilidade e marcaria o desenvolvimento do olhar erótico de Ricardo sobre Grectcz, que passa a ser vista como mulher sexualmente atraente.[21]

> Curioso, ele **notou Grectcz sexualmente pela primeira vez**. **A palavra "senhora" lhe parecia agora deslocada**. Como seria beijar duas línguas?[22]
> [...] Grectcz o recebeu com suas frases metafóricas: — Você está com mais apetite hoje. Ela ficou olhando para ele, até examinou a braguilha e seus arredores perfeitamente secos. **Não estava com o vestido da avó, sim com uma calça apertada, onde suas nádegas bem desenhadas não cabiam com folga**. As pernas eram mais compridas do que antes imaginara, e no meio desse pensamento notou que ela ruborizava.[23]

Nesse trecho, o narrador enfatiza o caráter metafórico da frase de Grectcz ao destacar o aumento do apetite de Ricardo, visto que crescia também seu apetite sexual. Ricardo não apenas observa e destaca as partes femininas de Grectcz, mas idealiza um contato sexual com ela, o beijo com uma língua du-

[17] Ibid., 24.
[18] Ibid., 25-28.
[19] Ibid. 31.
[20] PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. A semântica das cores na literatura fantástica. *Entrepalavras*. Fortaleza, v. 1, p. 129-138, ago/dez, 2011, p. 132-134.
[21] CARNEIRO, André, op. cit., p. 43.
[22] Ibid., p. 44.
[23] Ibid., 54 (grifo nosso).

pla. O beijo é o símbolo do primeiro contato do ato sexual. Ele promete toque, intimidade e prazer, os quais poderiam ser duplicados pela "anomalia" de Grectcz. Nota-se que as características de Grectcz que causavam estranhamento em Ricardo, como a língua dupla e o som diferenciado que ela produz, começam a tornar-se sensuais aos olhos dele. A eroticidade em torno da "anomalia" da pretensa alienígena, apesar de causar estranhamento, não causa aversão, nem na personagem principal nem no leitor. Isso é devido à maneira sutil como ela é colocada, demonstrando que a escrita de Carneiro se diferencia totalmente da sexualização caricata que é construída em outros textos eróticos com personagens femininas extraterrestres.

Inicialmente chamada de senhora, Grectcz passa a ser tratada como "ex-senhora", indicando uma aproximação entre ela e Ricardo. O destaque dado às suas roupas, que variam de cores fechadas para cores abertas, parece sugerir, por comparação, a tensão erótica despertada em Ricardo, seu autodescobrimento e sua transformação. Mas, apesar desses envolvimentos com Grectcz, o gatilho emocional de Ricardo é acionado por Nilvane. Ela é seu objeto do desejo. De acordo com Bataille,[24] o erotismo, em seu primeiro movimento, é definido pela existência de um objeto do desejo, que comumente é a mulher. Isso se dá pela cultura de que o início da vida sexual é um homem em busca de uma mulher.

Uma leitura precipitada das personagens femininas de Carneiro poderia levar a algumas discussões em torno do papel da mulher na narrativa. A crítica feminista questiona o fato de que a versão da mulher que se criou na literatura é uma construção estritamente masculina, pelo motivo de a maior parte dos textos publicados ter sido escrita por homens. Lucia Branco[25] destaca esse fenômeno sugerindo que as mulheres seriam "passageiras da voz alheia". É evidente que, na arte em geral, as personagens femininas são frequentemente sexualizadas. O papel cultural da mulher foi por muito tempo o da fêmea a ser conquistada. Sabe-se também que a imagem da mulher, se erotizada, torna-se negativa quando carregada de objetização. Entretanto, o erotismo na arte não

[24] BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 85.
[25] BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth. *A mulher na escr*ita. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

é necessariamente negativo. Tudo depende de o lugar da mulher na ação e de seu nível de emancipação. Um exemplo desse tipo de delimitação é o desenvolvimento da personagem Nilvane, que, apesar da aparente fragilidade, dominará e conduzirá as ações de Ricardo.

> Ela surgiu em uma curva, ele tentou respirar mais calmo, vinha em sua direção, vestido vermelho, achou uma beleza, ou talvez um Robinson na ilha... Ele se aproximou, estendeu a mão, sem beijo no rosto. — Você é o novo hóspede. Grectcz me contou. Ela apertou a mão dele com naturalidade, e ele ainda meio sem fôlego. [...] A situação se invertera. Ricardo a imaginava tímida com o citadino, e agora ela parecia natural, como se encontrasse um hóspede novo todos os dias.[26]

O primeiro encontro entre os dois demonstra que, ao contrário do planejado por Ricardo, Nilvane é quem detém o controle da situação, enquanto ele fica nervoso e sem fôlego diante da mulher de vestido vermelho. Signo típico de sensualidade, ela esboça naturalidade e confiança, e toma a iniciativa de travar conhecimento. Nilvane mostra-se dona de um conhecimento variado, por ser descrita como uma leitora e conhecer botânica e outros temas. Entretanto, ela se mostra inexperiente no amor, e será Ricardo que a iniciará, sendo transformado nessa jornada. Exemplo disso é que, após um dos encontros, Ricardo, citando um verso do poema de Machado de Assis, diz: "Mudou o Natal ou mudei eu?"[27] Ele começa a tomar conhecimento de si e da própria transformação.

O mapa da estrada não é o único conto de Carneiro em que as personagens masculinas são seduzidas e subjugadas pelas personagens femininas. No conto *A nota exata*,[28] Catherine utiliza-se de sua sensualidade, aparentando fragilidade, para conseguir que Celso atue a favor dela e a defenda de seu ex-marido e de atos de bruxaria. Em *A grande obra*,[29] Roxana é uma mulher que aparenta simplicidade nos modos e no intelecto, mas na verdade tem séculos de idade e conhecimentos acumulados. Sua aparência jovem e bela é mantida graças a

[26] CARNEIRO, André, op.cit., p. 38-39.
[27] Ibid., p. 51.
[28] Ibid., p. 137.
[29] Ibid., p. 111.

fórmulas alquimistas, e ela conquista o personagem principal, não nomeado, transformando-o em seu amante e novo protetor.

Nota-se que, apesar da imagem inicial que levaria a uma ideia de passividade, as personagens femininas de Carneiro são mulheres que de uma maneira ou de outra conduzem ou manipulam as personagens masculinas. Assim, elas não podem ser vistas apenas como seres sexualizados e objetizados, mas como quem utiliza a sensualidade como um artifício. O padrão do desenvolvimento de algumas personagens femininas de Carneiro, como Nilvane, Catherine e Roxana, parece ironizar a ideia preconcebida de que os homens são os dominadores na conquista e no relacionamento. As personagens iniciam as narrativas aparentando ser frágeis e objetos sexualizados, mas terminam dominando seus companheiros, não só sexualmente como também intelectualmente.

Voltando ao conto *O mapa da estrada*, outro exemplo a ser citado é Mirta. Ela serve de incentivo para Guilherme decidir retirar-se temporariamente de São Paulo, devido a uma discussão entre ambos. Isso se evidencia pelas reflexões de Guilherme no caminho até a pousada:

> Maldita briga idiota... Ela ainda o beijara, quisera conversar, justificar-se talvez, mas ele tinha de sair violentamente, no fundo um fingimento de quem sabe, culpas e razões são equivalentes. Sua cabeça era um turbilhão de cenas, diálogos, lembranças, argumentos.[30]

Pela tentativa de envolvê-lo com carícias antes do diálogo, nota-se que Mirta usa a sensualidade para enredar Guilherme. O nome Mirta tem origem na planta *Myrtus L.*, que na Antiguidade era oferecida à deusa Vênus. Assim, o nome ficou ligado ao da divindade, relacionada sempre aos temas amorosos e sexuais.

> Mirta fora muito carinhosa naquele primeiro dia. Guilherme tentara recolocar a última discussão idiota, as afirmativas, as ameaças insuportáveis. Recolocar fora uma ingênua tentativa, sempre derrotada. Mirta jamais admitia ter feito esta ou aquela afirmação. Guilherme, uma vez, teve condições de provar. Ela negou desesperadamente, gritou, ele ficou com receio, a palavra podia se transformar em gesto, já acontecera... Ele não queria lembrar,

[30] Ibid., p. 24.

> embora a imagem — os olhos injetados, os berros — surgisse de vez em quando sem ser chamada.[31]

Quando o narrador declara que "Mirta fora muito carinhosa naquele primeiro dia", subentende-se pelo tempo verbal ("fora") e pelo pronome "naquele" — que especifica e destaca o substantivo posterior — que ser carinhosa não era algo habitual da personagem, ou seja, o carinho era novamente um estratagema. No trecho supracitado, pode-se ver que os adjetivos e substantivos ligados às ações de Guilherme denotam fraqueza: "ingênua tentativa", "derrotada [tentativa]", "receio". Já as ações de Mirta são descritas com termos que demonstram certo domínio sobre ele, já que Guilherme tem receio de enfrentá-la: "ela gritou", "olhos injetados", "berros". Assim, enquanto Nilvane representa o papel de "anjo" para Ricardo, Mirta é o oposto.

> — Já sei, eu não te contei do Renato, que fiquei com o Renato e você...
>
> Foi uma noite perdida, igual a muitas outras. Não fizeram amor, permaneceram no duelo inútil de afirmativas supostas e negativas não acreditadas. Mirta acabou contando que não fora só com o Renato, também com o Antônio que ele conhecia — "aquele da agência..." — e com o Inácio, que ele não conhecia.[32]

Mirta é dominadora e parece ser um ponto de desequilíbrio para Guilherme. Com Nilvane, a relação é simples; com Mirta, há jogos de palavras, insinuações e dissimulações — razões que parecem desencadear a "fuga" de Guilherme para um lugar diferente.

De acordo com Moisés,[33] o gênero conto não lida com personagens complexas ou redondas. No entanto, em *O mapa da estrada*, a personagem principal tem maior complexidade que as outras e sofre uma transformação no decorrer da narrativa. Assim, seguindo a definição de Forster,[34] Ricardo seria uma personagem redonda, enquanto as outras seriam personagens planas. No

---

[31] Ibid., p. 66-67.
[32] Ibid., p. 66-67.
[33] MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1967.
[34] FORSTER, Edward Morgan, op. cit.

entanto, as demais personagens, apesar de planas, exercem papel importante na narrativa e, em geral, não são meros figurantes, contribuindo para a construção da ambiguidade.

Dessa forma, Pedroro é a personagem que mais acentuadamente recebe caracterizações físicas. Ele é descrito como um homem alto, vestindo macacão azul manchado. No lugar dos testículos portava uma espécie de bolsa, como os nobres usavam na Europa há séculos, um *soutien* sustentando as "célebres partes pudendas". Era totalmente careca, ralo esboço de sobrancelha, rosto liso. "Não tinha pelos no rosto, nem na cabeça, talvez no resto do corpo."[35] Essas caracterizações são utilizadas para acentuar um estranhamento no leitor. Pedroro veste-se como alguém que não é deste tempo. E a sua ausência de pelos também gera uma imagem incomum. Segundo Furtado,[36] a personagem fantástica é pouco caracterizada para evitar qualquer leitura ambígua. Quando a caracterização acontece, há sempre uma intenção. Essa intenção, no conto de Carneiro, pode ser uma estratégia do autor para construir e manter a ambiguidade.

Diferentemente de Pedroro, a personagem Nilvane não recebe muitas características físicas, a não ser adjetivos e substantivos comparativos subjetivos, como "anjo" e "linda". Isso cria uma indeterminação sobre a personagem, que também está muito ligada ao espaço físico no conto. É ela quem leva Ricardo para passear e conhecer os lugares, como uma caverna, pela qual ele se sente encantado, assim como por Nilvane. Das poucas caracterizações dadas a ela, uma que se destaca é o fato de Ricardo dizer mais de uma vez que ela era ágil, não se cansava e parecia não sentir a gravidade. Essa característica de resistência à gravidade é comumente dada aos seres extraterrestres nos filmes e textos de ficção científica. Essa imagem também é reforçada por Nilvane, que, ao se descrever, compara-se a uma "casta alienígena". Além disso, quando ela tenta explicar para Ricardo por que não conhecia o que era "namoro", diz:

> — Eu estava pedindo que me explicasse. Nos romances europeus, quase não vejo essa palavra. Nos contos brasileiros "namoro" quase não usam mais. Em romances antigos era o que acontecia **entre dois... duas pessoas,** homem e

[35] CARNEIRO, André, op. cit., p. 28.
[36] FURTADO, Filipe, op. cit.

mulher, antes do tal noivado que vinha antes do casamento.[37]

O uso das reticências, nesse trecho do texto, cria sugestões e fica a cargo do leitor preenchê-las. Nessa fala, a personagem parece querer dizer "dois seres humanos", o que não é uma denominação usual. Em seguida, ela corrige o que iria dizer e acrescenta: "duas pessoas".

Outro fato a ser destacado é que, durante os outros dias de sua estadia, Ricardo decide explorar mais a redondeza, estranha o fato de ser o único hóspede na "pousada" e tenta saber mais sobre isso, perguntando a Grectcz e a Pedroro. No entanto, os dois são evasivos em suas respostas. Um dia, ele resolve procurar os moradores locais e conhece Walter Wilde. A personagem é descrita pelo sotaque e o uso de boné militar e botas. Além disso, diz ser suíço e estar produzindo combustível de cocos.

Walter Wilde é chamado de "hóspede permanente", o que Ricardo acabará sendo ao final do conto. Ele é a personagem com menor atuação na narrativa e serve como uma espécie de barreira psicológica que impede Ricardo de continuar suas buscas a outros moradores. Ele seria, portanto, um artifício para explicar por que Ricardo, apesar de se indagar tanto sobre outros moradores, não se aventura mais na tentativa de conhecê-los. Walter Wilde funciona, assim, como um exemplo do que Forster[38] destaca sobre as personagens planas, que são tipos convenientes e úteis ao autor para dar golpes certeiros. Ricardo sente-se ignorante diante das possibilidades que existem na "ilha", como o fato de alguém produzir combustível de cocos. "Um pouco humilhante, aquele encontro. Afinal, um combustível de coco, talvez o mesmo processo da cana-de-açúcar também produzia. Tinha de respeitar a ilha..."[39] Depois desse encontro, suas tentativas de conhecer outros hóspedes cessam.

De acordo com Furtado,[40] o que realmente importa na narrativa fantástica não é a "ação voluntária e consciente de indivíduos ou grupos, mas a manifestação que se insinua e desenvolve à revelia de qualquer controle ou ex-

[37] CARNEIRO, André, op. cit., p. 41, grifo nosso.
[38] FORSTER, Edward Morgan, op. cit.
[39] CARNEIRO, André, op. cit., p. 38.
[40] FURTADO, Filipe, op. cit., p. 60.

plicação por parte da personagem". No conto, Ricardo hesita diante de diversos acontecimentos, procurando uma explicação real. No entanto, em determinado momento, deixa de importar o fato de eles serem naturais ou não, e a personagem insere-se naquele mundo como pertencente a ele. Ao cessarem os questionamentos sobre os acontecimentos, cessam também as pistas sobre que lugar é aquele e quem são aquelas pessoas. Isso instaura de vez a ambiguidade. Nesse momento de aceitação, Ricardo sente-se renascer. "Ricardo abraçou Nilvane, uma gota do teto escorreu no meio dos lábios. Ele falou no ouvido dela: — Eu pensava que podia saber... Agora nasço de novo..."[41]

Diante do exposto, nota-se que o conto *O mapa da estrada* é essencialmente ambíguo. Apesar do estranhamento e das questões que poderiam indiciar a possibilidade de as personagens não serem seres humanos, em nenhum momento isso fica claro. Ao contrário, por meio de diversas estratégias do autor, essa questão permanece em suspense. O texto, assim, mantém claras relações com outros textos considerados integrantes do fantástico. No entanto, constrói a ambiguidade com elementos "sobrenaturais", que seriam considerados integrantes da ficção científica, como a existência de seres extraterrestres. O tema com o qual se constrói a ambiguidade na narrativa rompe com aqueles tidos como temas típicos do fantástico, como a presença de fantasmas e monstros. Trata-se de um dos principais diferenciais do conto.

Outro diferencial é a abordagem que Carneiro dá às personagens. Elas recebem acertadas caracterizações físicas ou psicológicas que ajudam a construir a ambiguidade. Além disso, a personagem principal não é totalmente passiva, o que, segundo Furtado, se esperaria do gênero, mas questiona ou explora os fatos anormais. No entanto, esse desprendimento das características do gênero não é total, pois Ricardo se detém diante dos obstáculos construídos na narrativa, como a ausência de respostas das outras personagens. Isso não pode ser interpretado negativamente, já que, como afirmamos antes, o mistério sobre os fatos questionados deve existir para manter a ambiguidade. Assim, a ausência de resposta mostra-se uma estratégia do autor.

Nota-se que, no conto, as personagens são essencialmente o que desen-

[41] Ibid., p. 72.

cadeia a construção da ambiguidade. Elas são as portadoras das características em que se subentende a ideia da existência de seres extraterrestres, um tema bem comum na escrita de Carneiro. Em *O mapa da estrada*, nada é dito explicitamente: as imagens e sugestões vão se criando ao longo da narrativa, o que torna o texto ainda mais interessante.

Espaço-tempo: um romper de limites

Furtado,[42] ao falar do espaço na narrativa fantástica, afirma que o fantástico "deve evocar um espaço híbrido, indefinido, que aparentando sobretudo representar o mundo real contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos". De acordo com o teórico, o espaço de um texto fantástico deve representar o mundo do senso comum, para criar um efeito de realidade. Entretanto, deve implantar elementos "alucinantes" para inserir "dados anormais ao cenário anterior".[43]

A construção do espaço e do tempo no conto *O mapa da estrada* apresenta algumas ligações com as prescrições de Furtado,[44] já que o espaço do conto aparenta ser realista, mas tem diversos elementos que, acumulados ao longo da narrativa, sugerem que a pousada é um lugar sobrenatural. Um diferencial desse conto é que o espaço e o tempo são mais que meros pano de fundo. Eles são elementos essenciais para compreendermos o desenvolver da personagem ao longo da narrativa. Estão ligados às personagens e também servem como desencadeadores da evolução da personagem principal.

Consideremos a seguinte fala de Sean Carroll,[45] físico teórico do Instituto de Tecnologia da Califórnia, como ponto de partida para um caminho de possibilidades de análises e comparações:

> Quando vamos a um lugar longínquo, viajamos no espaço e no tempo, pois andamos para o futuro. Há um século, acreditava-se que tempo e espaço eram separados. Einstein derrubou essa ideia. Uma das descober-

[42] FURTADO, Filipe, op. cit., p. 153.
[43] Ibid., p. 121.
[44] Ibid., passim.
[45] CARROLL, Sean. *O espaço tempo*. Discovery Channel, 2016.

> tas de Einstein foi que espaço e tempo estão ligados. Existe o espaço e o tempo. Einstein diz que são a mesma coisa, o espaço-tempo. Depois, diz que o espaço-tempo não é só o plano em que a ação acontece, ele próprio é um ator.[46]

Analisemos o que declara Sean Carrol com as palavras de Osman Lins[47] ao examinar o espaço romanesco:

> Move-se o homem e recorda o passado. Nada disto o pacifica ante o espaço e o tempo, **entidades unas e misteriosas**, desafios constantes à sua faculdade de pensar. Acessíveis à experiência imediata e esquivos às interrogações do espírito, **sugerem — espaço e tempo** — múltiplas versões, como se monstros fabulosos.[48]

Ao compararmos as duas postulações, é impossível não destacar os pontos de entrelaçamento entre elas. Espaço e tempo são unos, não só para a física, mas também para a narrativa ficcional. Essa semelhança gera ainda mais implicações ao lidarmos com uma narrativa que flerta com a ficção científica e tem entre suas possibilidades interpretativas o contato com seres extraplanetários. Mais do que simples pano de fundo, ou um plano em que a ação acontece, o espaço-tempo é também um ator. Ele é de difícil compreensão, mas se multiplica em possibilidades.

Os avanços da física quântica, assunto de grande interesse de André Carneiro, criam a possibilidade da existência de outras dimensões. Consideremos que essas dimensões se tocassem na ficção, e uma personagem, ao viajar para um lugar longínquo com distância desconhecida, se deslocasse no tempo e no espaço e alcançasse um universo paralelo. É uma leitura possível de *O mapa da estrada.* No conto, não é explicado como Ricardo toma conhecimento da existência da pousada. Ele apenas diz ser uma sorte saber daquele lugar.[49] Durante o percurso de distância incalculável, não há sinal de rádio nem de

---

[46] Ibid.
[47] LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
[48] Ibid., 1976, p. 62 (grifos nossos).
[49] CARNEIRO, André, op. cit., p. 20.

celular,[50] e Ricardo é guiado por estranhos clarões que surgem misteriosamente no céu.[51] Os clarões poderiam ser manifestações de interferências de energias cósmicas descobertas no limiar entre os encontros de universos ou manifestações sobrenaturais agindo para que Ricardo encontrasse o seu lugar de refúgio, ou ambas. Qualquer dessas alternativas traz um intrincado e interessantíssimo entrecruzamento dos gêneros ficção científica e fantástico.

No conto, o espaço-tempo é um condutor das personagens. Estas o integram de maneira profunda e única. Ele também é um condutor da leitura ambígua, já que a sua descrição feita pelo narrador cria uma atmosfera sobrenatural. Essa construção, é claro, é agregada também por outros elementos da narrativa, já que, como destaca Lins,[52] não só espaço e tempo são indissociáveis, "a narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros". Em *O mapa da estrada*, esses fios se entrelaçam a partir do espaço, é no espaço da fazenda/pousada que existem todas as excentricidades descritas no conto, personagens, objetos.

A personagem principal tem dificuldade de achar palavras para descrever certas características do lugar, não consegue nem mesmo nomeá-lo. Descreve-o ora como pousada, ora como fazenda, demonstrando sua incapacidade de apreendê-lo, pois o espaço é maior que ela. De acordo com Lins,[53] há ambiciosas concepções literárias do espaço, o espaço sobrenatural. Este emancipa-se e não se limita a contribuir para explicar o herói. No conto de Carneiro, a importância do espaço pode ser percebida também pela reiterada comparação que Ricardo faz do lugar ou de si com a personagem Robinson Crusoé, do romance homônimo de Daniel Defoe, perdido em meio a uma ilha deserta. A ilha é o centro dos acontecimentos; também a pousada/fazenda o é para Ricardo.

O conto de Carneiro cria uma camada de realidade. Mas, se analisarmos cuidadosamente, muitos dos elementos da narrativa pendem à sobrenaturalidade, isto é, as coisas talvez não sejam como aparentam ser. Mantém-se um jogo constante entre a afirmação de um mundo real e um mundo fantástico,

[50] Ibid., p. 22.
[51] Ibid., p. 23.
[52] LINS, Osman, op. cit., p. 62.
[53] Ibid., p. 68-69.

criando um clima ambíguo no texto. Esse jogo faz uso de vários elementos, como as possibilidades oferecidas pelo espaço físico e também o tempo.

Segundo Tzvetan Todorov,[54] o gênero fantástico não consiste apenas em acontecimentos sobrenaturais, embora eles sejam uma condição para o gênero. Segundo Todorov, a primeira condição do fantástico é a hesitação do leitor. Assim, é necessário que o texto o conduza a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas. O leitor também deve hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos atípicos. A narrativa fantástica, por se instalar no limite da realidade, precisa convalidar o efeito do real no texto. É claro que o mesmo efeito é necessário aos textos realistas, no entanto o fantástico joga com o estatuto do real; logo, tem uma relação maior de dependência com a verossimilhança.

> O fato fantástico é, por definição, inverossímil. O fantástico deve então, para ser aceito como verdadeiro dentro do mundo do conto — ou pelo menos para que o leitor interrogue sobre sua possibilidade de verificação — encontrar formas de convalidação do que propõe como sua verdade.[55]

Conforme Campra,[56] enquanto o texto realista cria um mundo isomorfo ao mundo do leitor, o texto fantástico sofre de uma espécie de fraqueza nesse plano e por isso necessita de estratégias para provar sua realidade. Uma das formas de convalidação do efeito de realidade é a referência espacial, como nomes de ruas, cidades, localizações espaciais.

No conto, a primeira referência espacial citada é a existência de um mapa, enunciado no título. Um mapa é uma representação gráfica de um local, com aspectos claros e precisos da superfície geográfica, dos acidentes físicos etc. Entretanto, aqui, o mapa significa muito mais que uma representação gráfica de um espaço. A primeira desconstrução dessa ideia — apesar de o título ser "o mapa da estrada" — é o fato de que o que Ricardo usa como guia para chegar até a pousada na verdade são anotações do trajeto:

---

[54] TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: *As estruturas narrativas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
[55] CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 76.
[56] Ibid., p. 76.

> Tinha só anotado como chegar e estava certo, absolutamente certo. Estrada de terra, cem quilômetros. [...] Ia pegar as anotações da distância percorrida, mas deixou de lado. [...] Pegou as anotações. Leu cinco vezes com a maior atenção. Só havia a menção: "Cem quilômetros de estrada de terra, razoavelmente conservada."[57]

Na primeira viagem que faz à pousada, Ricardo em momento algum chama as coordenadas de mapa. E no seu retorno ele também consulta "anotações",[58] mas declara a Grectcz quando chega que "as estradas são difíceis e longas... [mas esta é] extremamente agradável, principalmente porque eu tenho um mapa... O mapa da estrada".[59] O mapa a que Ricardo se refere é um mapa plurissignificativo, ele é mais que demonstrações dimensionais de um espaço físico, é um guia para uma busca existencial. Essas possibilidades do significado do mapa são ampliadas ainda pelo uso das reticências e pela falta de especificação de quais seriam essas estradas ("as estradas são difíceis e longas..."). São estradas reais, estradas da vida, estradas simbólicas. O caminho que ele toma em direção à pousada não é só para chegar a um lugar físico, é um caminho que o levará ao encontro dele mesmo.

Esse caminho, tanto o físico quanto o simbólico, é feito de escolhas, como aquela com que ele se defronta ao encontrar uma bifurcação na estrada:

> Quando um raio mais próximo iluminou a vastidão deserta, pôde distinguir a uns duzentos metros de distância uma bifurcação da estrada. Ligou o motor, foi se aproximando lentamente. A estrada se repartia em duas. [...] Como decidir qual direção tomaria?[60]

Diante da bifurcação, Ricardo precisa escolher qual caminho seguir. Essa é uma referência ao espaço físico, mas que oferece interpretações mais verticalizadas no aspecto humano — a vida é feita de bifurcações no caminho. A personagem estará diante de diversas escolhas: Ricardo *versus* Guilherme, Nilvane *versus* Mirta, pousada *versus* agência.

[57] CARNEIRO, André, op. cit., p. 22-23.
[58] Ibid., p. 68.
[59] Ibid., p. 69.
[60] Ibid., p. 23.

O texto faz uso de diversas estratégias para a convalidação do efeito de realidade. Por exemplo, cita referências espaciais, como a suposta distância de cem quilômetros até a pousada; os morros da pousada, como o "morro dos carrapatos"; as casas, como a casa de Pedroro e sua incomum arquitetura; animais, como o estranho pássaro descrito por Pedroro, entre outras. Entretanto, as descrições apresentam algumas características tão incomuns ou misteriosas que se cria um ambiente sobrenatural. Todas as excepcionalidades do espaço do conto criam uma atmosfera de irrealidade. Isso se dá por meio da acumulação de detalhes ligados ao espaço-tempo da narrativa. Conforme Lins,

> [...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanação deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.[61]

Essa atmosfera fantástica em *O mapa da estrada* institui um efeito ambíguo, destacando-se alguns espaços que, de maneira mais acentuada, entrelaçam-se às personagens e também ajudam a acentuar as mudanças em Ricardo. São eles a cozinha da casa de Grectcz e a caverna de Nilvane. Ambas denotam intimidade, cada uma a seu modo. A cozinha é o lugar onde Ricardo está em diálogo e em contato com Grectcz, ele a observa cozinhar, analisa as aparências do lugar e da personagem. Nesse espaço, ele recebe o conforto e a novidade trazidos pela comida de Grectcz; descobre novos sabores e também reconhece a sua personalidade.

A caverna que Nilvane leva Ricardo para conhecer é um dos espaços mais misteriosos da narrativa, primeiro porque Nilvane pede que Ricardo não fale o nome do lugar:

> — A **caverna é infinita**, gosto de lá, existe um quarto onde a cama tem o tamanho do quarto. [...]
> — Está bem, ótimo, quero conhecer a caverna...

[61] LINS, Osman, op. cit., p. 76.

> Nilvane o interrompeu:
> — **Tente não falar esse nome, nem para mim**.[62]

Fica a dúvida de qual seria o mistério daquele lugar para que o seu nome fosse impronunciável. Outro fato é que em nenhum momento Nilvane utiliza linguagem figurada para descrever a caverna, ela está literalmente dizendo que é um lugar infinito, criando um clima sobrenatural quanto a ele.

Na caverna, a intimidade denota-se primeiro pela imagem de um adentrar em um espaço profundo, isolado e pouco explorado, que a personagem compara a um útero ("Ricardo, sentado, olhava pela meia abertura o mundo lá fora como se estivesse refugiado em um útero desconhecido"[63]). É o renascimento de Ricardo, voltar ao útero para nascer um novo homem. Ao penetrar na caverna, ele se volta para dentro de si. Nilvane reforça essa ideia ao dizer que "neste escuro [da caverna] estamos dentro de nós... dentro do mundo".[64] Ele é um desbravador descobrindo um lugar sobrenatural que o conecta consigo e com o seu passado, por exemplo, ao lembrar do pai.

> [Nilvane] levou-o pelo braço em direção da porta de ferro. Ricardo pensava no pai. Ambos entraram seguindo por estreita alameda em declive. Surgiu uma passagem longínqua, montanhas azuis, alguns picos se dissolvendo em nuvens. Ele olhava para o céu, agarrado em Nilvane. Sua levitação de si mesmo absorvia os pensamentos investigadores. Não se lembraria da conversa, nem do silêncio flutuando entre pedras, folhas, trepadeiras, avencas, uma fonte, os pássaros mergulhando rentes, talvez confundindo-os com insetos gigantes procurando refúgio no interior da terra.[65]

O caminho que leva até a caverna é descrito como se fosse um lugar mágico, com montanhas azuis e picos se dissolvendo em nuvens. Uma paisagem totalmente contrastante para o "citadino" que Guilherme se dizia ser no início da narrativa. Mas agora naquele novo lugar ele "levita de si mesmo", para absorver outro mundo.

---

[62] CARNEIRO, André, op. cit., p. 55.
[63] Ibid., p. 56.
[64] Ibid., p. 56.
[65] Ibid., p. 55.

Ricardo impressiona-se diante de todos os descobrimentos na caverna:

> — Abra os olhos.
> Ricardo abriu. Chegou a iniciar um passo para trás, era impossível acreditar e absorver o fantástico em sua frente.
> Um salão imenso, uma catedral de cortinas rendadas e joias brilhantes, sonho absurdo, e a luz das duas lanternas só captava poucas dezenas de metros, de uma imensidão adivinhada no fundo.
> Suas palavras saíram hesitantes:
> — Nilvane... eu pensava que sabia... eu... eu... tenho de nascer...[66]

Nesse fragmento, nota-se que Ricardo começa a completar um ciclo iniciado desde que chegara à pousada, percebe a imensidão de outras coisas que não ele mesmo. A escuridão da caverna e o seu "fantástico" abrem seus olhos e o inspiram finalmente ao renascimento. Mesmo com tantas excepcionalidades e disparidades do lugar com a sua antiga vida, o narrador declara que, para Ricardo, "por razões desconhecidas, o país campestre se encaixava em sua vida, corte arbitrário em montagem, pedaço de filme fantástico, subtraído de outra dimensão".[67]

Nilvane diz que sabe os caminhos da caverna e que "nos milhões de anos que já se passaram, tudo está perfeitamente estabilizado...",[68] deixando a dúvida se ela, a caverna ou ambas estavam ali há milhares de anos. A caverna é descrita como algo sobrenatural, pois contrasta informações fantásticas e reais. Por exemplo, o narrador diz que havia "cortinas rendadas" (a princípio algo discrepante para uma caverna), "joias brilhantes" e seres inusitados:

> Estavam mergulhados em um **lago de nuvens feitas de cristais em pó**. **Estalagmites** nasciam do solo em alturas diversas, iam para cima se unir às estalagmites vindas do alto. Ouvia-se, como o som de um antigo relógio em câmera lenta, um bater de gotas esparsas, milhões de anos construindo **plantas minerais**, ocultas dos predadores lá de fora, desde os dinossauros até os homens de todas as idades. [...] Nilvane caminhou mais alguns pas-

[66] Ibid., p. 58.
[67] Ibid., p. 57.
[68] Ibid., p. 57.

> sos, iluminou **grandes borboletas sólidas com finos tentáculos buscando algo no espaço, flores de pedra transparente se equilibrando em posições inverossímeis.**[69]

A descrição da caverna feita pelo narrador mescla um discurso com termos de caráter, algumas vezes, mais científico, outras mais sobrenatural. O narrador fala de estalagmites, plantas minerais, mas também de um fantástico "lago de nuvens feitas de cristais em pó", "borboletas sólidas", "flores de pedra transparente", o que compõe um discurso que interpenetra o fantástico em tom científico. A caracterização da caverna é sobrenatural também pelo uso do sentido literal. Tanto Nilvane quanto o narrador não estão utilizando linguagem figurada para transmitir as características do lugar. De acordo com Todorov,[70] "o sobrenatural nasce frequentemente de se tomar o sentido figurado ao pé da letra". Assim, se tomamos a descrição do narrador de forma literal, temos a presença de elementos sobrenaturais. Outro fato incomum sobre a caverna é que, quanto mais Ricardo e Nilvane caminham para dentro dela, surgem cômodos, como banheiros e quartos, e outras portas fechadas que a narrativa não desnuda. Misteriosa é também a figura do pai de Nilvane. Ricardo o avista quando estão saindo da caverna, mas ele é apenas descrito, pois ela não o deixa conhecê-lo dizendo não ser o momento, "havia uma luz destacando uma silhueta se afastando, com um capuz e uma roupa de monge antigo". A configuração da roupa da personagem do pai é extremamente incomum, deixando diversas questões em aberto: que tipo de monge ele seria, quão "antigo", se seria o guardião daquele lugar mágico. Mas, como os outros elementos incomuns da narrativa, o leitor não tem nenhuma resposta sobre o que seria o pai de Nilvane.

A caverna é também uma metáfora sexual. O narrador, apresentando os pensamentos de Ricardo enquanto descobre a caverna, declara que ele nunca sentira um cheiro como aquele, que lhe parecia "feromônios da caverna". O lugar está também ligado ao relacionamento com Nilvane. É na caverna que eles têm sua primeira relação sexual.

---

[69] Ibid., p. 58-59 (grifo nosso).
[70] TODOROV, Tzvetan, op. cit., p. 85.

> Nilvane falava das coisas do agora, a memória de Ricardo em completo descanso. Braços, pernas, nádegas e ventre foram se enrolando, misturadas veias e umidades dos lábios, de todos os lábios; [...]
> Ricardo estava dentro de um sonho lúcido. [...] No centro da terra sem interrogações, os agoras se enroscavam uns nos outros em círculo [...]. Os dedos sem olhos nem sabiam se estavam penetrando nas axilas ou no vale estreito das coxas, não mediam a distância do umbigo até a umidade crescendo nos pelos encaracolados da rosada caverna pudenda. Ricardo em duas cavernas, era por elas possuído.[71]

Ali, o passado deixa de importar, o importante é o agora, e isso é repetido pelo narrador. O descobrimento do corpo de Nilvane segue lenta e profundamente, assim como o descobrimento de Ricardo. De diversas maneiras, ele se conecta àquele lugar, que o transforma. Enquanto Ricardo toma consciência da caverna, ele também toma consciência de si. A descoberta daquele lugar profundo e enigmático segue sendo narrado junto com a percepção da personagem. Cada pormenor da caverna, a água a escorrer e escavar lentamente cada detalhe, o faz perceber seu lugar no mundo, o faz sentir. Para Ricardo, a caverna é a representação de Nilvane; de um aprofundamento em si mesmo; de um sentir mais que racionalizar; e finalmente é a representação da liberdade.

O oposto dessa liberdade está representado pela agência em São Paulo. A agência representa um espaço negativo, enquanto a pousada representa um espaço positivo. O que primeiro denota isso é o transcorrer do tempo. Enquanto Ricardo está na pousada, a narrativa transcorre desenvolvida em sua maioria pelas descrições em cena. Essas cenas são em sua maioria situações de descrição do narrador ou de conjeturas por parte da personagem:

> Ricardo tropeçou em um buraco ainda com resto de lama. Abaixou-se para limpar o tênis com uma folha. Já via o começo do muro ondulado da fortaleza, mas o anjo deveria estar na cama do Senhor lendo Eliot. Ultrapassou lentamente a propriedade, o anjo não apareceu. Para uma leitora tão sensível, deveria assobiar Bach, mas era consciente das suas limitações. Continuou em direção ao Pedroro, provavelmente ocupado em seduzir seu pássaro imitador de foice afiada com pedra Carborundum.[72]

[71] CARNEIRO, André, op. cit., p. 62.
[72] Ibid., 35.

Essa narração em cena faz com que o tempo transcorra mais devagar e, aliado ao fato de a personagem estar em um ambiente campestre, com pessoas que refletem e conversam sobre o meio e têm uma conexão mais profunda com a natureza, faz com que o espaço da pousada inspire calmaria e paz.

Entretanto, o tempo parece transcorrer mais rápido quando Ricardo está na agência. A velocidade da narrativa acelera quando sai da narração em cena na pousada e passa para narração por sumário quando Ricardo está em São Paulo. No conto, a narrativa em sumário reúne vários acontecimentos em uma curta narração, dando a impressão de que o tempo está transcorrendo rapidamente. O encadeamento de verbos também cria a impressão de maior velocidade:

> O trânsito péssimo e muito barulho. Na Agência, **foi** uma festa. **Fez** exatamente o que Guilherme **sabia fazer**, **sorriu, ironizou, respondeu** cada piada, todos o invejando: "Puxa, você **está** moreno, **ficou** na beira da piscina o dia inteiro..." "Onde **esteve**? Por que não **telefonou**?"
> Ricardo **tentava acompanhar** Guilherme na rotina inevitável. **Havia** convites para inaugurações, estreias e os "eventos" dos amigos, com pretextos de aniversários ou sem nenhum pretexto. Mirta **sugeria** alguns, **exigia** a presença em outros. Ela **ironizava,** com ciúmes: "Você, Guilherme**, foi** a rainha da festa."[73]

Esse tempo acelerado acentua o conflito existente entre as duas personas, visto que o tempo de Ricardo, tempo interior, não se encaixa no tempo de Guilherme, tempo exterior, de tomadas de decisões rápidas, de ações. Isso, aliado a todas as questões psicológicas que ele está enfrentando, cria um efeito aflitivo na personagem e, consequentemente, no leitor. Outro fator que aumenta a atmosfera negativa sobre a agência e São Paulo é o uso de várias palavras negativas para descrever os acontecimentos: "trânsito péssimo", "muito barulho", "todos o invejando", "rotina inevitável", "Mirta exigia", "ironizava, com ciúmes".

Na pousada, Ricardo abandona o tempo:

[73] Ibid., p. 66-67, grifos nossos.

> Ele deixara o relógio no quarto, não queria saber as horas.
>
> No seu quarto, lembrou da firme decisão de não consultar o relógio, escondido na gaveta. Tinha dez relógios em seu apartamento, um absurdo.[74]

Esse abandono parece sugerir que contar a passagem do tempo, viver sobre os ditames do relógio é algo opressor, já que Ricardo se sente liberto sem a pressão do tempo cronometrado. Não pensar na passagem do tempo rendia a ele tempo para pensar em outras coisas:

> Ricardo foi para seu quarto. Leu, mexeu em algo, abriu a gaveta onde guardara o relógio, mas não olhou a hora. A agência saltou em sua memória, de maneira diversa. Não sentiu limites marcados. Abrira a gaveta, enxergara o relógio, mas não se importara de saber as horas. Pensava em Nilvane. Ela como centro, mais dezenas de outras coisas, até na morte do pai, ocorrida há tantos anos.[75]

Nesse fragmento, ele já está "liberto" da pressão do tempo, elemento ligado à agência. Agora ele pode olhar o relógio sem se preocupar com as horas. Ricardo reflete não saber onde aconteceu aquele limite, mas identifica a mudança. Quando retorna à pousada, Ricardo e Nilvane novamente se encontram na caverna, mas dessa vez ele está diferente, não recua diante das maravilhas do lugar e finalmente completa seu ciclo de mudança declarando ter renascido: "Eu pensava que podia saber... Agora nasço de novo..."

Considerando o exposto, nota-se que a composição de *O mapa da estrada* cria um entrecruzamento entre o fantástico e a ficção científica que tensiona os limites entre os gêneros. Além disso, destaca-se que há um entrelaçamento dos conceitos de espaço e de tempo. Esse entrelace é construído ao colocar-se como possibilidade a existência de universos paralelos. Algo comum na ficção científica. Além disso, o tempo da narrativa parece transcorrer mais devagar enquanto Ricardo está na fazenda, mas acelera quando Guilherme retorna para São Paulo. Os dois ambientes são demarcados de acordo com a personalidade das duas personas Ricardo/Guilherme.

[74] Ibid., p. 26-30.
[75] Ibid., p. 42.

Conclusão

Os temas do fantástico são geralmente a morte, a escuridão, a loucura, entre outros. Não é comum que um texto com uma estrutura fantástica traga como tema a sugestão de vida extraterrestre. Temas como esse são comuns em textos de ficção científica. Mas é justamente essa construção singular que encontramos no conto *O mapa da estrada* de André Carneiro. Nesse conto percebemos que as personagens e suas peculiares caracterizações são um dos principais elementos que contribuem para a constituição do sobrenatural da narrativa. Por meio da construção e das falas das personagens podemos supor que elas seriam extraterrestres, constituindo, portanto, o aspecto semântico ou temático da narrativa. Principalmente nesse ponto encontra-se o diálogo do conto com a ficção científica, visto que esse é um tema comum ao gênero.

O espaço físico, como a caverna, por exemplo, tem em sua definição uma mescla de características de um lugar típico do fantástico ou da ficção científica. Isso pode ser demonstrado pela composição do discurso do narrador, que mescla termos de ambos os gêneros. Mas, no conto, o espaço físico não serve apenas como um elemento agregador à composição do sobrenatural, ele também é um indutor da transformação que acontece com a personagem principal, pois é na caverna que Ricardo toma consciência de si e se diz renascer.

O conto se multiplica em possibilidades de análise desde seu título, que traz a imagem de um mapa simbólico, que tanto pode ser um mapa do existencialismo quanto representar a busca da personagem principal, que se inicia por um caminho totalmente desconhecido. Nessa busca, o mundo antigo e o novo estão constantemente em duelo. De um lado está Guilherme, em crise consigo mesmo e com sua companheira de São Paulo, Mirta. Guilherme tem um jeito próprio de falar e encarar o mundo, principalmente por meio de questionamentos constantes. Do outro lado está Ricardo, alguém que precisa encontrar uma nova forma de se comunicar consigo e com o mundo, alguém em busca de um renascimento, encontrado na pousada e ao lado de Nilvane, com quem inicia uma nova vida e se torna um novo homem.

Quando Ricardo regressa para a pousada, o enredo se desenvolve como uma releitura da primeira chegada. Mas agora há nuances diferentes, ele retorna seguro de si e declara que a estrada que o conduziu até ali é diferente da primeira vez. A nova estrada é extremamente agradável, principalmente porque ele tinha um mapa. Esse mapa da estrada não são localizações espaciais nem as anotações rabiscadas num papel, ele é o símbolo de uma jornada de autoconhecimento. Ricardo encontra seu lugar em um mundo novo, onde inicialmente estranha as singularidades das personagens e do espaço como um todo.

Portanto, notamos que não é possível enquadrar a escrita de André Carneiro em um único gênero ou forma, pois seu texto mescla características de ambos os gêneros. A linguagem do conto traz termos mais próximos de um discurso científico para formar imagens sobrenaturais associadas ao fantástico. As singularidades proliferam no texto e criam um clima sobrenatural e ambíguo, com nuances científicas que fazem o conto transitar entre gêneros e superabundar na forma. Mas o principal destaque do conto é que todos os elementos da narrativa confluem para a jornada empreendida pela personagem principal, demonstrando mais uma vez que a maior característica da escrita de Carneiro é o enfoque humano.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. Que es lo neofantástico? In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora da Unesp, 2014. p. 265-282.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth. *A mulher na escrita*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 76.

CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da* ***science fiction***. São Paulo: Imprensa do Estado, 1968.

_____. *Confissões do inexplicável*. São Paulo: Devir, 2007.

CARROLL, Sean. *O espaço tempo*. Discovery Channel, 2016. Vídeo (4 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3uqztef7US4. Acesso em: 13 maio 2019.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

DUARTE, Osvaldo Copertino. *O estilo de André Carneiro*: sua expressão, temas recorrentes e aproximações com a geração de 45. 1996. 320 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis: Universidade Estadual Paulista, 1996.

_____.No fim da página sou o eco: breve estudo da poesia de André Carneiro. *Instrumento crítico*. *Revista de Estudos da Linguagem*, Universidade de Rondônia (Campus de Vilhena), n. 3, p. 53-82, 2010.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

_____. *O fantástico*: procedimentos de construção narrativa em H.P. Lovecraft. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: prosa. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. A semântica das cores na literatura fantástica. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 1, p. 129-138, ago/dez 2011.

REZENDE, Dorva. A arte de conversar com as formigas. In: CARNEIRO, André. *Confissões do inexplicável.* São Paulo: Devir, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____.A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Sesi, 2017.

AS MULHERES QUE SOMOS EM *A MULHER HABITADA*

Laila Karla Lima Duarte
Heloisa Helena Siqueira Correia

As reflexões a que nos propomos aqui movem-se em direção à compreensão do processo de construção identitária das personagens femininas do romance *A mulher habitada* (2000), de Gioconda Belli. Observaremos como as convenções sociais têm o poder de estigmatizar a história das personagens femininas que são marcantes na narrativa e como elas lutam contra os estigmas, ao mesmo tempo que se autodeterminam fazendo escolhas identitárias. O primeiro movimento do texto é a apresentação da escritora nicaraguense que, apesar do reconhecimento internacional, ainda é pouco conhecida no Brasil.

A escritora — biografia e literatura

Gioconda Belli, escritora e poetisa nicaraguense, nasceu em 8 de dezembro de 1948, em Manágua, capital da Nicarágua. É de uma família de classe média alta, portanto com acesso aos bens culturais e a uma educação diferenciada, tendo feito o ensino fundamental em Manágua e o médio na Espanha. Graduou-se nos Estados Unidos, em publicidade e jornalismo, voltou ao país em 1965 e casou-se em 1967.

A despeito de, em geral, sua classe social manter-se distanciada da realidade da sociedade nicaraguense, as questões sociais e políticas de seu país não só não lhe passaram despercebidas como podem ser reconhecidas em meio à malha ficcional e poética de suas obras. Em *El país bajo mi piel* (2001), seu livro de memórias, Belli narra como passou por uma revolução interna que a levou a questionar sua vida, inclusive seu lugar social. Em resposta às inquietações vividas nesse momento, por volta de 1970 uniu-se à Frente Sandinista contra a ditadura de Somoza.

Em seu *site* oficial há uma entrevista que a escritora concedeu em 1994 a Edward Waters Hood e Cecília Ojeda, da Northern Arizona University. Ao

ser indagada sobre sua decisão de aderir a um percurso contra o regime ditatorial e buscar ser uma escritora premiada e aclamada, ela afirma que a inspiração vem de sua mãe, que nunca entendeu a mulher como portadora de fragilidade. Ao contrário, sua ascendente era afim à posição de que as mulheres devem assumir sua feminilidade como poder. Belli ressalta, ainda, que não foi a única mulher na Nicarágua a decidir viver como ser atuante na sociedade e que há outras protagonistas que se destacam na história do país.

Ainda na entrevista, ao ser questionada acerca do machismo e do feminismo, reitera que a classe feminina conquistou alguns direitos, mas que, apesar disso, só na Nicarágua pelo menos 70% das mulheres em algum momento sofreram violência. E que a sociedade só se tornará igualitária quando seus membros se tornarem igualmente representados, luta que deve ser de todos.

Na entrevista, Belli comenta também o sucesso da obra *A mulher habitada*, livro publicado na Nicarágua (várias edições), México, Dinamarca, Finlândia, Holanda, Grécia, Turquia, Alemanha e Espanha. Afirma que a obra decorre de uma experiência coletiva da Nicarágua e que os temas abordados são os assuntos que despertavam seu interesse, questões que em seu país atravessam gerações, como a conquista indígena da liberdade, a causa feminina e a participação da burguesia na luta de classes.

É autora de oito romances, oito livros de poesia e quatro histórias infantis. Em 1978, ganhou o Prêmio Casa de las Américas, em Cuba, por sua coleção de poesias, e o Prêmio de Melhor Romance Político do Ano, na Alemanha, em 1989, por *A mulher habitada*. O seu livro de memórias *O país sob minha pele* foi finalista do Prêmio do Livro do Los Angeles Times, em 2001; em 2010, ganhou o Prêmio Latino-Americano The Other Shore.

O romance *O infinito na palma da mão* recebeu os prêmios Biblioteca Breve de Seix Barral e Sor Juana Inés da Cruz, em Guadalajara. Em 2010, o livro *O país das mulheres* ganhou o prêmio latino-americano La Otra Orilla. Seus livros de poesia também receberam vários prêmios. Em 2018 recebeu o Prêmio Hermann Kesten del PEN Alemán, em reconhecimento ao seu trabalho pela liberdade de imprensa, pela defesa dos direitos humanos e dos direitos das mulheres em especial. Em 2018 foi publicado seu livro *Las fiebres de la*

memoria, finalista do Prêmio de Novela Mario Vargas Llosa, em maio de 2019. Belli teve suas obras traduzidas para mais de vinte idiomas.

A seguir, com o objetivo de compreender possíveis sentidos de leitura da obra *A mulher habitada* no que diz respeito à sua relação com a história da Nicarágua, faremos uma breve síntese histórica dos percalços pelos quais o país passou, sobretudo do ponto de vista político e econômico. Com tais informações em mãos, em seguida abordaremos a malha ficcional propriamente dita.

Contexto histórico da Nicarágua

A história da Nicarágua se assemelha à de muitos países da América Latina em seu histórico de invasão e colonização. O país tem pouco mais de 120 mil quilômetros quadrados, faz divisa com Honduras e Costa Rica, e é banhado pelos oceanos Atlântico e Pacífico. Mesmo sendo um país considerado pequeno, esteve no foco da ganância dos navegadores — o primeiro a chegar em terras nicaraguenses foi Cristóvão Colombo, em 1502. Por volta de 1524, apesar de toda a luta dos nativos para impedir a tomada da terra, eles são obrigados a se render; três anos mais tarde, Pedro Aria Dávila toma o poder e passa a vender indígenas como escravos ao Panamá.

A partir do livro *A Nicarágua sandinista*, de Marisa Marega (1982), mostraremos um esboço da conturbada vida política do país. Entre 1531 e 1538, vários governadores estiveram no poder até que a região passou para o poderio jurídico do Panamá. Mais à frente, por volta de 1570, o país fica sob o domínio da Inglaterra. Em 1826, a população, cansada de tanta exploração e influenciada pelo movimento de independência do México, proclama a independência. Com isso, o país se torna integrante da Província Unidas da América Central.

Em 1855, Willian Walker, um pirata norte-americano, proclama-se presidente do país e, defendendo interesses dos Estados Unidos, restabelece a escravidão. Uma coligação dos partidos Conservador e Liberal consegue expulsar Walker da Nicarágua, em 1857, e são realizadas eleições, com a vitória dos conservadores. Tomás Martinez, candidato eleito, fica no poder por 36 anos. Os liberais, por sua vez, vencerão as eleições em 1893 e constituirão o governo por 16 anos. Sua saída do poder se dá por renúncia devido à pressão política.

Os conservadores voltam ao poder em 1910 com o apoio dos Estados Unidos e, com isso, cedem aos americanos o controle dos órgãos mais importantes e lucrativos do país. Contrariamente, o povo não se mantém em silêncio e se revolta. Em resposta, os Estados Unidos, em apoio ao governo vigente, bombardeiam as cidades de Managuá e Masaya, deixando enorme rastro de morte e destruição.

De 1927 a 1979, a Nicarágua viveu um período ditatorial comandado por Anastácio Somoza, seguido por seu filho, que assumiu o poder por meio de eleições fraudulentas. Durante o período de opressão, o país foi completamente devastado — o clã Somoza não só espalhou o terror como vendeu ou se apropriou de praticamente todas as indústrias do país. A população da Nicarágua viveu por anos em completa situação de miséria, mas se organizou a partir de 1938 e, junto à Frente Sandinista de Libertação Nacional, derrubou a ditadura em 1979. O povo comemorou por uma semana a vitória e começou a reconstrução do país. Em 1980 iniciou-se um período de investimento na produção agrícola, que não é suficiente para exportação, mas mantém a subsistência da população, e conseguiu-se diminuir a taxa de analfabetismo do país.

Em seu livro *Nicarágua, um país acossado*, Eric Nepomuceno (1985) narra sua visita de 1984 e observa que as propostas da Frente Sandinista de Libertação Nacional encontram dificuldades para serem colocadas em prática, principalmente frente ao boicote financeiro que os Estados Unidos impõem ao país. Apesar disso, a população consegue, pela primeira vez em décadas, acesso aos alimentos com preços estáveis, o governo fornece recursos financeiros e assistência técnica para os trabalhadores da terra e há redução da mortalidade infantil. Então, apesar de encontrar hospitais negligenciados, inclusive privados de macas, como afirma Nepomuceno, os nicaraguenses sabem que as dificuldades pelas quais o país passa ainda são consequência do governo de Somoza e continuam na luta pela construção de um país melhor.

Narrativa histórica e narrativa literária — silêncio e representação

Nitidamente, as experiências das personagens de *A mulher habitada* interseccionam em vários momentos experiências históricas. Desse modo, recorremos ao diálogo com a historiadora Michelle Perrot, que pode colaborar para

a compreensão da exclusão da mulher do campo histórico, lacuna que, em sentido complementar, justifica a centralidade dada à figura feminina na narrativa.

Em seu livro *Os excluídos da história*: *operários, mulheres e prisioneiros* (2006), Perrot afirma: "Da história, muitas vezes a mulher é excluída. É primeiramente ao nível do relato, o qual, passadas as efusões românticas, constitui-se como a representação do acontecimento político" (Perrot, 2006, p. 185). Trata-se de constatação que guarda afinidade com a afirmação de Belli, segundo a qual a produção do romance é fruto da experiência coletiva. Observam-se, no romance, temas, condições e situações recorrentes, referentes às vivências da maioria das mulheres e que urgem serem escritos, para produzir a visibilidade da figura feminina, o que lhe foi negado pela historiografia oficial.

No livro *Minha história de mulheres* (2008), por sua vez, Perrot afirma que para o trabalho historiográfico são necessários documentos e fontes, o que impõe dificuldades quando se trata de escrever a história das mulheres, pois constantemente sua presença é apagada dos registros. A historiadora francesa reitera que essa ausência é produzida, inclusive, pela própria língua, pois quando há a mistura de gêneros usa-se o masculino no plural, impondo a prática de ocultação do pronome *elas* pelo pronome *eles* (Perrot, 2008, p. 21).

Perrot explica que, durante a ocorrência de greves, por exemplo, não se sabe o quantitativo de mulheres envolvidas. Ou, ainda, no que diz respeito ao período da Segunda Guerra Mundial, comumente não vem à memória o papel da mulher desempenhado no conflito, pois historicamente o acontecimento guerra refere-se ao universo masculino, a despeito da grande participação feminina.

Vale lembrar que a escritora e jornalista Svetlana Aleksiévitch dedica-se a revelar essa parte oculta da história no livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), em que as soldadas soviéticas narram seus momentos de luta contra o nazismo de Adolf Hitler, exercendo a função de soldados, comandantes, franco-atiradoras, enfermeiras, pilotos de tanques e mecânicas de aviação. Foi aproximadamente um milhão de mulheres que lutaram no exército soviético. Sua diversa participação é silenciada pela história por meio das omissões e pela gramática, que, como mencionado, decide pelo uso exclusivo do pronome masculino no plural, na terceira pessoa do discurso.

É possível retomar também o trabalho do historiador francês Jacques Le Goff (1990) em seu livro *História e memória.* O historiador define memória como a propriedade de conservar certas informações. Afirma, ainda, que a memória passa por uma evolução importantíssima: se antes a memória coletiva ficava na responsabilidade da transmissão oral, passou a ter como aliada a linguagem escrita. Entretanto, a despeito da possibilidade da memória escrita, as mulheres continuam esquecidas pela história. Então, na contemporaneidade é que encontraremos mulheres escrevendo e criando seu espaço nas narrativas históricas e literárias.

Le Goff explica o jogo de esquecimento e memória a que as sociedades invariavelmente recorrem ao escrever a história, jogo que presta um serviço ideológico à suposta hegemonia dos protagonistas masculinos e dos grupos dominantes, e sua prática de manipular as narrativas.

> Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (Le Goff, 1990, p. 426)

Infere-se imediatamente da reflexão acima que o silêncio e o apagamento da mulher na história são propositais pelos que detêm o poder. E é justamente a constatação de omissão da história e a vontade de preenchimento das lacunas que nos levam a recorrer à literatura como território democrático em que se torna possível a construção da memória de luta das mulheres.

O historiador afirma que "o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento" (Le Goff, 1990, p. 422). Compreende-se que é pela memória que as questões da sociedade em desenvolvimento e as classes dominadas serão questionadas para uma evolução da coletividade.

Em *A personagem do romance*, o teórico Antônio Candido afirma que "o enredo existe através das personagens; as personagens vivem o enredo. Enredo

e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida decorre dele, os significados e valores que o animam" (Candido, 2011, p. 53-54). Está claro, portanto, que enredo e personagem operam juntos. E a verossimilhança constitutiva da narrativa torna possível que a ficção descortine a realidade não ficcional, dialogue com ela ou sobre ela lance luz.

O crítico sustenta duas concepções de personagens: primeiramente, as personagens como seres íntegros e bem delimitados, apresentados com todos os traços que irão caracterizá-los ao longo da narrativa; e, em seguida, como seres complexos cujos traços característicos não serão esgotados e que sempre podem passar por transformações. Na narrativa de Belli observamos a existência de personagens que se referem às duas concepções apresentadas por Candido. Flor e Sara atendem aos atributos das personagens íntegras, como abarca a primeira concepção; Iztá e Lavínia, por sua vez, têm sua configuração marcada pela mudança, afim, portanto, à segunda concepção.

Quer se assemelhe a uma ou outra concepção, é possível observar que as personagens causam a impressão, no leitor, de que vivem aquele enredo, assim como os seres históricos vivem a vida, mas trata-se de fingimento verossímil e não realidade externa ao romance. O crítico indaga: "Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade? (Candido, 2011, p. 65), e claramente a resposta é negativa. Jamais será possível conhecer as pessoas em sua totalidade e, se assim fosse, perderíamos o encanto e os questionamentos provocados pela literatura por meio das representações que as obras fornecem aos leitores.

No romance *A mulher habitada*, é narrada a história de duas protagonistas femininas, Itzá e Lavínia. A personagem Itzá é uma indígena que viveu o impacto da invasão dos espanhóis ao país no século XVI e, após séculos, renasce como uma laranjeira no jardim da personagem Lavínia, uma mulher jovem que vive no século XX e é membro da classe média alta. Lavínia volta à cidade de Fáguas após estudar na Europa. Certo dia, quando toma um suco extraído da laranja colhida na árvore de seu jardim, Itzá passa a nela habitar.

A união, o amálgama, a sobreposição ou a simultaneidade corpórea e espiritual das personagens se delineia, aos poucos, pelas ações de Lavínia, que

se coadunam em torno da luta pela qual Iztá, no passado, erguera sua lança: a conquista da libertação do país. As duas mulheres têm muitos aspectos em comum, apesar dos séculos que as separam, e seu encontro potencializa a força de ambas. Além de sua coabitação na existência, as personagens passam por acontecimentos e situações que são representativas da batalha feminina que ocorre cotidianamente fora da ficção e que escapa à literatura.

Itzá, uma indígena que viveu na época da colonização, conta como foi violenta e traumática a invasão de sua terra pelos espanhóis. E, ao narrar seu segundo nascimento, em forma de laranjeira, afirma que se trata da alegria e tranquilidade reservada aos que morreram sob o signo de Quiote-Tláloc, o senhor das águas, pois que não é mais tempo de flores, mas de frutos; anuncia, ainda, que agora terá seu próprio calendário, ou seja, seu próprio tempo.

Ao narrar seu nascimento anterior, séculos atrás, relembra a frase da parteira: "Estarás dentro da casa como o coração dentro do corpo..., serás a cinza que cobre o fogo da lareira" (Belli, 2000, p. 8). Essa assertiva projeta o que a sociedade patriarcal espera do comportamento das mulheres, mas Itzá, contrariamente, não se prende ao modelo. Além disso, desde muito jovem aprendeu a manejar o arco e a flecha, atividade reservada aos homens da tribo. Ao conhecer o guerreiro Yarince e se apaixonar por ele, decide unir-se a ele na luta contra os invasores europeus; parte, então, para a guerra ao lado de seu amado e, com isso, descontenta sua mãe.

Os atos transgressores de Itzá não são relativos apenas à sua saída de casa à revelia da família e na condição de solteira. Além de lutar ao lado de Yarince, ela se recusa a ter relações sexuais para não gerar novos escravos para os espanhóis. A esse respeito, em determinado momento da narrativa declara que "não queríamos filhos para as capitanias, filhos para as construções, para os navios; filhos para morrer despedaçados pelos cachorros se fossem valentes e guerreiros" (Belli, 2000, p. 137). Observemos que a sua negação da maternidade é exclusivamente racional e em decorrência do processo de invasão que o país sofria.

Lavínia, por sua vez, é uma mulher jovem que vive na contemporaneidade. É independente, de classe média alta e vive sozinha em uma casa herdada de sua tia. Seu afastamento da família deve-se aos conflitos na casa de seus

pais, que desejavam que a educação elitista e a posição social de sua filha a guiassem para um casamento vantajoso. Lavínia se revolta, abandona a morada paterna, reforma a casa de sua tia e passa a nela morar. É justamente no quintal dessa casa que se encontra plantada a velha laranjeira.

Em seu primeiro emprego, conquistado em decorrência de seu *status* social, exercerá a função de conversar com as clientes em um escritório de arquitetura. Lá conhece Felipe, por quem se apaixona e com quem passa a ter um relacionamento afetivo. Certa noite, Felipe não aparece no horário marcado, mas chega no meio da madrugada com um amigo baleado pelos defensores da ditadura. Desse modo, Lavínia toma conhecimento de que Felipe é membro do Movimento de Libertação Nacional, um grupo de guerrilheiros que lutava contra o autoritarismo no país.

A primeira reação de Lavínia frente à descoberta é assustar-se, mas sua curiosidade, sua indignação com as injustiças e seus impulsos íntimos a motivam a conhecer mais o Movimento de Libertação. Decide fazer parte dele pela revolução, a princípio sem conhecimento de Felipe, que via na companheira um porto seguro, a margem de um rio. Em seguida, já com conhecimento dele, que não demorará a aceitar sua participação na luta.

Com Lavínia, o leitor começa a encontrar situações semelhantes às que as mulheres passam frequentemente no plano histórico-social das sociedades patriarcais, como quando seu chefe, durante uma entrevista, avalia o tamanho de sua saia. Nesse momento, percebe-se que Lavínia não vacila em seu posicionamento. Segundo a narrativa: "Ela não teve remorsos por usar as milenares armas da feminilidade. Aproveitar a impressão que as superfícies polidas causavam nos homens não era sua responsabilidade, mas sim sua herança" (Belli, 2000, p. 16). A personagem de pronto entende o poder que as mulheres têm e o utiliza em seu benefício, ou seja, apropria-se de sua sensualidade, que muitas vezes a sociedade patriarcal só aceita para seu benefício.

As situações se desdobram sempre tensas, havendo passagens em que a narrativa revela o assédio pelo qual as mulheres passam rotineiramente: "Viu o taxista fitando suas longas pernas. Sorrindo sarcasticamente enquanto lhe desejava um "bom dia" (Belli, 2000, p. 14). O sarcasmo, a ironia, a ofensa, o

desrespeito e a violação seguem paralelamente, no campo ficcional e na dimensão social e histórica da existência. Nesse sentido, a literatura compõe um quadro revelador da situação feminina na sociedade contemporânea.

A vida das mulheres nas sociedades machistas e patriarcais quase sempre é uma prova de resistência. Além de sofrer assédio sexual, a personagem passa por outro tipo de assédio, como podemos observar no trecho:

> Quando era sua vez de apresentar projetos dos desenhos, submetiam-na a uma intensa chuva de perguntas e objeções. Não se deixava intimidar. Reconhecia a vantagem de sua certidão de nascimento; algo devia ao fato de ter nascido em um estrato social no qual a educaram como dona do mundo. (Belli, 2000, p. 35)

Tais indagações não aconteciam com os outros arquitetos, e ocorriam por ela ser a única mulher em um cargo importante dentro da empresa — as outras mulheres eram secretárias e faxineiras. Por outro lado, sabia-se bem-nascida e que a educação que recebera lhe possibilita exercer a superioridade e a liderança.

A partir da vivência de Lavínia, também é possível observar a diferença entre as classes sociais. A personagem conta com uma pessoa que lhe presta serviços relativos à limpeza e organização de sua casa, Lucrécia. Pertencendo à classe alta, Lavínia não se atém ao serviço doméstico. Nas palavras do texto:

> A desordem era evidente hoje, passado o fim de semana sem Lucrécia, a empregada, a única que arrumava porque ela estava acostumada à vida acomodada e fácil. Só quando Lucrécia chegava, três dias por semana, tirava-se o pó da casa e se comia comida quente. O resto do tempo, Lavínia se contentava com sanduíches, queijo, presunto, salame, amendoins, porque não sabia cozinhar. (Belli, 2000, p. 11)

Lavínia é uma mulher que vive em boa condição social. Lucrécia, por sua vez, como membro da classe popular, ocupa uma condição inferior na hierarquia social e representa as mulheres que lutam pela sobrevivência, pelo acesso à educação e por melhores condições de vida.

No desenvolvimento do enredo, ao leitor é dado saber que, em decorrência da realização de um aborto, prática ilegal, Lucrécia sofre com hemorragia e não pode recorrer ao hospital por medo de ser presa. Vale enfatizar que sua decisão, como a de Itzá, anteriormente mencionada, não foi impulsiva, o que fica evidente no trecho:

> Não queria ter a criança — disse. O homem tinha dito que não contasse com ele e ela não podia pensar em deixar de trabalhar. Não teria quem tomasse conta da criança. Além disso queria estudar. Não manter um filho. Não queria ter um filho para ter de deixá-lo sozinho, malcuidado, mal alimentado. Tinha pensado bem. (Belli, 2000. p. 170)

As questões financeiras levantadas por Lucrécia e o risco de morte por aborto são as mesmas pelas quais milhares de mulheres passam há centenas de anos. Lucrécia, como Itzá, apoia-se em dados históricos em sua decisão de não permitir que a gravidez avance. Ambas preveem que seus filhos existirão em condições adversas e, portanto, sofrerão caso venham a nascer.

Nesse ponto, cabe retomar determinado pensamento de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, que pode vir a colaborar. Ela afirma: "Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta" (Beauvoir, 2019, p. 503). Sabe-se que uma das formas de o patriarcado manter a mulher sob seu jugo é por meio da dominação financeira. O posicionamento de Lucrécia está alinhado com a afirmação de Beauvoir, pois ser mãe implicaria parar de trabalhar; parar de trabalhar, por sua vez, não garantiria a sobrevivência, sua e da criança. Além do que, não poderia estudar e, com a omissão de responsabilidade paterna pelo homem, seria perpetuado o ciclo de miséria. Só pelo trabalho poderia manter-se viva.

Michelle Perrot (1988) enfatiza que, historicamente, as mulheres proletárias sempre tiveram participação na vida financeira da família, para completar o salário do marido, quando era insuficiente para todas as despesas ou quando ele estava desempregado. Trabalhavam como lavadeiras ou vendedoras de leite e produtos variados, entre outras atividades laborais.

Ao mesmo tempo que a narrativa tem essas personagens que rompem os padrões e decidem o que é melhor para sua vida, também nos apresenta outros perfis femininos, diferentes, como a personagem Sara, a melhor amiga de Lavínia, que sempre sonhou com o casamento e gosta da função de ser esposa e dona de casa. Nesse caso, é bom lembrar, a personagem é da classe burguesa, não vive as mazelas conhecidas pelas mulheres das classes sociais menos favorecidas.

Lucrécia não poderia fazer escolha equivalente à de Sara. Enquanto Sara pertence à burguesia, pode escolher ficar em casa, ter filhos, estudar ou não, enquanto para Lucrécia as escolhas são mais árduas. Destaque-se aqui determinada consideração de Perrot: "Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos" (Perrot, 2006, p. 185). Se Lucrécia escolher ter o filho não poderá trabalhar, logo não conseguirá se sustentar, nem a seu filho. Para ter um trabalho melhor será necessário estudar, além de manter-se trabalhando. Sara, diversamente, poderá criar seus filhos sem ter que se submeter ao trabalho; sua classe social lhe assegura seu próprio futuro e o dos filhos.

Depreende-se daí a necessidade histórica de conjugar a luta de classes e a luta feminina, pois as Saras e Lucrécias da nossa sociedade estão em posições sociais diferentes; logo, com necessidades diferentes no interior do imenso conjunto de direitos que necessitam conquistar, pois que foram negligenciados. E ambas sofrem o jugo do patriarcalismo em variações, graus e nuances semelhantes e diversos.

Outra personagem importante na narrativa de Belli é Flor, enfermeira que Lavínia conheceu ao buscá-la para tratar Sebastian, o amigo baleado de Felipe. Flor foi vendida por seus pais a um tio para que tivesse um futuro garantido, mas o tio nutria interesses sexuais por ela. Foi abusada sexualmente e com isso desenvolveu um comportamento autodestrutivo. Durante o período em que frequentava a faculdade, conheceu o Movimento de Libertação e, ao estudar sobre ele, entendeu que apenas a luta de classes poderia levar as famílias a condições dignas de vida, em que não seria mais preciso vender os próprios filhos.

Convém sublinhar que, como Felipe via na mulher o descanso do guerreiro, a margem do rio onde descansar, negava-se a apresentar o Movimento a Lavínia. Por meio de Flor é que Lavínia conhecerá a organização. Nesse ponto, há um trecho do romance que se destaca, quando Lavínia pergunta a Flor se o papel da mulher é esperar, ao que Flor responde: "— Não necessariamente — disse Flor, sorrindo de novo. — Depende do que cada uma, como mulher, decida para a sua vida (Belli, 2000, p. 114). Lavínia começa a perceber um horizonte alargado de escolhas possíveis. Os panfletos do Movimento reivindicam uma nova sociedade, em que os membros terão acesso à alfabetização, saúde pública, moradia, reforma agrária, ao fim da corrupção e da ditadura; e, no caso da mulher, direito à emancipação e segurança.

Ao aceitar fazer parte do Movimento, Flor dirige-se a Lavínia com as seguintes palavras: "Hoje começa o tempo de substituir o 'eu' pelo 'nós'" (Belli, 2000, p. 141). A substituição do indivíduo pela coletividade, a que se refere Flor, guarda a possibilidade do fortalecimento da busca identitária. As reflexões de Zilá Bernd em *Literatura e identidade nacional* (1992) podem ser esclarecedoras relativamente à questão da identidade. A pesquisadora defende que a construção da identidade é indissociável da narrativa e, consequentemente, da literatura, e que no interior das literaturas que buscam o alicerçamento das identidades teremos um discurso literário marcado pelo desaparecimento do individual em prol do coletivo. O desaparecimento do individual ocorre porque o coletivo é construído por grupos sociais diferentes e que estão em momentos diversos, logo a substituição do "eu" por "nós" faz com que todos possam caminhar em direção ao mesmo objetivo.

Ainda segundo Bernd, "a construção da identidade é indissociável da narrativa e consequentemente da literatura" (Bernd, 1992, p. 19), pois cabe à literatura a função de aflorar as questões que envolvem a sociedade e trabalhar a favor da reconstrução da memória coletiva. A tarefa de recuperar a memória coletiva pode ocorrer na medida em que as escritoras se apropriam de um referencial para definir uma identidade coletiva.

Para entrar na luta, Lavínia enfrenta empecilhos semelhantes aos que Itzá encarou séculos atrás com Yarince. A fragilidade atribuída à mulher

persiste através dos tempos. Para proteger Itzá, Yarince pretendeu que ela permanecesse no acampamento em que estavam instalados, ao que a personagem respondeu convencendo-o de que preferia morrer em batalha a ser violentada pelos espanhóis e que sua pontaria certeira seria um ganho em combate. Cozinhar e tratar dos feridos seriam incumbências a que poderia se dedicar após a batalha. Lavínia, por sua vez, não se intimida ante a projeção do ideal de mulher de Felipe, entra e permanece no Movimento.

A constituição da identidade feminina em A mulher habitada, de Cecil Jeanine Albert Zinani, tese defendida em 2003 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresenta uma reflexão sobre a constituição social do sujeito feminino no romance, sendo enfatizadas questões a partir da crítica feminista, ressaltando ainda como a literatura feita por mulheres é uma conquista dupla, da identidade e da escritura. Daí podermos afirmar que, na narrativa em questão, a presença do protagonismo da personagem mulher significa que a narrativa a reconhece como sujeito e dona da própria voz.

A dissertação *El país de las mujeres de Gioconda Belli: um romance feminista?* de Bruna Bechlin Queiroz Lopes, defendida em 2016 na Universidade de Coimbra, observa o romance sob uma perspectiva literária e cultural para analisá-lo como um romance feminista. A autora afirma que uma obra deve ter a intenção de interferir nas relações de poder entre os gêneros, ou seja, ser questionadora. Reconhecemos a interferência e o questionamento na obra em análise, ao colocar questões imprescindíveis ao leitor imerso no senso comum, interferindo diretamente no apoio irrefletido que os leitores, homens e mulheres, concedem muitas vezes ao patriarcado, suas premissas, implicações e efeitos violentos.

O texto dissertativo *O caráter revolucionário das personagens femininas do romance A mulher habitada: a perspectiva amorosa e a luta política* de Carla Regina Leiffeit, defendida em 2018, na Universidade de Santa Cruz do Sul, traz uma visão do romance a partir da perspectiva amorosa e política, analisando o espaço social e político da mulher na sociedade, evidenciando como a mulher lutou lado a lado com os homens ao longo dos tempos, desde a invasão dos colonizadores até o período ditatorial.

A autora demonstra ainda como, apesar de sofrer em todos os períodos da história, as mulheres lutaram por seus espaços, e defende que a literatura representa também tais acontecimentos ocorridos na sociedade. Leiffeit salienta que, muitas vezes, as narrativas femininas são consideradas menos interessantes porque historicamente apenas os homens escreviam. Os homens, segundo a pesquisadora, não poderão escrever com propriedade sobre as temáticas em torno das questões femininas, pois ocupam espaços diferentes, daí a importância da literatura feminina.

Embora participantes ativas, protagonistas e autoras da história, o apagamento e o silenciamento são impostos às mulheres. Para que os homens não se sintam humilhados, erguem-se silêncios sobre a participação feminina na guerra e na vida financeira domiciliar; além de silêncios sobre os corpos femininos, agredidos e violados. Entretanto, como conclui Perrot (1988), o que importa é reencontrar as mulheres em ação, pois elas são o próprio movimento da história. Apesar de gramaticalmente por muito tempo o *eles* ocultarem o *elas*, aos poucos as narrativas das mulheres vão se consolidando e se integrando, tornando-se cada vez mais coletivas. Coletividade que se refere às muitas Itzá que habitam o território brasileiro, o mesmo que abriga algumas Lucrécias ou milhares delas.

Umas e outras, umas com as outras

Buscamos neste artigo discutir como as personagens mulheres apresentadas na narrativa *A mulher habitada*, de Gioconda Belli, representam a identidade feminina coletiva das mulheres através dos tempos. As personagens femininas do romance são representativas de todas as mulheres, sua formação, seu papel na sociedade, os processos opressores pelos quais passam cotidianamente. E também dos desejos, desafios e lutas que assolam as mulheres continuamente.

Vale lembrar novamente a historiadora francesa Perrot quando afirma que "iniciadoras de motins, as mulheres, além disso, estão presentes na maioria dos distúrbios populares na primeira metade do século" (Perrot, 1988, p. 199). Portanto, mais uma vez, nota-se que o papel de luta da mulher está presente em muitos

tempos históricos, bastando que busquemos as suas narrativas em nossas avós, tias, mães e irmãs, assim como nas obras literárias que não silenciam sobre a mulher.

O romance de Belli se desenvolve a partir da luta, dos amores e dores das personagens femininas Itzá, Lavínia, Flor e Lucrécia, que mostram posicionamento frente às situações injustas da vida. Suas ações suscitam constatações e perguntas ao leitor. Constata-se que as mulheres de todas as classes sociais são alijadas de seus direitos e protagonismo, mas que há diversidade e graus diferentes de dificuldade e sofrimento, a depender de a mulher pertencer a uma ou outra classe social. Nesse sentido, a personagem Sara, de classe média, tem a opção de escolher, enquanto Lucrécia só tem um caminho a seguir, no que diz respeito a trazer ou não seu filho à vida. Há diferença no grau de dor e dificuldade por que passam as mulheres da classe média e as mulheres da classe popular. Daí a necessidade de conjugar a luta de classes e a luta pelos direitos da mulher contra o patriarcalismo, que é criativo em seus modos de exercer controle, domínio e violência sobre espíritos/corpos femininos, independentemente da classe social.

Acrescentamos que, ao lado da luta por melhores condições de vida, notadamente das classes mais desfavorecidas, é urgente a sororidade. Esta, por sua vez, para ser efetiva no que diz respeito ao fortalecimento das lutas por direitos, é algo que precisa atravessar as classes sociais, sem no entanto ignorar as diferenças entre elas. A sororidade precisa lutar para equilibrar o poder e os direitos das diferentes classes sociais, ao mesmo tempo que luta enfaticamente pelos direitos da mulher, que historicamente têm sido relegados a segundo ou terceiro plano. Cabe, ainda, concretizar narrativas coletivas questionadoras, contadas por mulheres para leitores homens de todas as classes sociais.

5. Referências

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher.* Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BELLI, Gioconda. *A mulher habitada*. Trad. Enrique Boero Baby. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Biografía*, [online]. URL: < https://giocondabelli.org/ >. [Consulta: 13 de junho de 2021].

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 51-80.

HOOD, Edward Waters; OJEDA, Cecília. Entrevista con Gioconda Belli. In: *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana*. V. 23, n. 2, p. 125-132, nov. 1994.

LEIFFEIT, Carla Regina. *O caráter revolucionário das personagens femininas do romance A mulher habitada: a perspectiva amorosa e a luta política*. Dissertação (mestrado). Universidade de Santa Cruz do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras. Santa Cruz do Sul, 2018.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LOPES, Bruna Bechlin Queiroz. *El país de las mujeres de Gioconda Belli: um romance feminista?* Dissertação (mestrado). Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras, 2016.

MAREGA, Marisa. *A Nicarágua sandinista*. São Paulo: Brasiliense,1982.

NEPOMUCENO, Eric. *Nicarágua, um país acossado*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *A constituição da identidade feminina em A mulher habitada*. Tese (doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos de Literatura, Literatura Comparada. Porto Alegre, 2003.

DUELO DE XAMÃS NO CHACO PARAGUAIO

Hélio Rocha
Heloisa Helena Siqueira Correia
Rogério de Mendonça Correia
Carlos Barroso de Oliveira Júnior

A imensa planície aluvial conhecida como *Gran Chaco* fica no coração da América do Sul; sua extensão territorial está distribuída entre os seguintes países: Argentina (40%), Bolívia (35%), Paraguai (20%) e Brasil (5%); divide-se em Chaco Boreal, Chaco Central e Chaco Austral[1]; no total, compreende cerca de um milhão de km². À época em que os primeiros missionários anglicanos chegaram a essa região chaquenha, politicamente o Chaco estava sob o domínio das repúblicas da Argentina, Paraguai e Bolívia. Entretanto, com exceção de alguns assentamentos próximos aos limites fronteiriços, o interior estava inteiramente nas mãos dos povos nativos: *mataco*, *chiriguano*, *toba*, *lengua*, *suhin*, *kisapang*, *chamacoco* e *bororo*.[2] Vale salientar, no entanto, que esse território já tinha sido penetrado por vários exploradores europeus. Sobre a história das muitas tentativas de exploração do Chaco, Wilfred Barbrooke Grubb (1911)[3], um dos primeiros missionários anglicanos a morar no interior, faz um resumo, a partir da obra de John Graham Kerr. Inicialmente apresentaremos a tradução[4] de alguns trechos desse resumo e em seguida comentaremos as experiências e o trabalho de Grubb no Chaco paraguaio. O objetivo é discutir a luta travada pelo missionário W. Barbrooke Grubb contra os xamãs do Chaco paraguaio e suas práticas.

* * *

[1] COSTA, L.A.; MORETTI, E.C. Chaco-Py em movimento: a produção territorial nas fronteiras latino-americanas. *Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiros*, Seção Três Lagoas/MS, n. 23, ano 13, maio 2016. Disponível em https://periodicos.ufms.br/index.php/RevAGB/article/view/1869/1238. Acesso em: mar. 2020.

[2] GRUBB, W.B. *An unknown people in an unknown land*. London: Seeley & Co., 1911.

[3] Ibid., 1911.

[4] Todas as traduções são dos autores deste artigo.

O professor J. Graham Kerr, da Universidade de Glasgow, fez parte de uma expedição comandada pelo capitão John Page, em 1889, que terminou desastrosamente para seu líder e muitos auxiliares. Em um artigo lido perante a Sociedade de Geografia da Escócia, em 1892, Kerr afirma: "A exploração do Chaco é um registro triste em muitos aspectos, mostrando um enorme desperdício de vida humana, com um ganho muito pequeno para o nosso conhecimento." Pode-se dizer que a exploração do sul da América do Sul começou em 1506, quando Juan de Solis descobriu o estuário do La Plata, que por algum tempo ficou conhecido por seu nome. Vinte anos depois, Sebastião Caboto voltou a entrar em suas águas. Em suas margens, encontrou indígenas com uma profusão de ornamentos de prata e, assim, batizou o estuário em que navegava como Rio de La Plata. Em sua extremidade superior, encontrou a foz de dois rios distintos e seguiu adiante pelo ocidental deles até a foz do Bermejo. Caboto foi, portanto, o descobridor dos rios Paraná e Paraguai, e, podemos dizer, do Chaco. Estabeleceu assentamentos no Rio de La Plata e também no rio Paraguai, e a colonização começou imediatamente.

> Em 1537, Juan de Ayolas navegou o rio Paraguai até a latitude 20° 40', e os indígenas guarani lhe contaram que existia uma nação no ocidente que possuía grandes reservas de prata. Então resolveu marchar em busca dessa nação. Penetrou no Chaco e, em seu retorno, enquanto atravessava um pântano, os paiaguá se lançaram sobre ele e o massacraram, com todos seus homens. Quase imediatamente depois do trágico fim de Ayolas, Alvarez Nunez de Vera Cabeza de Vaca foi nomeado governador de La Plata, e ele, em uma expedição militar contra os guaicuru (1542), pode-se dizer que inaugurou a política de extermínio dos indígenas, que continua nos dias de hoje.
>
> Doze anos depois, o Chaco foi atacado pelo lado noroeste, quando o vice-rei do Peru despachou um de seus oficiais, Andreas Manso, à frente de uma expedição para tentar a conquista do Chaco. No entanto, apenas conseguiu cruzar o Pilcomayo, no Chaco Central, e foi surpreendido durante a noite pelos chiriguano, perdendo sua vida, bem como as de todos os seus homens. Consequentemente, essa parte central do Chaco recebeu o nome de Llanos de Manso. Durante o século seguinte (XVII), há pouco a narrar, exceto que os jesuítas, de sua sede no Paraguai, enviaram vários missionários para

o Chaco, cujos esforços para a conversão permanente dos indígenas foram bastante infrutíferos, e muitos perderam suas vidas na tentativa. Este e o século XVIII também foram caracterizados por várias tentativas militares de exploração e subjugação do Chaco, principalmente por iniciativa dos sucessivos governadores de Tucumán, como Angelo Peredo (1670), Urizar (1710), Espinosa (1759), Matorras (1774) e Arias (1780). Estes, no entanto, deixo de lado sem mais comentários, e agora vou me limitar à exploração do rio Pilcomayo. Encontramos novamente os jesuítas como os primeiros no trabalho de campo missionário.

Em 1721, o Padre Patiño conseguiu fazer um longo percurso rio acima, mas teve que bater em uma rápida retirada devido a um ataque dos toba, no qual perdeu vários de seus homens. Vinte anos depois, o Padre Castanares fez uma jornada semelhante até o Pilcomayo, e com resultado semelhante. E, em 1785, Don Felix De Azara, célebre viajante e naturalista, subiu um pequeno trecho desse mesmo rio.

As expedições do século atual foram numerosas, e mencionarei apenas as mais importantes. Quatro destas partiram da Bolívia e tentaram descer o rio. As de Magariños e V. Nivel (1843-44) foram forçadas a retornar, devido ao grande número de indígenas hostis que os ameaçavam de todos os lados. A de Jules Crevaux, célebre botânico e viajante, resultou num incidente especialmente triste. Ele partiu de Tarija, na Bolívia, no início de fevereiro de 1882, com apenas quatorze companheiros. Encontraram muitos indígenas nos primeiros dias de jornada, que pareceram extremamente amistosos e Crevaux ficou tão confiante, dizem, que ele retirou os percutores dos rifles de seus homens para impedir que alarmassem os indígenas com disparos. Tudo correu bem até a tarde do dia 27 de abril, quando, enquanto marchavam em fila única, foram surpreendidos por grande número de indígenas numa emboscada e os mataram com seus tacapes, apenas um deles, um jovem, sobreviveu para contar a história. A última das expedições bolivianas foi a de 1883. Era formada por quase duzentos homens bem armados e foi acompanhada pelo Dr. Thouar, um explorador francês. O grupo desceu mais ou menos paralelo ao rio Pilcomayo, e chegou ao rio Paraguai, depois de sofrer grandes privações e uma dura batalha com oitocentos indígenas.

As últimas expedições do rio Pilcomayo foram as de Thouar, de Fontana, de Feilberg e de Storm. Os três últimos exploradores zarparam todos de navio

a vapor, e cada um deles conseguiu adentrar uma distância maior ou menor rio acima, parando, eventualmente, por falta de água. Não vou me alongar a respeito das expedições, exceto para dizer que o último mencionado, o Sr. Olaf Storm, obteve resultados mais exitosos. Entrou no Pilcomayo em 1.º de janeiro de 1890 e deixou-o no outono do mesmo ano.

Os jesuítas, cheios de ousadia e zelo, valentemente tentaram conduzir algumas das tribos indígenas do Chaco para as reduções, notadamente a de Dobrizhoffer e seus companheiros (1749-67). Mas o primeiro esforço missionário protestante nesta região foi feito pelo capitão Allen Gardiner, R.N., no ano de 1845, que foi o fundador da Sociedade Missionária Sul-Americana. Sua tentativa de se estabelecer entre os toba não deu certo, e somente quarenta e três anos depois a sociedade conseguiu estabelecer uma missão entre os indígenas do Chaco, sob a liderança de Adolpho Henricksen.

Recentemente, houve as expedições de Ibareta e a de Boggiani, a primeira no rio Pilcomayo, e a segunda ao norte do Chaco, mas esses dois grupos de exploração foram massacrados pelos indígenas.

[Excerto traduzido do apêndice I do relato de Grubb (1911)]

* * *

O trecho acima — resumo das tentativas de exploração do Chaco — escrito por Grubb, provavelmente no alvorecer do século XX, quando de suas experiências e aventuras nessa região chaquenha, demonstra, por um lado, a intrepidez e a sede de domínio sobre outras terras por esses primeiros exploradores europeus e, de outro, nos faz refletir sobre uma construção discursiva da desgraça, seja dos brancos, seja dos nativos. É justamente sobre a luta travada pelo missionário W. Barbrooke Grubb contra os xamãs chaquenhos e suas práticas que este texto se debruçará.

* * *

Sabe-se que somente após três anos de catequese entre os *yahgan* da Terra do Fogo, de 1887 a 1889, Wilfred Barbrooke Grubb foi enviado para o

Chaco paraguaio para ocupar o lugar de Adolpho Henricksen[5] — fundador da missão anglicana no Chaco, a South America Missionary Society (Sociedade Missionária da América do Sul)]. Vejamos o seguinte texto grubbiano:

> Foi para essa terra estranha que fui enviado pela Sociedade Missionária Sul-Americana em 1889. Adolpho Henricksen tinha iniciado o trabalho missionário entre os lengua, indígenas do Chaco da margem do rio Paraguai; e, quando de sua morte, fui nomeado, aos vinte e três anos de idade, para sucedê-lo. Nos últimos vinte anos, tenho vivido no interior do Chaco, de início a sós com os indígenas, sendo, posteriormente, acompanhado por auxiliares enviados pela Sociedade Missionária; mas o conteúdo deste relato tratará principalmente dos eventos e experiências dos primeiros anos da minha estadia entre alguns grupos nativos do Chaco e entre os lengua-maskóy em particular.
> Muito antes da minha chegada, já tinha ouvido, durante conversa com moradores sul-americanos do Rio da Prata, inúmeras histórias sobre povos bárbaros que habitavam o Chaco e relatos estranhos sobre a própria região. O próprio nome "Chaco" era mencionado com grande medo e pavor por muitos que conheci. Alguns diziam que os indígenas eram centenas de milhares e que eram ferozes, belicosos, dados ao canibalismo, e deveras cruéis no trato dos seus prisioneiros.[6]

O objetivo principal da Missão ao enviar Grubb para o Paraguai era dar continuidade ao trabalho de Henricksen e fundar um posto missionário no interior das terras chaquenhas, que até então eram "desconhecidas", como ele próprio escreve em seu segundo relato, *An unknown people in an unknown land*:

> Até hoje poucos sabem a verdade sobre esse país misterioso e oculto, e sobre os grupos indígenas que, durante séculos, se mantiveram inacessíveis ao europeu. Portanto, com certeza, posso me referir a essa região como uma terra desconhecida, e, de forma mais justa ainda, falar de seus habitantes como um povo desconhecido.[7]

---

[5] HUNT, R.J. *The Livingstone of South America*. London: Seeley & Co, 1934.
[6] GRUBB, op. cit., p. 19.
[7] Ibid., p. 21.

Assim é que Grubb, não completamente como um missionário novato em campo, mas sem nenhuma experiência como etnógrafo (o que não o impossibilitou desse ofício), depois de alguns meses em Montevidéu, capital do Uruguai, passa a residir temporariamente em um posto missionário (estabelecido por Henricksen) em Riacho Fernandez, no Paraguai, e dali segue para Concepción, de onde — de acordo com um de seus biógrafos e companheiro de evangelização no Chaco, John Richard Hunt, já mencionado anteriormente — "inicialmente sozinho penetrou nos pântanos e florestas desconhecidos do chaco" e, algum tempo depois, com a ajuda de Hunt e Jones, seguiu com o trabalho missionário, e, como predecessor de outros exploradores avaliou que, conforme o prefácio de Herbert Gibson para *The Livingstone of South America*,[8] "muito pouco o mundo exterior ficava sabendo sobre o que acontecia a esse pequeno grupo de missionários empenhados em fundar assentamentos indígenas e estabelecer contato com outros grupos indígenas dos rios Bermejo e Pilcomayo no alto rio Paraguai e nos confins das terras altas da Bolívia" (tradução nossa).

Era necessário, portanto, que se fizesse um levantamento dos vários grupos nativos que viviam no interior do Chaco que, com a autorização do Estado, deveriam ser "domesticados"; esses grupos de coletores caçadores mantinham-se arredios ao governo paraguaio. É assim que, transcorrido algum tempo, Grubb é homenageado pelo governo como o "pacificador dos índios do Chaco"[9] e torna-se conhecido na região chaquenha, e principalmente no Reino Unido, como o missionário pioneiro entre os nativos chaquenhos. Segundo o autor, "por várias razões, viram-me, desde o início, como um xamã estrangeiro". O título deste texto, portanto, alude a esse enfrentamento de xamãs.

Grubb, como se pode comprovar em seus registros etnográficos, não poupou esforços para descrever — a seu modo eurocentrista — as diversas etnias, suas características antropológicas, políticas, sociais etc. De início, os lengua-maskóy foram os "escolhidos" para serem supostamente "salvos" de si

[8] HUNT, R.J. *The Livingstone of South America*. London: Seeley & Co, 1934. p. 9.

[9] WHIFFEN, Thomas. *O noroeste amazônico*: notas de alguns meses que passei entre tribos canibais (com a colaboração de John Brown). Trad. Hélio Rocha. Rio Branco: Nepan, 2019. p. 41.

mesmos, e a partir destes Grubb conseguiu contato com outros grupos indígenas: *mataco, chiriguano, toba, suhin, kisapang, chamacoco* e *bororo*.

Não é sem razão que os seus três primeiros livros — *Among the Indians of the Paraguayan Chaco: a story of missionary work in South America* (1904), *An unknown people in an unknown land* (1911) e *A church in the wilds* (1925) — demonstram não apenas a competência intelectual grubbiana para elaborar registros antropológicos, como também suas manobras racionalistas para deturpar vários aspectos da cultura lengua-maskóy. Pierre Clastres, etnólogo que estudou os povos Guayaki, Guarani e Yanomani, comenta a este respeito: "o *etnocentrismo* mediatiza todo o olhar sobre as diferenças para *identificá-las* e finalmente aboli-las",[10] — no caso de Grubb, trata-se de desmantelar a cultura imaterial lengua-maskóy com o intento de converter os membros dessa sociedade, de forma autoritária, ao cristianismo.

A identificação da cultura, especialmente presente na apresentação do capítulo XV do relato de Grubb, no qual se tem uma etnografia do xamã e de suas práticas, nos leva à interrogação e a reflexões sobre a linguagem utilizada pelo missionário para radiografar as práticas medicinais e espirituais dessa aludida cultura chaquenha. A nosso ver, a escolha linguística grubbiana pode nos levar a algumas indagações. 1) Em que medida essa escolha demonstra o lugar de enunciação grubbiana? 2) A partir de que lugar essa escolha sígnica diz o que diz? 3) Tal lugar acarretaria mal-entendidos acerca das práticas xamânicas? Em caso positivo, como deveria atuar o tradutor durante um processo tradutório que se quer crítico? A escolha de certos termos em inglês pelo missionário, quando da tradução da cultura lengua-maskóy, mostra certa intencionalidade depreciativa dessa cultura? Caso a resposta seja afirmativa, poder-se-ia dizer que o trabalho de tradução desenvolvido pelo "tradutor enquanto autor"[11] —

---

[10] CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 31.

[11] BARALDI, Eliana S.M.; FRAGOSO, Élcio A. A materialidade da tradautoria e o processo histórico da produção de sentidos em *O mar e a selva — relato de um inglês na Amazônia*. *Revista Labirin*to, ano XVIII, v. 26, jan-mar 2017. Disponível em https://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/2224/2028. Acesso em: mar. 2020.

exercício de *tradautoria*[12] — deve levar em conta o sentido cultural de tais termos que seja mais próximo de seu significado e prestígio na sociedade traduzida, nesse caso a sociedade indígena lengua-maskóy?

Discutir-se-á, após a leitura do texto a seguir — tradução do capítulo XV de *An unknown people in an unknown land* (1911) —, algumas dessas escolhas etnográficas de Grubb, bem como a interpretação dada pelo tradutor/autor a esses termos linguístico-culturais ingleses quando do processo de uma tradução cultural descolonialista.

O texto (tradução) "*Wizards and witchcraft*" — 15.º capítulo do relato grubbiano —, obra composta de trinta capítulos e quatro apêndices, além de várias fotografias e alguns desenhos, é o mote sobre o que apresentamos e refletimos neste texto. Em seguida, ou seja, após a leitura do texto, tentaremos demonstrar alguns procedimentos reflexivos realizados no decorrer da tradução, que, como processo interpretativo, "pode perfeitamente passar sem teoria, não sem pensamento".[13] No processo de pensar do pensamento tradutório — como demostraremos — buscaram-se algumas escolhas sígnicas na língua portuguesa que fossem mais condizentes e politicamente justas com certas práticas relacionadas aos cuidados médicos e espirituais dos xamãs ou pajés em seus ofícios de cura e também de morte.

As práticas xamânicas, no relato de Grubb, são vistas, na maioria das vezes, sob o signo da feitiçaria, do paganismo e da malandragem. Essas atribuições intransigentes são construídas, a nosso ver, "sob o critério da falta", como observou Clastres, em sua reflexão sobre as sociedades sem Estado da América do Sul. Nas palavras do pesquisador, "Já se percebeu que quase sempre as sociedades arcaicas são determinadas de maneira negativa, sob o critério da falta: sociedades sem Estado, sociedades sem escrita, sociedades sem história."[14]

De acordo com Grubb não se trata apenas de uma sociedade "primitiva", de economia de subsistência. Faltam-lhe ordem, caráter, organização po-

---

[12] MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório*: análise sob o ponto de vista discursivo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

[13] BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Mauri Furlan, Marie-Hélène Catherine Torres e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007. p. 19.

[14] CLASTRES, op. cit., p. 167.

lítica e, principalmente, cristianismo, apesar de considerar o assunto religião extremamente difícil de ser tratado. Citemos Grubb;

> É extremamente difícil tratar desse assunto. O leitor deve entender que estamos lidando com a religião e as superstições de um povo que não conhece a palavra escrita, de cuja origem praticamente nada se sabe em definitivo, e cujo ponto de vista, de maneira alguma, pode ter sido influenciado por qualquer povo europeu ou asiático.[15]

Como se pode notar a partir da citação, é sob a égide de um "discurso da ausência de" que o missionário engessa a vida e os costumes dos lengua-maskóy. Leiamos com atenção o texto de Grubb.

* * *

OS XAMÃS E SEUS OFÍCIOS

O ofício de um xamã

UM XAMÃ é uma pessoa dotada de sensitividade, de conhecimento dos fenômenos da natureza, compreensão intuitiva das coisas e uma capacidade extremamente desenvolvida para a malandragem.

Um padre jesuíta, escrevendo no século XVIII sobre os xamãs, esclarece: "Não há um selvagem que não acredite que esses conjuradores tenham o poder para infligir doenças e morte, curar todos os distúrbios, predizer acontecimentos futuros e distantes, atrair chuva, granizo e tempestades... e lidar com qualquer tipo de serpente sem perigo... tolos selvagens, que consideram tudo o que nunca viram antes como um prodígio, e assim atribuem isso à magia... Essa simplicidade de um povo ignorante que os impostores astutos conhecem muito bem e dela tiram proveito."

Toda comunidade indígena tem seu xamã, cujo dever é proteger seu povo do mal sobrenatural e, através de seu ofício, vingá-lo quando injustiçado.

O ofício de um xamã não é, necessariamente, hereditário, embora, às vezes, ocorra em família. Seus segredos são muito bem guardados, mas a maior parte de sua arte é pura enganação. Todavia, em grande parte, eles mesmos

[15] GRUBB, op. cit., p. 111.

são vítimas de autoengano. Acreditam que existem outros xamãs que realmente possuem alguns poderes que somente eles mesmos professam.
Embora existam muitos que afirmem ser xamãs, aqueles que realmente alcançaram alguma distinção nesse ofício não são muitos e só conheci alguns realmente espertos. Todavia, há motivos para crer, a partir de declarações deles mesmos e de outros, que antigamente os xamãs possuíam mais conhecimentos do que agora.

O treinamento de um xamã

O treinamento necessário para que um indígena se torne um xamã consiste, em primeiro lugar, de jejuns severos, e, especialmente, abstenção de líquido. Eles levam esse jejum ao extremo, até que afete o sistema nervoso e o cérebro. Nesse período, consomem certas ervas para acelerar esse estágio. Passam dias isolados, e, quando chegam a um estado de histeria, veem espíritos e espectros de defuntos e têm visões estranhas. Além disso, precisam comer alguns sapos vivos e alguns tipos de cobra. Certos passarinhos são depenados vivos e devorados, e a capacidade de canto dessa ave é transferida para o xamã. Existem outros recursos usados no treinamento preliminar que não precisam ser mencionados, e, quando a fase inicial foi cumprida de modo satisfatório, são instruídos nos mistérios sob promessa de sigilo. Depois disso, eles mesmos devem se encarregar do seu futuro como xamãs.

Hipnotismo

É inquestionável que alguns desses xamãs entendem um pouco de hipnotismo. Às vezes, parecem estar em estado hipnótico, sentados numa posição desconfortável por horas, com o olhar em alguma coisa distante. Nessa condição, acreditam que são capazes de sair do corpo e vagar pelo mundo. Parece que, de quando em vez, nesse estado, têm visões bastante contrárias às que desejavam. Outras vezes se contentam em concentrar a atenção por um tempo em um de seus feitiços, e não duvido que, de vez em quando, sejam sinceros em querer resolver alguns problemas difíceis.

Previsões meteorológicas

Um dos principais deveres do xamã é controlar o clima de acordo com a vontade da comunidade. E, se querem chuva, é a ele que apelam. Suas magias são de tal ordem que podem se estender por um longo período. Ele nunca dá desculpas e, portanto, enquanto, aparentemente, se ocupa no combate às forças opostas que estão impedindo de chover, ganha tempo para estudar os sinais meteorológicos. Ele nunca ou raramente se aventurará a opinar sobre a mudança esperada, até que esteja um tanto certo de um resultado satisfatório. Qualquer outro indígena poderia prever chuva, se observasse atentamente os sinais, como faz o xamã. A caça de um certo tipo de pato e a aspersão de seu sangue é o principal feitiço do xamã. Quando consegue uma dessas aves, ele tem certeza de que a chuva não pode estar longe, porque esses patos não migram para o sul até que saibam que haverá água nos pântanos. Esses pântanos se enchem por causa do transbordamento dos rios e pelas chuvas locais, e a presença de água nos rios e pântanos logo atrai nuvens carregadas de chuva.

Os xamãs também observam plantas e animais, estudam o céu e outros fenômenos, e, por esses meios, podem chegar a conclusões bastante seguras. Supõem que são capazes de predizer eventos e, em certa medida, conseguem, desde que esses eventos digam respeito aos interesses locais. Através de questionamentos e observações criteriosas, o xamã astuto é capaz de julgar com certa exatidão como certas coisas são suscetíveis de acontecer.

Depois de introduzirmos os carros de boi em suas terras, naturalmente os nativos ficaram interessados no retorno das viagens periódicas ao rio. Quando os xamãs calcularam cuidadosamente os locais que costumavam inundar, levado em consideração o estado das estradas, o temperamento dos carreiros, a condição e o número de bois, tudo o que ainda precisavam saber era o peso da carga e o dia em que os carros começariam a jornada de volta. Os dois últimos itens eles tinham que obter da gente. Quando tinham esses dados, através de um cálculo simples, podiam dar alguns palpites, não apenas o momento em que esperavam que os carros de boi chegariam à aldeia, mas também em que parte específica da estrada podiam estar em determinado dia. Essa demonstração de poder causou grande impressão nessas pessoas simples, mas quando descobrimos o que eles estavam fazendo retivemos as

informações, ou apenas as repassamos em parte, e o resultado foi que suas previsões falharam vergonhosamente ou estavam bastante erradas. Consequentemente, a reputação dos xamãs começou a diminuir progressivamente. Acreditam que os xamãs têm o poder de atrair tempestades. Certa feita os indígenas lembraram-se de um xamã que tinha atraído uma chuva que causou muitos danos, e alguns deles estavam falando sobre os seus poderes extraordinários. Perguntei se achavam que era ele mesmo quem atraía as chuvas torrenciais e responderam afirmativamente sem hesitar. Então retruquei que era estranho que a chuva tivesse danificado o seu abrigo e arruinado sua plantação. Então os questionei: "Se ele é o responsável pela tempestade, por que não evitou que ela o atingisse?" Os indígenas ficaram surpresos, pois a minha observação lhes pareceu sensata, e responderam: "*Nokso.*" (É verdade.) "Nunca tínhamos visto por esse lado."

Afugentando espectros de defuntos

Os xamãs parecem ser autoridades em questões agrícolas, e, quando o pedido feito ao espírito do roçado fracassa, o xamã é chamado. Ele examina o plantio e, se julga que é provável que não frutifique, diz que o roçado está sendo arruinado por um espírito maligno, mas que ele usará as magias que puder para salvar a colheita. Se, por outro lado, ele tiver motivos para acreditar que a colheita será boa, ele cospe aqui e ali, e depois assegura às pessoas que agora podem esperar uma boa colheita.

Um dos principais deveres do xamã consiste em afugentar aparições, expulsar espíritos, exorcizar *kilyikhama* em caso de possessão, ajudar as almas errantes a voltarem para seus corpos, e, geralmente, no reconhecimento de espíritos. Quando imaginam que o espectro de um defunto está assombrando uma aldeia, o xamã e seus auxiliares passam horas numa cantoria penosa no intuito de expulsá-lo. Quando julga que conseguiu, assegura às pessoas que o trabalho foi feito e isso acalma seus medos. Espíritos malignos que frequentam as redondezas também precisam ser afastados por cânticos semelhantes.

Possuído por um *kilyikhama*

Quando as pessoas se imaginam possuídas por um *kilyikhama*, às vezes dão muito trabalho ao xamã e, nesses casos, ele fica tão amedrontado quanto

os demais. Nunca vi um caso de possessão, como acreditam os indígenas, ou algo que se assemelhe aos supostos casos de possessão, que dizem que acontecem na China; mas vou citar um caso comum com o qual tive que lidar. Um dia ouvi um grande alvoroço na aldeia. Ao indagar a causa, fui informado de que uma mulher estava possuída por um *kilyikhama*. Fui à cena da desordem e a encontrei esticada no chão, debatendo-se violentamente. Quatro homens a estavam segurando pelos braços e pernas, enquanto o xamã estava curvado sobre ela, tentando expulsar o espírito. Logo vi que era simplesmente um caso de histeria. Ordenando ao xamã que desistisse de suas *performances*, e dizendo que eu tinha uma droga potente que restauraria a mulher rapidamente, fui até a minha cabana e peguei uma garrafa de amônia. Umedeci um pouco num lenço e, assim que coloquei no nariz da paciente, o efeito foi instantâneo, para grande surpresa do povo.

Pouco tempo depois o xamã me procurou e pediu que lhe desse um pouco daquele remédio maravilhoso. Afrouxei a rolha da garrafa e ele aspirou um pouco; e o efeito foi mais forte do que o da mulher. Ele se desequilibrou com o cheiro forte. Perguntei se gostaria de levar um pouco, mas, assim que conseguiu falar, ele recusou enfaticamente. Acho que ele deixou de se perguntar por que os espíritos deixaram a mulher tão rapidamente.

Muitos pedem ajuda ao xamã sobre os sonhos que tiveram, especialmente quando as andanças de suas almas foram interrompidas por espíritos malignos. Como o xamã lida bastante com espectros de defuntos e espíritos malignos, supõe-se que reconheça a presença deles sempre que necessário, e saiba distingui-los e descrevê-los com a ajuda dos brincos de discos de metal brilhante que usa, pois o xamã diz ver as sombras dos espíritos e espectros nesses espelhos, quando eles passam.

"Manta azul"

Quando voltei da minha primeira licença de trabalho missionário no Chaco, levei da Inglaterra algumas máscaras muito feias, com as quais divertia os mais novos. No início, eles as olhavam com desconfiança, mas logo as levaram, percebendo o quanto podiam usá-las para se divertir. Pouco tempo depois, um xamã muito famoso visitou o assentamento. Os rapazes, que frequentavam a escola há algum tempo e haviam perdido boa parte do medo

natural dos xamãs, resolveram pregar uma peça no visitante ilustre. Usando as máscaras, se esconderam nas proximidades da nossa casa. Então, um deles, em trajes comuns, foi à aldeia e disse ao xamã que eu queria falar com ele. Ele desceu sem suspeitar e, de repente, encontrou cinco mascarados estranhos. Por um momento, ficou paralisado de medo, e logo estava de volta à aldeia. Grande foi a alegria dos garotos, que comentaram maliciosamente quão estranho era "Manta Azul", o xamã, um especialista em reconhecer espíritos, e que deveria ter ficado muito aterrorizado quando se deparou com eles.

Em *Thlagnasinkinmith*, construí uma cerca alta de estacas de palmeira ao redor da minha cabana para manter os cachorros do lado de fora, enquanto eu preparava carne de sol. Estava sentado do lado de dentro da cerca, perto do fogo, com alguns nativos, conversando sobre diversos assuntos e, por acaso, o meu despertador estava comigo. Um jovem xamã, tendo que realizar alguns de seus ofícios, apareceu do nada, parou na cerca e começou seu trabalho sombrio. Pedi que ele se afastasse, pois atrapalhava a nossa conversa, mas ele não deu atenção. Por isso, decidi afastá-lo por outros meios e, colocando o ponteiro do alarme alguns minutos à frente, o passei pela cerca sem que ele percebesse. Sua cantoria ficou mais alta e mais forte, quando, de repente, o despertador disparou. Ele largou o maracá, deu um grito de medo e correu para a aldeia.

O xamã e suas ameaças

Alguns dos métodos praticados pelos xamãs são horríveis e revoltantes. O tratamento dado aos mortos será apresentado no próximo capítulo, mas há muitas outras ocasiões em que recorrem a práticas extremamente repulsivas. Em certos casos de doença, a sucção é a cura reconhecida. Pela prática prolongada, desenvolvem um poder de sucção que é bastante surpreendente, na verdade, é quase o mesmo que ventosaterapia. Se um indígena cospe sangue devido a excesso de treinamento ou por algum dano interno, ele sempre teme que pode resultar em morte. Por falta de tratamento médico adequado, às vezes, esses casos terminam em fatalidade, mas atribuem isso à hemorragia, da qual os indígenas têm muito medo. Os xamãs se aproveitam disso e, quando irritados, ameaçam as pessoas dizendo que vão causar-lhes

a morte por sangramento. Para provar seu poder, demonstra como pode produzir esse sangramento em si mesmo à vontade, sem qualquer dano, mas retrata as terríveis consequências que se seguirão se ele lançar-lhes uma hemorragia.

Ele bate na cabeça e no peito várias vezes e, com um olhar diabólico aparentemente vomita um bocado de sangue, apara com a mão e esfrega em seu peito nu. O nativo fica cheio de pavor, sem saber que é apenas um truque simples. No entanto, algum tempo antes o xamã já tinha colocado algumas frutinhas silvestres na boca e, depois de dizer algumas palavras, finge estar esgotado e pede um pouco d'água, tendo o cuidado de reter na bocarra um pouco do líquido. Depois de misturar tudo na boca, ejeta uma cusparada vermelha, que se parece com sangue espumoso.

Nas erupções cutâneas, como varíola, sarampo e doenças similares, eles abrem as pústulas com um instrumento de ponta afiada, não raramente uma faca. Em seguida, a limpam no braço nu ou na perna e não têm escrúpulos em usar o mesmo instrumento imediatamente depois para cortar o alimento. É de admirar que essas doenças se espalhem tão rapidamente entre eles?

Eles têm muitas outras práticas revoltantes, mas a decência proíbe mencioná-las. É absolutamente impossível elaborar um estudo completo sobre esses povos primitivos, pois muitos de seus costumes são impróprios para discussão.

Grande parte de suas práticas é pura trapaça; algumas são rudimentos da arte do xamã, embora, via de regra, seus enganos sejam muito desajeitados. As pessoas são tão crédulas e ingênuas que os xamãs não acham necessário desenvolver nenhuma grande habilidade.

Expelindo insetos

Fiquei sabendo pelos indígenas que um xamã muito célebre tinha chegado ao assentamento. Relataram muitos de seus feitos maravilhosos, um dos quais foi que batia na cabeça com as mãos e tirava da boca pequenos bichos rastejantes, como lesmas vivas, lagartas e besouros. Quando duvidei, solenemente me garantiram que tinham visto o xamã fazer isso. Então falei: "Bem, vão e digam a ele que venha ter comigo e, se ele puder fazer o que vocês disseram, dar-lhe-ei um belo presente." Orgulhosos da reputação de

seu xamã, e acreditando plenamente que ele podia fazer o que tinham me contado, saíram às pressas.

Fiquei um pouco surpreso ao vê-lo aparecer. Perguntei-lhe — diante da multidão que, ansiosa, tinha se juntado para testemunhar a queda do meu ceticismo — se ele realizaria essa maravilhosa proeza. Sem hesitar, respondeu afirmativamente e eu disse que continuasse. Colocando-se numa posição performática, bateu na cabeça duas ou três vezes com uma mão e com a outra comprimiu o estômago e o esfregou de baixo para cima. Então levou a mão à boca, cuspiu vários bichos vivos na palma da mão e nos mostrou. E ali estavam os insetos rastejantes se contorcendo; e uma expressão de triunfo irradiava do seu rosto. Os espectadores ficaram cheios de alegria, satisfação e medo. Todos me olhavam com expectativa. Levantando-me, bati-lhe nas costas, disse-lhe que era um sujeito inteligente e lhe dei o presente que prometi. Ele ficou muito feliz.
Então ofereci-lhe um pouco da minha comida, mas ele não se mostrou muito interessado; mas, como insisti e havia uma multidão de admiradores, ele não teve outra saída senão aceitar. Jogou um bocado na boca e enquanto ele tentava mastigar, fitando-lhe diretamente no rosto, eu lhe disse enquanto o encarava: "Foi algo muito inteligente o que acabaste de fazer; você poderia me mostrar de novo"; mas ele deu meia-volta e se foi. Era evidente que ele tinha mais insetos vivos na boca, que, obviamente, se misturaram com a comida. Ele teria que engolir tudo ou seria descortês comigo. Engolir a comida significava engolir insetos e lesmas também; então se fingiu de ofendido e foi embora.

Expelindo espinhas de peixe

Isso me lembra uma conversa com outro xamã. Curioso para saber como eles, de fato, faziam seus truques, fingi que estava com uma dor no braço e mandei chamar o velho "Cabeça Vermelha". Acreditando que eu falava a verdade, começou a cuspir e a fazer sucção no meu braço. Depois de um tempo, exibiu três espinhas de peixe, e, mostrando-as para mim e para os que estavam ao redor, afirmou que aquilo era a causa de meu problema, acrescentando que tinham sido enfiadas ali por algum xamã que não gostava

de mim. "O povo do oeste é gente ruim", disse ele. "São muito diferentes de nós, que gostamos de você e somos seus amigos." Depois pediu um punhado de miçangas como pagamento. Agarrando-o de surpresa, examinei-lhe a boca. Ele não percebeu, de imediato, o que eu procurava; mas quando tirei algumas espinhas de peixe da boca dele, abaixou o rosto e lançou um olhar ameaçador. Eu simplesmente mostrei as espinhas para os espectadores, e isso, com um simples gesto, dizia tudo; depois disso, esse xamã me odiou por vários anos.

"Agulhas" epidêmicas

Há muitos especialistas nessa profissão. Um dos xamãs que conheci era especialista na extração de agulhas de seus pacientes. É claro que isso era resultado do contato com estrangeiros e mostra que a magia indígena não é tão conservadora, porque às vezes inova. Todavia, essa adaptação a circunstâncias alteradas, frequentemente, gera sérias dificuldades. Corpos estranhos são extraídos pelos xamãs, mas, para propósitos pessoais, quando desejam afligir seus pacientes, retiram besouros, espinhas de peixe, etc., e dizem que fazem isso com a ajuda dos *kilyikhama*. O uso de agulhas de costura (fabricadas na Inglaterra) foi algo bastante novo na feitiçaria, e a pergunta que surgiu naturalmente foi como o xamã persuadiu os *kilyikhama* a adotarem essa nova maneira de infligir esse tipo de sofrimento. No entanto, não penso que o xamã se preocupou muito com essa questão, e seus compatriotas ingênuos, evidentemente, não levantaram críticas. Se, por algum motivo, passavam por sofrimento, o xamã extraía agulhas de seus corpos. A causa e o efeito eram evidentes. Qual a necessidade de questionamentos ou de especulação?

Notamos que esse xamã ao qual me referi acima frequentemente nos solicitava, como favor pessoal, vários pacotes das menores agulhas das que dispúnhamos. Ele era um sujeito engenhoso por ter inventado essa nova linha de negócios, mas isso despertou nossas suspeitas. Para que um indígena queria agulhas tão pequenas? Essas suspeitas foram reforçadas quando, pouco depois, uma nova epidemia, por assim dizer, apareceu entre eles. "Agulhas" tornaram-se a doença do momento. Mas decidimos nos livrar delas. Cortamos o suprimento de agulhas e, como não mais as conseguia, a doença acabou e a ocupação lucrativa do xamã também.

Como a feitiçaria exercia grande poder sobre o povo e como sua influência era inconfundivelmente má, nos colocamos contra essa prática. Mera oposição teórica a esse mal não surtiu efeito; era preciso mostrar que se tratava de fraude, e isso eu fazia sempre que tinha oportunidade, mas devo confessar que minhas experiências nem sempre tiveram êxito.

Raiz venenosa

Existe uma raiz tuberosa na mata do tamanho de uma maçã, que os nativos supõem que seja venenosa, e que leva à morte quase instantaneamente. Mas acreditam que os xamãs podem comê-la sem lhes causar qualquer dano. O velho "Cabeça Vermelha" era um desses que acreditavam que tinha o poder de comer essa raiz mortal e não morrer; então exigi prova de seu poder. Trouxeram a raiz e me entregaram. Passei a raiz para os indígenas presentes e pedi que comessem um pedaço, mas ninguém o fez. Além disso, zombaram de mim por imaginar que seriam tão tolos a ponto de experimentá-la. Então a entreguei ao "Cabeça Vermelha". No mesmo instante, ele deu uma boa mordida, mastigou e a engoliu tranquilamente, enquanto os nativos observavam com grande respeito. Então tomei-lhe a raiz e, depois de raciocinar comigo mesmo, cheguei à conclusão de que o que ele podia comer sem causar-lhe qualquer dano eu também podia. No entanto, havia a possibilidade de que pudesse ser venenosa, e que ele possuísse um antídoto. Assim, eu o encarei detidamente, enquanto me preparava para dar uma mordida também. Caso ele soubesse que realmente era mortal, teria mostrado sinais de pavor, porque, naquele momento, eu sabia muito bem que não era conveniente para os indígenas que eu morresse naquelas circunstâncias. Mas eu não vi nenhum sinal, nem mesmo um traço de apreensão em seu rosto. Portanto, comi um pedaço. Não aconteceu nenhum efeito maléfico, além do sabor desagradável da raiz, e não vi nenhum sinal de aborrecimento no xamã, como certamente teria demonstrado se temesse que minha ação causaria danos à sua reputação.

Fiquei surpreso, todavia; depois, na presença de alguns indígenas, me referi ao incidente e falei: "Vocês todos temiam essa raiz e acreditavam que apenas o xamã podia comê-la e não morrer; mas vocês me viram comê-la, e não aconteceu nada." Pensei que tivesse marcado um ótimo ponto, mas o velho

"Cabeça Vermelha", que estava presente, disse calmamente: "Não ficamos surpresos porque você também é um xamã." Nunca aceitei ser considerado como tal, mas, infelizmente, minha boa intenção simplesmente confirmou a crença popular. Confesso que fiquei decepcionado, então decidi que pegaria a primeira oportunidade que tivesse para desmascarar o xamã.

Armas enfeitiçadas

Nessa época, havia rumores de problemas entre os indígenas e os paraguaios, mas um xamã tinha dito que seu povo não precisava ter medo, pois ele tinha o poder de encantar as armas dos paraguaios, para que as balas não ferissem ninguém. Eu os avisei que não confiassem nessa afirmação e que, se entrassem em confronto com os paraguaios, certamente descobririam que as balas matavam. Mas eles pareciam confiar nas palavras do xamã.

Para impedir que fossem levados estupidamente ao perigo, e ainda sofrendo com minha derrota tardia, disse-lhes que eu mesmo gostaria de testar a afirmação do xamã. Ele se aproximou e garantiu que seu trabalho se provaria bastante eficaz. Então, voltei-me para os indígenas e disse: "Ele acredita em seu poder: deixe-o provar isso. Façam-no ficar parado ali, e darei três tiros nele com meu Winchester. Ele pode encantar balas, e, portanto, não lhe podem causar danos, e vocês estarão seguros quando do confronto com os paraguaios." Mas o xamã se safou imediatamente, e, nessa ocasião, os indígenas foram sensatos o suficiente para considerar que ser prudente era muito melhor.

Em outra ocasião, na mesma aldeia, enquanto estávamos sentados em volta do fogo numa cabana com vários indígenas, um besouro-de-chifre entrou zumbindo. Esses besouros são enviados pelos xamãs para entrar no corpo daqueles que desejam destruir.

Essas criaturas especiais medem cerca de sete centímetros, são pretos e têm chifres. Nesse caso, os indígenas acreditavam que o besouro pretendia entrar no corpo de um dos nativos do grupo ou estava a caminho de uma vítima mais adiante. Ficaram todos em silêncio, e o medo tomou conta de todos. Depois de algumas dificuldades, capturei o besouro. Segurando-o em minha mão, para horror de todos, o coloquei vivo na boca e fechei os lábios. Depois de um tempo, eu o tirei e o joguei longe, triunfantemente assegu-

rando às pessoas que, se o besouro realmente tivesse o poder que diziam, eu lhe tinha facilitado a entrada.

Porém, não ficaram satisfeitos e fizeram duas objeções. A primeira foi, é claro, que eu era um xamã e, portanto, sabia como enfeitiçá-lo. A segunda foi que, provavelmente, eu não era o seu alvo, e sim outra pessoa. Quando lhes disse que, mesmo que fosse esse o caso, e que o poder do xamã e de seu associado *kilyikhama* poderia pelo menos tê-los livrado dessa humilhação, e que eles não queriam admitir isso, um dos nativos falou que podia ser que os *kilyikhama* não tivessem poder sobre mim.

Isso me lembra um incidente em Waikthla Tingmangyalwa, nosso primeiro assentamento missionário. Um grupo de visitantes chegou tarde da noite, e, como estávamos no verão, estavam com muita sede. Pediram água, mas disse-lhes que o que eu tinha só dava para meu próprio consumo; então lhes dei um balde e disse onde poderiam pegar água. Eles reclamaram e me disseram que não podiam ir, pois acreditavam que espíritos noturnos frequentavam aquele local.

Ofereci-me para acompanhá-los. Nesse tempo, minha reputação de afugentador de espírito era grande e eles me acompanharam de bom grado. Pegamos água e retornamos, é claro que sem ver nenhum sinal de espírito. Ansioso para aproveitar a oportunidade, comentei sobre a falta de fundamento de seus medos, mas eles responderam: "Com você é diferente, não deve pensar que, porque os *kilyikhama* são mansos em seu país, aqui eles sejam também. Nossos espíritos são cruéis e perigosos." Não consegui tirar vantagem de novo.

Truque das abóboras

Passado um bom tempo, ouvi dos rapazes uma história de que seus xamãs, na presença de uma multidão, cuspiam sementes de abóbora a certa distância e imediatamente surgiam abóboras no ponto de serem consumidas. Nesse momento, não tentei explicar o truque, mas me esforcei para fazê-los pensar por si mesmos, fazendo as seguintes perguntas: "Por que seu povo, que frequentemente passa fome, não insiste para que os xamãs supram as necessidades imediatas da maneira que vocês descreveram? E ainda mais, como é que eles próprios, como vocês, sofrem o aperto da fome, quando po-

deriam tão facilmente improvisar uma boa refeição? Não lhes parece poder mal utilizado, usado apenas para realizar esse milagre de vez em quando, para provar o que poderiam fazer se assim o quisessem?" Estas observações, completamente adequadas à situação e que tocavam num assunto muito delicado, causou-lhes uma grande impressão.

O truque é dos mais simples. Os auxiliares do xamã escondem algumas abóboras debaixo de suas mantas. Obviamente, a atenção da multidão está fixada na *performance* do xamã, e, quando ele cospe as sementes — que naturalmente nunca mais são vistas, pois se perdem no meio da sujeira e do lixo, que sempre há nos entornos de seus abrigos — toda a multidão olha para o chão para ver as prometidas abóboras, que, de fato, são vistas, pois foram jogadas ali pelos auxiliares do xamã, que haviam se misturado com o povo.

Um dia pensei que, se eu fizesse alguns malabarismos simples, depois explicasse às pessoas como foram feitos e induzisse alguns deles a repetir esses truques, poderia fazê-los compreender, mais do que de qualquer outro modo, como eles estavam sendo enganados pelos xamãs. Reunindo um bom público, realizei — para o bem deles — um número de truques de mágica, a maioria imitações dos próprios xamãs. Todavia, o que mais os impressionou foi tirar um pedaço de papel depois que o cachorro o tinha comido. Enrolei um pedaço de gordura num papel de cigarro e dei a um cachorro, que o devorou avidamente, papel e tudo, e então, passando a mão na barriga do cachorro, arrastei o papel até a ponta do rabo e lhes mostrei. "Á-pó-pái", gritou em uníssono a multidão, incapaz de conter o espanto. O truque era um dos mais fáceis, que depois lhes expliquei. Rasgando duas folhas de papel de cigarro, escondi uma na minha boca, enrolando a gordura no outro.

Feitiçarias

Adolpho Henricksen, fundador da Missão Anglicana no Chaco, morreu devido às consequências de sua exposição às intempéries e ao clima no rio Paraguai, mas fui alertado pelos indígenas, quando ficaram indignados contra mim, que era melhor eu ter cuidado, porque seus xamãs tinham matado Henricksen com suas feitiçarias. Aproveitando-me de suas palavras, exigi e consegui o pagamento de uma indenização de todos eles pelo mal causado ao membro da sociedade missionária. Muito tempo depois, ainda susten-

tavam que o missionário tinha morrido por causa de feitiçarias, mas, não querendo pagar novamente pelo ocorrido, engenhosamente negaram ser os autores e jogaram a culpa nos xamãs dos Cainguá, uma tribo do norte do Paraguai, mantendo, assim, a reputação da feitiçaria e, ao mesmo tempo, protegendo-se contra mais punição.

Na época em que conseguimos levar um carro de boi para o interior pela primeira vez, os xamãs, ao que parece, decidiram livrar-se de mim. De acordo com os meus informantes, eles temiam pôr as mãos em mim, julgando que o meu espírito enfurecido ficaria em suas terras e que seria mais problemático para eles do que, na verdade, no meu corpo. Portanto, o plano era me matar por meio de uma doença lenta e dolorosa, que me fizesse ficar cada vez mais magro e, para esse fim, estavam fazendo seus feitiços há dois meses — foi o que me disseram. O velho Pinse-apawa era meu informante e pediu que eu não arriscasse a minha vida indo para o interior com o carro de boi. Contudo, quando descobriu que eu estava determinado a ir, ele disse: "Não diga aos xamãs que eu informei você do que eles estão fazendo, mas diga que um espírito te avisou."

Cheguei em segurança no carro de boi, depois de enfrentar muitas dificuldades. Não achei sensato fazer qualquer referência ao que eu tinha ouvido, mas não resisti à tentação de apontar algumas observações que eu sabia que seriam extremamente irritantes e desencorajariam meus pretensos assassinos. Então, logo após a minha chegada, propus-me discorrer sobre as grandes vantagens que teríamos, agora que tínhamos provado a praticabilidade de carregar as provisões no carro de boi. Meu colega Andrew Pride e eu costumávamos ficar sem alimento e por isso estávamos mais magros do que queríamos. "Mas agora", eu disse triunfante, "vocês verão que logo estaremos em boas condições." Ouvi dizer depois que os xamãs não gostaram deste e de outros comentários.

Conhecimento medicinal

Apesar de toda a superstição e truques relacionados à feitiçaria, os xamãs possuem muitos conhecimentos e realmente sabem utilizá-los. Conhecem muitas ervas que usam como remédios. Infelizmente, algumas são utilizadas para fins impróprios, mas outras se empregam deliberadamente para

> aliviar o sofrimento. A casca amarga de uma árvore é usada para acalmar a febre. A malva, ou planta de malva, é usada para a limpeza de feridas, assim como outras ervas. Também conhecem uma planta que alivia a dor de dente e outras de menor ou maior eficácia são utilizadas em doenças específicas. Costumam tratar com êxito a picada de cobra, principalmente por sucção e amarrando uma ligadura entre a picada e o coração. Eles também têm uma ideia de inoculação para mordida de cobra, usando as presas com muito cuidado para arranhar partes do corpo. Praticam massagem com sucesso considerável. A saliva é usada livremente em feridas; para estancar sangramento, aplicam argila ou terra. Eles são muito precisos nos cálculos das probabilidades de recuperação ou morte, julgando principalmente pela aparência dos olhos.
>
> Não há dúvida de que esses xamãs têm muito mais conhecimentos medicinais do que geralmente são creditados a eles, e esse descrédito quanto ao seu conhecimento é devido, penso eu, ao fato de que é muito misturado com superstição. Entretanto, seria necessário que um médico estudasse os métodos usados pelos xamãs, a fim de estimar a extensão real de seu conhecimento.

* * *

Após essa identificação dos ofícios dos xamãs a partir da ótica de um missionário anglicano entre os lengua-maskóy, detenhamo-nos um pouco ainda sobre a linguagem utilizada por Grubb na radiografia das práticas medicinais e espirituais dessa aludida cultura chaquenha. Dadas as questões acima, comecemos pelo título do capítulo XV: "*Wizards and the witchcraft*", traduzido como "Os xamãs e seus ofícios", em vez de "Feiticeiros e feitiçarias". Vê-se, nessa escolha, uma manobra racionalista de Grubb que, ao que se pode presumir, mantinha em mente a deturpação de vários aspectos da cultura lengua-maskóy com pelo menos três metas: 1. apresentar a cultura lengua-maskóy sob o critério da falta e, com essa representação distorcida, convencer os leitores europeus da necessidade de sua missão no Chaco e, assim, angariar fundos e apoio moral e religioso; 2. desmantelar e tornar sem crédito as práticas xamânicas perante os nativos; 3. converter os nativos ao cristianismo.

Para que pudéssemos seguir uma rota capaz de atingir nossos intentos propusemos, anteriormente, questionar: 1) Em que medida essa ou aquela escolha sígnica demonstra o lugar de enunciação grubbiana? 2) A partir de que lugar essa escolha diz o que diz? 3) Tal lugar acarretaria mal-entendidos acerca das práticas xamânicas? Em caso afirmativo, como deveria atuar o tradutor durante um processo tradutório que se quer crítico? 4. A escolha de certos termos em inglês pelo missionário, quando da tradução da cultura lengua-maskóy, mostra certa intencionalidade depreciativa dessa cultura? Em caso afirmativo, poder-se-ia dizer que o trabalho de tradução desenvolvido pelo "tradutor enquanto autor"[16] — num exercício de tradautoria — deve levar em conta o sentido cultural de tal termo que seja mais próximo de seu significado e prestígio na sociedade traduzida, nesse caso a sociedade indígena lengua-maskóy?

Discutir algumas dessas escolhas etnográficas de Grubb, bem como a interpretação dada pelos tradutores/autores a esses termos linguístico-culturais ingleses no processo de realização de uma tradução cultural descolonialista foi o que nos conduziu nessa viagem reflexiva. Traduzir *wizard* por feiticeiro seria uma *mistranslation* porque sabemos da intenção de Grubb: a paganização e a demonização dos xamãs. Assim, a nossa opção de tradução do termo *wizard* por xamã, destoa dessa intencionalidade maquiavélica e pode assegurar um lugar de crédito às práticas xamânicas dos curandeiros do Chaco paraguaio. E, para além dessa possibilidade de traduzir culturalmente essas personagens históricas de forma justa, carrega-se com esse ato tradutório a gama de conhecimentos medicinais, que são importantes, pois demonstram o uso e a eficácia das ervas, dos unguentos, dos benzimentos e defumações, dos cantos etc., que fazem parte das tradições dos inúmeros povos da América do Sul.

Na contemporaneidade, ao se traduzirem relatos de viajantes estrangeiros que tenham como tema as Amazônias ou quaisquer outras partes da América do Sul, acreditamos que seja um ato de poder político primar pela cultura que foi submetida ao processo tradutório para a língua dos viajantes. Com o verbo "primar" queremos dizer certificar-se se isso ou aquilo que foi tradu-

[16] BARALDI; FRAGOSO, op. cit.

zido está de acordo com a cultura vivida da comunidade etnografada. Vários aspectos materiais e imateriais das diferentes culturas dessa região do mundo têm sido confundidos ou comparados com aspectos muitas vezes negativos da cultura do viajante. Exageros e mal-entendidos abundam em muitas narrativas de viajantes, contribuindo, portanto, com a estereotipização, com a ojeriza e, muitas vezes, com o apagamento ou distanciamento de aspectos importantíssimos dessas culturas viajadas/etnografadas. Nem sempre o que os olhos julgam ver condiz com o "real" apresentado aos olhos de muitos desses doutrinadores de outras culturas — como é o caso de Barbrooke Grubb — porque a visão sempre está povoada de concepções e imagens outras que, muitas vezes, distorcem ou impedem uma visão completa e justa do observado/olhado/plasmado e intuído pela mente de quem elabora textos descritivos de outras culturas.

Compreendemos, aqui, o conceito de apagamento discursivamente. Nessa relação tradutória de relatos de viagem/expedições, assim como em outras, "o apagamento do agente induz um complexo efeito de retorno, misturando diversas posições".[17] Esse apagamento desloca os sentidos do que é dito para o que pode ser dito, por um jogo de sentidos que é político. Isso se dá justamente pela formação discursiva de um sujeito não ser a mesma do outro, já que ocupam posições diferentes, em determinadas sociedades. São essas formações discursivas que regulam o que pode ou não ser dito, em determinada formação social.

O "controle" do que é ou não dito acontece tanto quando um sujeito viajante escreve o seu relato quanto quando um sujeito tradutor traduz tal relato. O que é dito sobre determinada cultura significa de uma forma, e não de outra.

Ao se apagar a cultura do outro, negando-a, menosprezando-a ou a estereotipando, "apagam-se os efeitos da história, da ideologia, mas nem por isso eles estão menos presentes",[18] os sentidos passam a ser outros, mas não deixam de existir. Nem por isso deixamos de compreender que, como explica Orlandi (2015):

---

[17] PÊCHEUX, Michel. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002. p. 24.

[18] ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. 12. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015. p. 8.

> apagamento é necessário para que o sujeito se estabeleça num lugar possível no movimento da identidade e dos sentidos: eles não retomam apenas, eles se projetam em outros sentidos, constituindo outras possibilidades dos sujeitos se subjetivarem.[19]

Como dito antes, a escolha em traduzir *wizard* por xamã e não por mago/feiticeiro não foi isenta de subjetividade, assim como a escolha de optar por *wizard* no relato e não outra palavra também não foi. Ao escolher xamã para traduzir *wizard*, apagam-se uns sentidos e evidenciam-se outros.

Para finalizar esse duelo, ainda convém informar que o capítulo XXVIII de *An unknown people in an unknown land* retoma a temática do capítulo que trouxemos à tona neste texto. "A luta final com os xamãs", na verdade, é a confirmação da vitória do missionário em sua demonização dos xamãs dos lengua-maskóy. "Os xamãs" — escreve Grubb logo no início do capítulo mencionado — "viram que nossos ensinamentos estavam se estabelecendo firmemente entre uma parcela do povo e que o cristianismo ameaçava roubar-lhes sua influência e privá-los dos ganhos de sua arte".[20] Essa luta ferrenha que aparece no todo do relato grubbiano não se encerra com a saída de Grubb do território chaquenho. Outro relato de Grubb, *A church in the wilds* (1925), publicado cinco anos antes de sua morte, confirma a possível vitória do cristianismo sobre outras práticas religiosas chaquenhas, mas não garante um lugar de primazia sobre elas.

Sobre a questão da tradautoria proposta por Mittmann e já citada aqui, cabe-nos o desafio de pensar/discutir/questionar a compreensão do lugar do tradutor nesse processo discursivo. Ocorre que, quando pensamos sobre esse papel, não poucas vezes, senão sempre, estamos perpassados de uma compreensão do trabalho do tradutor centrado em modelos eurocêntricos e distanciados do local e dos nativos, sobretudo das regiões etnografadas sob diferentes perspectivas técnicas e pragmáticas, fazendo com que categorias sempre usadas façam "pressão" acadêmica para que essas categorias sejam sempre repetidas e

[19] Ibid., 2015, p. 52.
[20] GRUBB, op. cit.

reproduzidas. A proposição de análise apresentada acima está mais alinhada com os pensamentos baseados na ideia levantada por Viviane Mosé ao afirmar que talvez exatamente nós, os chamados de "selvagens", "primitivos", "exóticos", tenhamos outra resposta tradutória que possa contemplar o etnógrafo, mas principalmente o etnografado, revisto à luz dos olhos do local. Diz Mosé:

> Quem sabe, os selvagens alegres, os exóticos que hoje despontam com algum lastro de cultura e tecnologia, talvez exatamente nós, os livres, cujos corpos desfilam pelas ruas como se dançassem, tenhamos condições de romper o niilismo das tradições. Acreditar em um mundo possível e criá-lo é a tarefa, não de um homem, mas de uma cultura afirmativa, como penso ser a nossa.[21]

Na prática, o que estamos propondo é uma análise de discurso dentro do processo tradutório, que reflita sobre as categorias já cristalizadas, propondo um caminho de tradautoria que traduza compreendendo a participação do sujeito tradutor, enquanto autor, assujeitado, no processo de tradução, sem, no entanto, extrapolar os limites a ponto de produzir outra obra, a tal ponto que se desloquem os sentidos da propositura inicial usada como base da tradução. Assumimos a incorporação do desafio de Mosé em propor algo diferente das categorias cristalizadas, mas também tomamos Mittmann como referência e assumimos o papel ativo do tradutor nas notas de rodapé.

O lugar de escolhas sígnicas do missionário também precisa ser observado de maneira crítica por aquele que lê/traduz/interpreta, ao mesmo tempo em que — como vimos no trecho da tradução acima — o missionário infere uma cultura não civilizada por não dispor de escrita, ainda que reconheça sua própria dúvida de que tal cultura possa ter tido contato com outra na formulação de seus pressupostos religiosos. Isso nos leva a pensar nas categorias eurocêntricas que definem um povo como civilizado, inteligente, intelectualmente capaz etc. Como nos diz Gnerre:

[21] MOSÉ, Viviane. *O homem que sabe*: do Homo sapiens à crise da razão. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 14.

> Este tipo de dominação certamente compete com outros tipos, como o de convencer os dominados de que a língua deles é "pobre", "feia", "selvagem" e de que seria melhor para eles deixá-la de vez em favor da língua dos brancos, se realmente querem civilizar-se ou progredir.[22]

Essas categorias assumidas no discurso, embora não transformadas em declaração tácita, precisam ser analisadas por todo aquele que se propõe estudar o texto produzido, como é o caso do tradutor. É nessa direção que apontamos as escolhas de tradução feitas, enfrentando muitos questionamentos de quem opera com as categorias tidas como "clássicas", que nada mais são do que categorias eurocentricamente cristalizadas e reproduzidas sob o signo do academicismo.

É assim que damos conta do que foi proposto no início: 1) Discutir as escolhas de Grubb ao longo da tradução explicitando o lugar de enunciação. 2) Tratar das escolhas sígnicas utilizando categorias europeias que não dão conta do que as categorias nativas propõem — discutidas de maneira central na escolha do termo "xamã". 3) Evidenciar a depreciação das práticas cotidianas e, em especial, religiosas realizadas pelo "de fora" em detrimento do local.

REFERÊNCIAS

BARALDI, Eliana S.M.; FRAGOSO, Élcio A. A materialidade da tradautoria e o processo histórico da produção de sentidos em *O mar e a selva — relato de um inglês na Amazônia*. *Revista Labirinto*, ano XVIII, v. 26, jan.-mar. 2017. Disponível em: https://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/2224/2028. Acesso em: mar. 2020.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.* Trad. Mauri Furlan, Marie-Hélène Catherine Torres e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

[22] GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 109.

COSTA, L.A.; MORETTI, E.C. Chaco-Py em movimento: a produção territorial nas fronteiras latino-americanas. *Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiros* — Seção Três Lagoas/MS, n. 23, ano 13, maio 2016. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/RevAGB/article/view/1869/1238. Acesso em: mar. 2020.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GRUBB, W.B. *An unknown people in an unknown land.* London: Seeley & Co., 1911.

_____ *A church in the wilds.* London: Seeley & Co., 1925.

_____ *Among the Indians of the Paraguayan Chaco*: a story of missionary work in South America. London: Charles Murray & Company, 1904.

HUNT, R.J. *The Livingstone of South America.* Trad. London: Seeley & Co., 1934.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório*: análise sob o ponto de vista discursivo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MOSÉ, Viviane. *O homem que sabe:* do *Homo sapiens* à crise da razão. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. 12. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.

WHIFFEN, Thomas. *O noroeste amazônico*: notas de alguns meses que passei entre tribos canibais (com a colaboração de John Brown). Trad. Hélio Rocha. Rio Branco: Nepan, 2019.

DOS LUGARES VISÍVEIS COMO IMAGEM

DIMENSÕES DO ESPAÇO SOCIAL EM *DE OURO E DE AMAZÔNIA*: ANTES E DEPOIS DA TRAVESSIA

Neila da Silva de Souza

Introdução

Oswaldo França Júnior (1936-1989) publicou com regularidade seus quinze livros, a começar por *O viúvo* (1965), até chegar à obra póstuma *De ouro e de Amazônia*[1] (1989). Ao lermos suas obras, somos remetidos à realidade do ser humano com sutilezas e matizes do comportamento do indivíduo na sociedade, obras repletas de histórias que perpassam temas sociais da periferia, das grandes cidades, dos problemas domésticos, entre outros. A movimentação das personagens pelo cenário urbano desenha um mapa de deslocamento entre carros, ruas, comércios, fábricas, faróis, avenidas, prédios ou barulho do tráfego, como se fragmentasse a realidade. Esse mapa reporta a cenários e a imaginários que, socialmente construídos, marcam a multiplicidade de trajetórias de algumas personagens das obras do autor.[2]

A busca frustrada por um espaço na sociedade é traço marcante em sua obra. Há, também, marcas do obscuro caracterizado por personagens que vivem a angústia do ser humano solitário. Um dos temas que aborda é a viagem das personagens, tanto a viagem da memória, do espaço e do tempo, como a do deslocamento. Seus romances são de grande importância atual; além de dirigirem o olhar para o espaço de Minas Gerais — os espaços por ele escolhidos universalizam os pensamentos e os conflitos de suas personagens. São recorrentes em seus romances a cultura popular, o registro da oralidade, a exclusão,

---

[1] Parte das discussões deste texto está contemplada na minha dissertação de mestrado intitulada "Múltiplos espaços: os sentidos e suas movências em *De ouro e de Amazônia*", defendida em 2013 pelo Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL) da Universidade Federal de Rondônia. Disponível em: https://www.ri.unir.br/jspui/handle/123456789/1332.

[2] COELHO, Haydée Ribeiro; OLINTO, Antonio; AGUIAR, Melânia Silvia; MARQUES, Ângela Maria Salgueiro et al. Lembranças de Oswaldo França Júnior. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2009.

a injustiça e a opressão social, elementos importantes para a representação do espaço em relação às personagens.

França Júnior contempla suas personagens focalizando o grau de coerência entre o caráter e o destino que lhes tocam. Há uma homologia na caracterização das personagens, que se apresenta nos terrenos possíveis do binarismo interno e externo da vida cotidiana na sociedade. O que se apresenta é a transposição do plano interno para o externo. Do plano literário para a vida cotidiana existe um método circular que possibilita o trânsito do contexto social externo para o contexto interno da obra, mitigando um condicionamento que será a fonte da obra que propõe a representação da vida social das estruturas econômicas e ainda suaviza os comportamentos éticos que costumam funcionar na sociedade.

Nesse sentido, França Júnior volta-se para as representações da condição humana,[3] apontando como a constituição do sujeito é abalada pela estrutura social. O espaço não é mais um elemento que propicia harmonia e univocidade, passa a ser fragmentado, apresenta-se em descontinuidade, constituído de conflitos sociais causados pelo contato das personagens com uma constante transitoriedade espacial.

É sob essa perspectiva de mobilidade que se compõe o romance *De ouro e de Amazônia*,[4] publicado em 1989. O protagonista Adailton, devido à condição financeira, precisa trabalhar para ajudar a família, e isso o obriga a deslocar-se da casa paterna por vários locais, de Minas Gerais a Rondônia, espaços onde se desenvolvem os pontos cruciais de seu périplo. Sempre com a esperança de melhorar de vida, vende picolés, é engraxate, trabalha como lavador de carros, na adolescência cumpre medidas socioeducativas, ingressa na carreira militar, abre uma academia de capoeira, estuda mecânica, porém nenhum de seus feitos lhe traz o retorno econômico desejado.

A narrativa introduz diversas personagens apenas como esboços, mas quando suas vidas se cruzam com a do protagonista é possível perceber o deli-

[3] LAFETÁ, João Luiz. O romance atual: considerações sobre Oswaldo França Júnior, Rui Mourão e Ivan Ângelo. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 241-264.

[4] FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. *De ouro e de Amazônia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

neamento de um espaço coletivo, o que inclui uma diversidade de vozes, alcançando desdobramentos sociais. Assim, o espaço social apresenta importância à medida que desvela os sentidos que o conflito da trama suscita, por onde o protagonista anda, luta, defende-se e aprende a lidar com as circunstâncias, uma vez que é condicionado pelo ambiente, e acaba envolto em camadas de violência, seja na prisão, na favela, seja vivendo como menino de rua ou no garimpo aurífero. O protagonista caracteriza-se como aquele viajante aventureiro que, por ambição desmedida, começa sua busca de identidade na sociedade. Isso faz com que tenha conflitos internos, passando a refletir sobre a existência humana e a vaguear até o fim do enredo.

Desse modo, este texto procura desvelar o modo como a realidade tramada por diversos estratos de violência ressignifica os lugares do sujeito, fazendo uma análise do espaço social na narrativa por meio do deslocamento espacial da personagem. Assim, realidade e ficção evidenciam os modos como estão representados esteticamente os problemas sociais e humanos em contextos de violência. Para isso, buscaremos apoio no pensamento, principalmente, de Antonio Candido.[5]

Perspectivas e diálogos de topoanálise

Sabemos dos elementos próprios constituintes da narrativa e, muitas vezes, o espaço — por ser um importante aspecto, além das articulações funcionais que proporciona com os outros elementos da narrativa, não menos importantes — está carregado de incidências semânticas que o caracterizam. O espaço inscrito está presente no texto pela forma, ritmo, sons das palavras, linhas; ele permeia a narrativa e permite o efeito de verossimilhança literária; não é passivo, é agente do percurso das personagens e ganha dimensões significativas, sendo possíveis inúmeras análises espaciais em um romance.

Quando um escritor utiliza determinado espaço para caracterizar a personagem ou estimular-lhe a ação, usa elementos que desenvolvem a narrativa. Ao definir o espaço preenchido pelas personagens, objetos ou movimentos,

[5] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

veremos o discurso do narrador, que constrói um espaço verbal ou ficcional, por meio de suas percepções expressas em alusões, paralelismos e choques de imagens. Com isso, verificaremos quais funções o espaço provocará na obra.

Gaston Bachelard é um dos primeiros estudiosos a ser lembrado quando se mencionam as funcionalidades do espaço. Em sua obra *A poética do espaço*, há subsídios para pensar as relações existentes entre o universo poético e o imaginário. A casa, o ninho, a cabana, a concha têm valor simbólico de intimidade do ser humano. São elementos que atraem e suscitam devaneios poéticos. Os estudos do filósofo pautam-se a partir da fenomenologia e abordam o tema fenomenologia da imaginação: "Este seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imaginação emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade."[6] Com esse conceito, o filósofo faz o estudo imagético do espaço nas obras literárias.

Bachelard conceitua o devaneio poético como uma instância psíquica diferente do sonho. O devaneio "constitui-se através das imagens poéticas quando essas surgem na consciência como um produto direto do coração, da alma".[7] O devaneio tem como princípio de ligação os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. A casa, por exemplo, abriga o devaneio porque assinala proteção ao sonhador. Os pensamentos e as experiências sancionam valores humanos porque as lembranças das antigas moradas são revividas, assim, como devaneios.

O método fenomenológico de Bachelard constrói-se a partir da repercussão e da ressonância. "As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos de nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Parece que o ser do poeta é nosso ser."[8] O par opera por uma imagem poética que potencializa, no leitor, o aprofundamento de sua própria existência, gerando a repercussão. Esse aprofundamento leva o devaneador ao desejo e à alegria múltipla de falar, atingindo, desse modo, as ressonâncias. A ressonância e a repercussão são características próprias da natureza

---

[6] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 2.
[7] Ibid., p. 6.
[8] Ibid., p.8.

da imagem poética sobre o ser, manifestando, sobretudo neste, uma expressão criadora do próprio ser.

Segundo o filósofo, esse estudo chama-se topoanálise, "o estudo sistemático dos locais de nossa vida íntima".[9] Como lembra Michel Foucault, em sua conferência intitulada *Outros espaços,*[10] o interesse de Bachelard é pelos espaços de dentro:

> Não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.[11]

Podemos notar que o estudo fenomenológico de Gaston Bachelard consiste em pesquisar as experiências sensoriais provocadas pela necessidade do ser humano de refugiar-se em algum espaço, até mesmo o psicológico. Observando os elementos que indicam interioridade (espaços íntimos), cabe ao topoanalista atentar para o espaço pequeno ou grande, se há silêncio ou barulho, como é descrito um quarto, escuro ou claro, pois "aqui o espaço é tudo".[12] É pelo espaço e no espaço que encontramos os espaços da nossa intimidade; ele dá movimento àquilo que corresponde. É nesse sentido que o pensador afirma que há um jogo entre o espaço exterior e o interior; não sendo um jogo equilibrado, as lembranças podem trazer sensação de bem-estar ou refletir ódio e hostilidade. Assim, o espaço ganha valor psicológico e simbólico, levando às profundezas da alma.

Outra possibilidade de estudo sobre o espaço na narrativa está voltada para uma vertente sociológica. Sob essa ótica, os estudos de Antonio Candido

---

[9] Ibid., p. 28.

[10] FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

[11] Ibid., 2009, p. 413-4.

[12] Ibid., 2008, p. 28.

são profundos. O autor elabora ensaios de certas obras focalizando a correlação entre o espaço romanesco e a trajetória das personagens, e reflete sobre as obras de estética naturalista em que os espaços condicionam as personagens, demonstrando, no final, que os confrontos, as lutas, as quedas e as ascensões representam a alegoria, e a figuração espacial converte-se em espaço simbólico.

Ao fazer o estudo do romance *L'Assommoir*, de Émile Zola, no artigo *Degradação do espaço*[13] (1993), Candido desvela a decadência econômica e moral à medida que as personagens participam da degradação do espaço. Com suas análises, Candido traça parâmetros metodológicos quanto à funcionalidade do espaço, mostrando a similitude entre ambiente e personagem. Para o crítico, "o romance é amarrado ao espaço restrito, onde decorre toda ação e os personagens parecem romper o confinamento e se difundir no espaço da cidade".[14]

Outra análise relevante encontra-se no ensaio *De cortiço a cortiço* (1993), no qual o crítico faz um exame dos livros *O cortiço*, de Aluízio de Azevedo, e *L'Assomoir*, de Émile Zola, comparando a vida de trabalhadores pobres em dois cortiços. Por esse motivo, o autor menciona que "o espaço dá lugar a um renovo de figuração, multiplicando as possibilidades de simbolizar".[15] Nesse sentido, é importante compreender a função do ambiente tomado ao mesmo tempo como condicionamento e símbolo, metamorfoses sofridas pelo processo simbólico do espaço.

Na travessia que o protagonista do romance *De ouro e de Amazônia* faz, podemos acompanhar ambientes citadinos que transitam entre espaços violentos, físicos e simbólicos. Na cidade, os ambientes formam-se em microcosmos que vão delineando as condições histórico-sociais das personagens: sujeito e espaço estão intimamente ligados, principalmente quando o espaço se constitui de viagens pela construção de vários relatos de deslocamentos espaciais.

Um dos aspectos que chamam a atenção da crítica literária é o estudo da relação entre a obra literária e o seu condicionamento social. A análise crítica vai a fundo nesse aspecto; ela procura elementos responsáveis pelo aspecto e

[13] CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-55.
[14] Ibid., 1993, p. 55.
[15] Ibid., 1993, p. 131.

o significado da obra, que juntos formam um todo indissociável, uma vez que tudo é tecido em conjunto; cada elemento vive e atua um sobre o outro. A partir dessa ideia, fica difícil ver a obra dissociada de seu condicionamento social. Essa é a visão de Antonio Candido. Para ele, as dimensões sociais presentes em determinada obra não bastam para definir o caráter sociológico, precisa haver sentido social simbólico. A influência do meio social na arte

> depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.[16]

A ideia de que a literatura articula-se aos interesses sociais aparece no prefácio do livro *O discurso e a cidade*,[17] afirmando ser a "redução estrutural o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária". Por meio desse conceito, o estudioso propõe que "natureza, sociedade e ser estão condicionados, é a dimensão comum da realidade e da ficção que se utiliza da impressão de realidade para se construir um elo entre o social e estético".[18] As observações mencionadas visam mostrar que, por meio do estudo articulado entre externo e interno, percebemos o significado social da obra literária, pois o texto "suscita no leitor uma impressão de verdade porque antes de ser ou não verossímil são articulados de maneira coerente".[19]

> A arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade.[20]

---

[16] Ibid., 2008, p. 30.
[17] Ibid.,1993, p. 9.
[18] Ibid., 1993, p. 11.
[19] Ibid., 1993, p. 11.
[20] Id., 2008, p. 63.

Como exemplo, o crítico menciona *Senhora*, de José de Alencar. A compra de um marido leva-nos a refletir sobre o desmascaramento dos costumes vigentes no século XIX. Ao fazer isso, o romancista desnuda as raízes da relação construindo uma análise socialmente radical. O romance apresenta dimensões sociais evidentes e faz referências "a lugares, modas, usos; manifestações de atitudes de grupo ou de classe; expressão de um conceito de vida entre burguês e patriarcal".[21] Para o crítico, apenas comentar sobre o aspecto essencial de compra e venda no romance não permite uma análise profunda; é preciso observar as cenas, os diálogos do enredo, entre outros elementos do discurso. Dessa maneira, o contexto externo importa não como causa nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se interno.

Então, em *Senhora*, há mais que uma representação e desmascaramento dos costumes sociais da época. Ao averiguar os fatos (matéria) chega-se à composição do todo e das partes, ou seja, quando se analisa o elemento social, analisa-se a própria construção artística e revelam-se fatos históricos da época de maneira verossímil, não sendo possível, portanto, separar a realidade da ficção.[22] Lembremos ainda que o crítico toma a literatura como um grande fenômeno social, pois se constitui como sistema que inclui autor, obra e leitor.

Candido menciona que "interessa à análise literária saber qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, um fenômeno que poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos".[23] Quando determinado escritor organiza de modo integrado os fatos narrados, envolvendo as personagens, os usos e costumes descritos, o resultado é satisfatório; os elementos apresentados são parte constitutiva da ação, não estão na narrativa informando ou desviando a atenção do leitor para um traço da sociedade.

Sob a visão de Candido, que trata da relação entre o real e o ficcional, ao lermos o romance *De ouro e de Amazônia* notamos que o leitor é capaz de

[21] Ibid., 2008, p. 15.
[22] Id., 2001, p. 8-9.
[23] Id., 1993, p. 33.

reconhecer, pelos indícios, uma sociedade existente com uma realidade histórica comprovada, o garimpo aurífero na década de 1980. Porém, vemos que as imagens transfiguram-se de maneira que a organização interna sobrepõe-se da referência ao mundo exterior.

Nesse sentido, o romance não se reduz à mera descrição dos costumes de tempo e espaço. A menção à vivência no meio urbano ou no garimpo, ou a informações sobre dados históricos locais ou do país não surge como dado histórico. O protagonista Adailton está agregado diretamente aos fatos; a inclusão frequente de dados históricos dissolve-se na dinâmica dos acontecimentos. Por isso, Candido afirma que os elementos da composição consolidam-se e dão a impressão de realidade: "O real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações."[24] A partir do pensamento de Candido, poderemos perceber que, em *De ouro e de Amazônia*, o pormenor de cada parte enforma a matéria. A composição do todo e das partes organiza a matéria, dando-lhe expressividade.

Ressalta-se disso que o espaço é constitutivo da personagem; o espaço não mais visto como a *polis* grega, mas como Babel, isto é, confuso e dissonante, tal como reflete a estudiosa Regina Dalcastagné no texto *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea.*[25] O fascínio que o centro urbano exerce sobre a ânsia de uma perspectiva de vida melhor mostra que pode deixar sequelas intermináveis na vida da personagem principal, e é através dessa movência espacial que o romance consolida-se como espaço múltiplo da visão social.

Tânia Pellegrini[26] lembra-nos que a narrativa urbana impôs-se como dominante na nossa literatura. As cidades ultrapassam seus horizontes de representações e consolidam-se como espaço múltiplo da visão social, deixando o *locus amenus* e transformando-se no espaço *locus horribilis*: revelando a exclusão, os ideais políticos e, principalmente, a violência.[27] Notamos, portanto, que esse fazer ficção voltada para o fator social não escapou da literatura contemporânea no Brasil.

[24] CANDIDO, 1993, p. 35.
[25] DALCASTAGNÉ, 2003, p. 34
[26] PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
[27] Ibid., 2008, p. 34.

Há muito tempo, as ficções têm como tema a violência e, mesmo assim, ela continua fascinando os escritores e não se esgotando. No âmbito literário, como menciona Pellegrini,[28] a violência está presente, na literatura brasileira, por meio da tematização, da colonização, da escravidão, do embate com os índios, das lutas pela independência, da formação das cidades, da luta pela terra, da ação das ditaduras etc. É natural, portanto, que a literatura, em diálogo com a estrutura socioeconômica, procure dar "expressão adequada à complexidade de experiências que tenham como pano de fundo a violência".[29] Assim, consegue-se refletir sobre problemas da sociedade brasileira como a exclusão, o tráfico, a marginalidade e a repressão.

Há, por trás da violência, a palavra tortura: tortura e morte, tortura e roubo, tortura e estupro, tortura e prisão. São cenas com esses elementos que estão presentes nas narrativas, principalmente contemporâneas; não importa a cor, a raça, a classe social, encontram-se mulheres, jovens, idosos e crianças representando as injustiças sociais em âmbito cultural e econômico. Temas que tratam do cangaço, de jagunços e de heróis do sertão representam a violência relacionada a uma realidade social no espaço em que vivem e em meio à cultura que possuem. Os confrontos sangrentos, como no sertão, são sistemas aceitos por serem questões de honra, e para eles a vingança é um meio justificável para se conseguir justiça. Essa cultura do sertão exige características ásperas e força bruta para conquistar seu espaço.

A tentativa de compreender o homem e a sociedade encontra-se na obra de França Júnior, no panorama que tece de um país recém-saído da ditadura e cujas personagens — como o país — tentam em ziguezagues existenciais redefinir seus passos e sua identidade. A violência apresentada pelo romancista organiza seu painel social por meio de pinceladas capazes de reunir gestos, cenas, dores ou mortes, como se testasse nossos valores e limites. Seu objetivo é mostrar como a estrutura social participa da constituição do sujeito e, com isso, plasmar uma representação da condição humana.

---

[28] Ibid., p. 35.
[29] Ibid., 2008, p.189.

Espaço da desconstrução familiar

O desejo de compreender as relações do homem na sociedade e o seu lugar no mundo tem sido um dos motores da ficção. O acervo literário mostra-nos quão variadas têm sido as possibilidades de encenação da linguagem com esse objetivo, de modo que o leitor não apenas se reconhece no drama da personagem, mas deseja habitar com ela o seu tempo e o seu espaço no mundo inventado. Ainda mais instigantes à reflexão são aquelas narrativas em que os espaços físicos, sociais e humanos são permeados por alguma forma de violência. Nesses casos, o autor terá que descer às camadas mais obscuras do ser humano, ao mesmo tempo em que, por meio de um enredo, de uma linguagem sedutora e de alguma causa ética, permitirá ao leitor suportar ou conviver com o mal, na esperança de ver triunfar a justiça por meio da arte e da poesia. Mesmo que o que se chame de justiça não se ajuste ao senso comum ou aos costumes de uma sociedade civilizada.

Ao analisarmos os elementos internos do romance observamos que, por meio dos espaços percorridos pela personagem, aparecem grupos sociais e costumes. Vindo de uma estrutura familiar de baixa renda, o espaço onde Adailton reside destaca o cenário que representa a sua condição social:

> Ele se chamava Lázaro e, como sempre acontecia, estava cheio de encomendas mas jogando cartas, envolvendo-se com mulheres [...]. Maria do Amparo mandou-o sumir e ficou sozinha com os cinco filhos [...]. Levantava cedo, deixava prontas as mamadeiras, o café e o lanche dos mais velhos [...]. Voltava ao meio dia, preparava o almoço [...]. À noite costurava as roupas dos filhos e cozinhava empadinhas e tortas para que, no dia seguinte, Adailton vendesse na praça em frente ao posto médico.[30]

As dificuldades econômicas vão aparecer frequentemente, indicando, então, o suporte a que o romance estará ligado: o espaço social. Ao restringir a casa do protagonista, personagens (mãe, pai, irmãos) e espaço completam-se, não sendo possível visualizar cada detalhe de forma separada. O espaço ro-

[30] FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 5-6.

manesco ganha significado à medida que mostra um ambiente de transtorno. O espaço onde Adailton reside leva à discussão de temas como a violência doméstica. Maria do Amparo sofre a violência da chantagem, dos insultos, da violência patrimonial. Porém, o narrador apresenta Maria do Amparo como mulher que não aceita a condição que o espaço lhe propõe: um esposo mulherengo, jogador e, principalmente, violento. Maria do Amparo não deixa a autoestima que tem, não se encontra atada na relação com quem a agride, não se sujeita à dependência emocional ou material. Quem fica com vergonha e culpa, em relação à situação, não é a esposa, mas o esposo, que sai de casa sem a chance de retornar. A mãe não tem a visão da maioria da sociedade de que, sem o homem da casa, a família passará necessidade, uma vez que, com esse tipo de visão, persistem os atos de violência doméstica que causam cicatrizes indeléveis para toda a vida. Dessa vez, como poucas vezes acontece na sociedade, o agressor não poderá repetir esse tipo de comportamento.

Após a separação dos pais, Adailton começa a trabalhar para ajudar no sustento familiar. O emprego em um hotel da cidade tornou-se um espaço social imposto, pois para o protagonista a maneira de tentar melhores empregos é sair da casa materna. Assim, é nas ruas de Belo Horizonte que o protagonista segue seu destino.

Regina Dalcastagné esclarece que o espaço ficcional na literatura brasileira contemporânea é conturbado, assim como suas personagens se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante: "Talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência."[31] O ritmo intenso da urbanização resultou em diversas formas de desterritorialização. As dificuldades de adaptação a novos lugares, a perda das referências antigas e a ausência de novas são as causas mais comuns para quem migra.

O que se destaca em *De ouro e de Amazônia* é o modo pelo qual o espaço urbano influencia de certa forma o protagonista. Adailton é pressionado pela estrutura física de Belo Horizonte: "Começou a parar e olhar as coisas,

[31] DALCASTAGNÉ, 2003, p. 33.

não sentindo medo ou insegurança. Via os ônibus pintados de vermelho, azul, amarelo [...] ficou admirando a quantidade de gente nas ruas, o movimento dos carros, os prédios."[32] Destaca-se, na narrativa, o movimento frenético da metrópole. Nesse horizonte, Adailton torna-se uma nova pessoa. Descobre-se e adapta-se para manter uma estrutura confortável diante de sua instabilidade financeira. O espaço urbano lhe oferece um incentivo ao progresso econômico e cultural, porém os sentimentos de liberdade e estabilidade não são estáveis, ou seja, há glórias e horrores nesse espaço.

É na cidade de Belo Horizonte que o protagonista precisa enfrentar os desafios impostos, demonstrando capacidade de superar os limites físicos e psicológicos. No centro de Belo Horizonte, há demonstração do funcionamento do comércio dos meninos de rua e a exploração que as crianças e adolescentes sofrem com o chefe do comércio. Assim, o espaço romanesco ganha sentido porque demonstra o desamparo e o lado desumano de determinado setor da sociedade.

O espaço social apresentado tem a função de expor a personagem nesse meio e questionar problemas da sociedade em geral. São construções de imagens urbanas das quais Adailton participa, revelando que o meio não o influencia totalmente, pois não se envolve em roubos ou com drogas. Descrever os movimentos que o protagonista faz permite-nos ver que a cidade torna-se um lugar de angústia, de ansiedade e de cenários que comportam conflitos de identidade e representação da violência. O deslocamento do protagonista é escorregadio; às vezes, ele tropeça e precisa levantar, erguer-se e recomeçar. Seu principal objetivo é preocupar-se com seu destino, e diante da sociedade será ambicioso. O propósito de casar o faz ter ambição desmedida de enriquecer. Por essa obcecada visão, abandona o cenário mineiro, informando-se sobre os procedimentos para ser garimpeiro em Rondônia.

O amigo de Adailton o alerta de que, entre as pessoas que foram para o Norte, muitas conseguiram dinheiro, enquanto outras desistiram ou morreram de malária; outras, ainda, foram assassinadas ou não souberam administrar o dinheiro. A ilusão do ouro faz com que a personagem esqueça as advertências do colega: "Não sentia medo. Pelo contrário sentia-se atraído por aquela região

[32] FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 33.

[...] onde podia estar a solução para seus problemas."[33] O protagonista, então, renuncia ao poder que tem sobre sua vida e deixa a ilusão do ouro conduzir seu destino. Assim, o interesse pessoal move Adailton a vaguear pelo desconhecido.

A violência no garimpo

O rio Madeira, com suas águas turvas, ainda esconde um mistério: o ouro. A busca desse minério atingiu seu auge a partir da década de 1970, o que ocasionou uma grande leva de imigrantes das várias regiões do Brasil para esse espaço. Hoje, apesar de mais escasso, em Rondônia o minério ainda é encontrado, tanto no fundo do rio como em terra firme. Os garimpeiros ou os novatos na garimpagem veem a extração aurífera como a oportunidade de crescerem economicamente. Muitos garimpeiros, iludidos pela promessa de riqueza, aventuram-se nessas atividades com paciência e sorte. Mas as circunstâncias desse espaço apagam toda a ilusão de riqueza da atividade no garimpo: a luta é de sorte, de proteção divina, de destino, todo um aparato associado à busca de ouro que desencadeia a morte, a pobreza ou a riqueza de milhares de pessoas, ou seja, o espaço é instável.

Pode-se dizer que o imaginário sobre o garimpo em Rondônia, na década de 1980,[34] ocorre por motivos de crise econômica e política, e até mesmo por ganância. Junto a esses fatores, surgem os atos de violência desmedidos por mais poder pelo ouro. A violência acontecia não apenas contra outro garimpeiro; os garimpeiros temporários e profissionais, donos das jazidas, monopolizavam a atividade da extração e cometiam graves violências ambientais, como a devastação das serras, o desmatamento e a poluição do rio com mercúrio. Como podemos ver no exemplo:

> Haviam feito na floresta um buraco do tamanho de um campo de futebol. Para tirar o ouro da terra iam desmanchando o chão com jato de água, puxando aquela mistura com uma mangueira [...] e tinham aberto um bu-

[33] Ibid., 1989, p. 131.

[34] OLIVEIRA, Amélio Ovídio. *História, desenvolvimento e colonização do estado de Rondônia*. 8. ed. Porto Velho: Dinâmica Editora, 2009.

> raco de quinze metros de profundidade. O fundo estava cheio de árvores tombadas e cortadas por motosserra, com as folhas, as raízes e os galhos misturados na água e na lama.[35]

Episódios como a disputa por um espaço para explorar o minério geravam tensões e conflitos entre os donos da terra e os garimpeiros. A autodefesa, a disputa por jazidas, a compra e a venda de ouro em busca de prestígio, distinção social ou autoafirmação demonstram o interesse individual, causando disputas acirradas e violentas nesse espaço onde todos querem um pedaço de terra para extrair ouro.

França Júnior soube representar o cotidiano do garimpo por meio dos deslocamentos do protagonista Adailton, apresentando um imaginário que remete ao tipo de espaço do garimpo. Os recortes efetuados pelo narrador são significativos porque cada movimento ou ambiente descrito torna-se verossímil e conduz o leitor à imaginação de alguns ambientes de Porto Velho: a representação da falta de lei no garimpo, da imensidão da floresta, do rio, de como eram os postos de vacinação, os pontos de comercialização da troca de ouro por dinheiro e por drogas, a prostituição, a maneira de resistir à doença, a convivência com desconhecidos e a luta pela sobrevivência nesse espaço.

Isso nos chama a atenção porque, até então, a maioria dos escritores que ajudaram a construir e fixar o imaginário literário amazônico voltava-se para o ciclo da borracha, para a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e para a floresta como dominadora das personagens, enfocando personagens lendárias, heroicas ou tradicionais da região e registrando seus costumes.

O romance *De ouro e de Amazônia* inova na medida em que aborda o período aurífero da Amazônia. Nele, a floresta deixa de agir em primeiro plano, pois o protagonista, vindo do meio urbano, chega a um lugar desconhecido e escapa do estereótipo da floresta que vence o homem, como na maioria dos romances que tratam do cenário amazônico. Adailton não é aquele herói desbravador ou cavaleiro destemido. França Júnior se propõe fazer uma literatura de alcance nacional, embora se volte para uma questão regional e para um grupo

[35] FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 179.

específico — seu objeto não é o lugar-comum sobre o mistério da floresta, mas o mistério constituidor do ser do ser humano.

Na narrativa, Rondônia é o espaço físico que, além de situar o protagonista, torna-se um espaço social, podendo ser representado — comparando os empecilhos vivenciados por Adailton e sua sobrevivência — com o de vários brasileiros que saíram e saem de seus estados em busca de melhores condições de vida, enfrentando os perigos das matas, as escavações profundas dos rios, a distância dos familiares e, principalmente, uma terra sem lei. Há regras próprias, necessárias para a sobrevivência. Com isso, adaptar-se será o meio de garantir sua vida no espaço desconhecido.

Sandra Pesavento[36] afirma que as representações do mundo social não se medem por critérios de veracidade ou autenticidade, mas pela capacidade de mobilização que proporcionam ou pela credibilidade que oferecem: "Formular uma identidade nacional corresponde a práticas que envolvem relações de poder e que objetivam construir mecanismos de coesão social, ou seja, construção social imaginária."[37] Para a autora:

> A categoria de representação tornou-se central para as análises da nova história cultural, que busca resgatar o modo como, através do tempo, em momentos e lugares diferentes, os homens foram capazes de perceber a si próprios e ao mundo, construindo um sistema de ideias e imagens de representação coletiva e se atribuindo uma identidade.[38]

Por meio da citação, verificamos que a construção social imaginária no romance baseia-se na representação do imaginário local de Rondônia, que transcende para o imaginário espacial nacional, apontando pessoas de estados diferentes do Brasil, de personalidades diversas, mas que têm o desejo de um destino significativo perante a sociedade, desvelando o aspecto social do país.

---

[36] PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). *Revista Anos 90*, v. 3, n. 4, p. 15-127, 1995.
[37] Ibid., p. 116.
[38] Ibid., p. 116.

Maurice Lefebve[39] menciona que a arte literária apresenta um movimento contínuo e causa em nós uma fascinação estranha; esta se relaciona com a percepção dos objetos que nos cercam e com a maneira de sentir e imaginar, que por sua vez vai além de imagens reais. São combinações de imagens que geram o movimento contínuo, em um jogo entre a imagem real e a imagem irreal, e que se firmam na complexidade da obra literária. Dessa forma, a literatura tem um duplo movimento: o centrípeto e o centrífugo. Para causar o duplo movimento, há o trabalho com a linguagem, dando um novo sentido àquela palavra de aparente simplicidade referencial, ou seja, fazendo desaparecer o primeiro sentido da linguagem (referencial) e passando a um segundo significado, ao imaginário (poeticidade).

Ainda conforme Lefebve, a diegese possui a função de conduzir o leitor ao imaginário do significado dos elementos que nos rodeiam. Isso ocorre através da narração, que por sua vez nos induz ao simbólico.[40] Então, o imaginário de Rondônia estrutura-se pela presentificação, quando o discurso cotidiano transporta-se a um segundo nível, ao discurso literário, que por sua vez atinge o discurso da narrativa. A poeticidade tem, dessa maneira, o poder de fascinar o receptor, delineando a ficção como um mundo semelhante ao nosso, contudo não podemos alcançá-lo, pois tem a estética do irreal. Sabemos, por exemplo, da existência da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, de várias pessoas que migraram para o estado de Rondônia em busca de ouro e, no entanto, todas essas informações representam-se ficcionalmente na obra. O discurso verbal conduz-nos à história de um espaço de presentificação. Essa presentificação seria a construção do imaginário da floresta, dos rios, das comunidades, dos trabalhadores, de alguns fatos históricos, em um mundo semelhante ao nosso, mas que não podemos alcançar referencialmente, sendo apenas um suposto mundo real. Portanto, alguns fatos cotidianos, na maioria das vezes, contribuem para imprimir a verossimilhança.

---

[39] LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.* Coimbra: Almedina, 1980.

[40] Ibid., 1980, p. 174-5.

Lígia Chiappini comenta que, na literatura, o que interessa é o valor estético, mas não nega que "valor é também sentido e o sentido na obra literária, como na língua, é feito de relação de um elemento com outros elementos de um todo".[41] A ficção proporciona uma ilusão referencial de presença, permitindo ao leitor imaginar ou construir o passado e também representá-lo. O imaginário seria um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente.

Podemos observar, a partir dessas visões, que o imaginário espacial de Rondônia constitui-se, aos olhos do leitor, marcado pela ação da memória. A memória da cidade de Rondônia constrói-se pela circularidade de vivências, índices fundamentais para compor sua área e mostrar sua cultura na década de 1980, diante dos elementos articulados e justapostos da história do garimpo.

Esse imaginário transforma-se em um palimpsesto, em que brasileiros vão sempre projetar essa bagagem de imagens espaciais do período aurífero, independentemente de tempo e espaço, pois o romance *De ouro e de Amazônia* resgata a memória da cidade, envolvendo fatos e fases históricas do ouro na mente do leitor.

Quando se faz literatura que contém representações do garimpo, o crime, a maldade e a violência são temas frequentes. Descrever a cultura de Rondônia, especialmente a tradição dos garimpeiros, serve para chamar a atenção para as circunstâncias variadas e relativas à reflexão sobre a criminalidade na década de 1980, em uma terra (garimpo) em que não há lei. Há exemplos de mortes sem aparente motivo e de violência desmedida por um pouco mais de ouro. Porém, a oportunidade ou a probabilidade de enriquecer da noite para o dia fascinava muitos homens do país a se aventurarem pela Amazônia em busca do minério.

A procura do ouro relata a configuração de um país desigual, em que há diferentes realidades, existem garimpeiros de regiões brasileiras do Sul, Norte, Nordeste, cada um com o mesmo objetivo: juntar dinheiro e voltar para suas

[41] CHIAPPINI, Lígia. Relações entre história e literatura no contexto das humanidades, hoje. Perplexidade. In: NODARI, Eunice et al. (org.) *Histórias fronteiras*, v. II, ANPUH. São Paulo: Humanitas, 1999.

respectivas casas com melhores condições financeiras, nem que para isso seja necessário cometer os atos mais hediondos.

A ilusão do ouro permite ao protagonista seguir as regras do garimpo. Trata-se de um espaço sem lei e pleno de violência sem medida; mata-se para roubar ouro do companheiro, mata-se por traições conjugais, mata-se por motivos banais. São cenas assim que Adailton presencia enquanto garimpeiro. A narrativa mostra-nos que as condições violentas são próprias do sistema social, seja na cidade, seja no garimpo ou em qualquer outro lugar.

Nesse espaço, a pulsão violenta fala mais alto, há períodos de solidão, de perigo e de hostilidade que deixam os nervos à flor da pele, como se no garimpo os homens voltassem à sociedade primitiva: todos são amigos e inimigos ao mesmo tempo. Nesse sentido, o protagonista precisa estar atento ao comportamento das pessoas ao seu redor, mesmo porque todos são estranhos, não se pode confiar no próximo.

Observamos que a narrativa vislumbra a consolidação de relatos comuns entre os garimpeiros. Com o tempo, o protagonista interage com os moradores, com os colegas de trabalho, e participa dos mergulhos no fundo do rio para retirar ouro. Porém, a disputa acirrada provoca muitos desentendimentos entre os garimpeiros.

Geralmente, um dos métodos utilizados na garimpagem é o da balsa, em que há um sistema de sucção guiado por um mergulhador. As dragas estacionadas no rio Madeira chamam-se "fofoca", e funcionam vinte e quatro horas, os garimpeiros trabalham dia e noite, fazendo do garimpo um modo de vida, pois é ali que passarão uma longa estadia.

O trabalho exaustivo proporciona desgaste emocional e físico aos garimpeiros e os deixa vulneráveis a todos os males, por isso os aventureiros retornam à terra natal antes do previsto. Conforme o narrador descreve os detalhes da vida dos garimpeiros, notamos que o protagonista sofre desde o início de sua estadia em Rondônia. A personagem pensa em como superar as condições de vida precárias sem moradia, água encanada e saneamento adequado. A viagem foi por caminhão de carga, uma vez que poucos veículos suportavam o péssimo estado das estradas não pavimentadas.

Muitos empecilhos dificultavam a estadia dos garimpeiros, como a falta de socorro médico que os deixavam à mercê da sorte. Caso ocorresse algum evento que necessitasse de intervenção médica não havia ajuda para chegar à capital, os garimpeiros precisavam de carona. Há, ainda, outras dificuldades, como tráfego precário até à capital, pouca iluminação elétrica, péssimos sistemas de comunicação que faziam com que as mensagens demorassem a chegar a seu destino. Os recursos para o combate à malária só se encontravam nos postos de saúde de Porto Velho, com poucos médicos e remédios. O receio das doenças pelo protagonista se concretiza: a malária o afeta três vezes. A reação é desistir e voltar para sua namorada o mais rápido possível, mas trata-se e permanece na cidade até se recompor fisicamente.

O imaginário espacial que se constrói aos olhos do leitor diante dos deslocamentos do protagonista revela que, além de estar exposto a condições de vida precária, o espaço hostil traz desgaste psicológico. A vida de penúria deixa os garimpeiros à mercê de acidentes no trabalho, doenças perigosas, falta de confiança nos colegas, e tudo isso tornava o regresso mais rápido. Os soterramentos e desabamentos de barrancos também estão incluídos nos riscos de vida dos garimpeiros. Os constantes deslizamentos provocavam a invalidez ou a morte dos trabalhadores, acabando, assim, com o sonho almejado.

Para retirar ouro nos mergulhos, o garimpeiro leva as lanças de sucção até o fundo do rio e precisa de alguém de confiança. O garimpo transforma os homens em garimpeiros livres, sem identidade e sem raízes familiares. Cada instante é uma jogada em que se pode pagar com a própria vida: manda-se ou se obedece, mata-se ou se morre.

Adailton presencia a violência com a cautela de ser o próximo a ser executado, uma vez que a ilusão aurífera cega os companheiros de trabalho. O protagonista decide "com ele mesmo que não ia mais se juntar a nenhuma concentração de balsas".[42] Começa a refletir sobre os atos violentos e pensa em retornar para Minas Gerais, uma vez que sua tranquilidade está ameaçada. Porém, decide ficar mais uma temporada na busca do ouro. Por onde a personagem passa, as cidades são incluídas na ficção. Temos a noção

[42] Ibid., 1989, p. 310.

de como é feita a divisão e aplicação do ouro obtido. Há a representação de hábitos dos garimpeiros.

Como verificamos, por onde o protagonista locomove-se o espaço romanesco ganha significado. É mais que um simples cenário, indica o grupo social em que Adailton está inserido e representa a maneira dos garimpeiros de saírem da rotina e a da solidão: "Iam a Porto Velho, gastavam um bocado de ouro com bebidas e farreando com as mulheres dos cabarés e voltavam bem menos nervosos e mais animados."[43] A promessa de riqueza insere as mulheres no universo do garimpo. A chegada repentina de garimpeiros aguçava as mulheres a se prostituírem. Não apenas na cidade se encontravam prostitutas; muitas vezes, elas iam até os garimpos. Lá ficavam, à mercê da sorte, podiam ganhar dinheiro (ouro) com os programas ou, ainda, ser assassinadas.

Outro fator que chama a atenção em território garimpeiro é a iniciação sexual precoce. Esse era o hábito comum no universo garimpeiro — sem moradia ou família, os homens se aglomeravam nos bares em busca de distração e, muitas vezes, confusões e mortes. Podemos observar que os espaços retratados pelo narrador ampliam a visão de como os garimpeiros agiam nos bordéis e bares da cidade de Porto Velho. Essa confusão acaba em várias mortes, falecem mulheres, e ninguém é punido, permanecendo a violência moral e física contra a mulher. Os poucos policiais não conseguem deter os imprudentes e assassinos — sem ter raízes como parentes, conhecidos ou amizades sólidas e, muitas vezes, com identidades falsas, os garimpeiros livram-se com facilidade da punição.

Nesse espaço, espancamentos, lesões corporais e homicídios são recorrentes. O espaço social demonstra que o jogo e a bebida deixam de ser diversão ou distração, transformando-se em momentos de desprazer e autodestruição. Na terra natal, as esposas permanecem à espera de notícias dos maridos, notícias boas ou ruins como a morte; outras mulheres nunca descobrem o paradeiro do esposo, seja porque morreu, seja porque constituiu outra família e não quis retornar.

Com o tempo, Adailton passa por grandes dificuldades, resiste a três malárias, ao convívio de pessoas desconhecidas, ao perigo dos mergulhos pro-

[43] Ibid., p. 188.

fundos no Madeira e permanece longe de seu filho e de sua namorada. No entanto, a obcecada visão do dinheiro faz com que permaneça mais tempo no garimpo do que o planejado.

A malária e os perigos constantes não impedem o protagonista de insistir em aumentar sua fortuna. Supõe-se que o ser humano precisa de ambição na vida para que conquiste certos objetivos; o desejo, a paixão ou até mesmo a concorrência pelo primeiro lugar são motivos relacionados ao dinheiro e tornam-se constantes e intermináveis. Adailton possui a quantia de ouro que desejava, mas a ambição desmedida o faz permanecer em um devaneio que o leva a perder certa quantia de ouro pela troca de ouro por drogas.

A partir desse acontecimento, notamos que a ganância da personagem permite que chegue ao limite: o protagonista age conforme o meio em que está inserido, trocando ouro por drogas: "— Seis quilos de coca por dois de ouro. — Exato. Coca pura e ouro sem mistura."[44] O espaço representa determinado ponto da sociedade; muitos brasileiros trocavam ouro por droga na Bolívia, mais um percurso da personagem para mostrar certo acontecimento do momento. Ao permutar o ouro, a personagem limita-se, não atravessa a fronteira devido à barreira policial.

Diante da circunstância, desfaz a negociação com o Gordo, atitude considerada irrefutável pelos traficantes. Para efetuar a troca, o traficante e Adailton tiveram que atravessar o rio de barco. No barco, as duas personagens estão como em um instante suspenso, que anuncia a morte de alguém. Adailton desconfia de que pode morrer por ter passado a noite com a mulher do negociante ou pelo fato de desistir da negociação; logo, a solução é assassinar o Gordo. Os elementos tiro, morte e escuridão confirmam, então, o assassinato.

A tensão da narrativa é reforçada pela dificuldade de locomoção da personagem. Seu percurso sinuoso aproxima-se do fim quando comete homicídio, o que significa o término de um ciclo e o início de outro mais avançado pelo amadurecimento e pelas dúvidas que ainda persistem. O espaço, elemento concreto e estático, revela-se um componente de valor expressivo dos embates humanos. Os ambientes convertem-se em centros de solidão, espaços que desvelam as zonas sombrias da alma humana.

[44] Ibid., 1989, p. 341.

Conforme Bachelard, "frequentemente é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistência".[45] O protagonista sente-se sem saída na escuridão, a prisão ocorre no exterior e interior: "O medo é aqui o próprio ser. Então para onde fugir, onde se refugiar, para que exterior poderíamos fugir? O espaço é apenas um horrível exterior-interior."[46] Matar alguém faz Adailton questionar-se para onde deve fugir ou onde se refugiar. Mas fugir para um espaço geográfico não o livrará do fato de ter matado alguém; o espaço exterior pode até amenizar as marcas do destino, mas o espaço interior (mente) desvela as zonas sombrias da alma humana, sintetizando tensões psicológicas em Adailton. Ele, que sempre fugiu da miséria financeira, agora se encontra com a penúria mental, não conseguindo escapar, pois metaforicamente a escuridão o dominou. A busca do Gordo, nas águas, para conferir se havia morrido, exemplifica que Adailton não o procura, busca a si mesmo, "procurando-o naquela escuridão", ou seja, a escuridão o encontrou e seu destino ficará marcado para sempre. O receio de vingança ou a marca de assassino o seguirá para qualquer espaço onde tente refugiar-se.

Perante a insegurança de ser preso ou sofrer vingança de outros traficantes, resta ao protagonista regressar para Minas Gerais, como vemos no exemplo: "[...] pegou um avião para o Rio, outro para Belo horizonte e desceu no aeroporto [...] foi direto para seu apartamento. Ele estava limpo, arrumado, mas a samambaia estava muito feia."[47] Adailton, ao retornar, percebe que é no conforto de seu lar que os novos acontecimentos surgem em sua vida. Como diz Bachelard, quando "a imaginação é nova, o mundo é novo",[48] sendo que "na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade", uma vez que, sem ela, o homem torna-se um ser disperso; ela mantém o sujeito através "das tempestades do céu e das tempestades da vida".[49] Mas o desejo de Adailton de construir sua família na casa sonhada permanece no vazio.

---

[45] BACHELARD, 2008, p. 219.
[46] Ibid., p. 22.
[47] FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 335.
[48] BACHELARD, 2008, p. 62.
[49] Ibid., p. 26.

Diante dessa percepção, notamos que Adailton regressa a seu lar sem o receio de ser preso e volta ao centro de sua morada, entretanto o sonho de ter uma família será uma incógnita na vida do protagonista, não sabe se Gerusa o aceitará após tanto tempo de viagem. Ainda podemos retomar a visão de Bachelard: "Talvez seja bom guardarmos alguns sonhos para uma casa que habitaremos mais tarde, sempre mais tarde, tão tarde que não teremos tempo para construí-la."[50]

Portanto, o périplo de Adailton revela que as aventuras exprimem reflexões do homem durante sua existência. Por isso, o espaço social desempenha papel primordial na constituição do protagonista, já que errar de lado para lado traz rupturas que fazem progredir a narrativa e coincidir suas movências com a evolução existencial, uma vez que, no romance contemporâneo, o espaço constitui-se pela abordagem de indivíduos que o mundo devora e desorienta.

Considerações finais

Em *De ouro e de Amazônia*, observamos que o tema central da narrativa é a procura de um lugar melhor para viver. Adailton intenta encontrar um espaço em que possa sentir-se realizado financeiramente e, com isso, por fim, o processo da falta de identidade. A noção de identidade aqui mencionada volta-se para a ideia de anseios comuns partilhados com outros indivíduos ou grupos sociais no espaço da contemporaneidade. Um desses anseios é a relação entre capital e trabalho, o que reafirma a crise da identidade por causa da instabilidade no mundo moderno. Adailton é aquela personagem que busca sua identidade no espaço do trabalho e depara com experiências desgastantes diante da incerteza de empregos.

O encadeamento do périplo de Adailton obtém efeitos de singularização porque, de suas viagens e de tudo o que experimentou, ainda fica a sensação de incompletude. Na atenção do homem contemporâneo para com o espaço que o cerca há incertezas, inquietudes, perigos, que, muitas vezes, transformam-se em inconformismo e frustração pela amarga ameaça de perda. O dinheiro que

[50] Ibid., p. 74.

deveria proporcionar liberdade e estabilidade ao protagonista, no fim, abre-lhe um leque de ilusões, angústias, ausência de valores e de vazios existenciais.

Desse modo, entendemos que Adailton é um excluído da sociedade, que transita pelo mundo da criminalidade: segue o caminho do tráfico de drogas e torna-se assassino. A violência retratada por França Júnior organiza seu painel social, que surge com pinceladas sombrias do centro urbano e do garimpo, apesar de não usar as palavras como açoites. O protagonista, no entanto, age de forma diferente daqueles que procuram acertar suas contas com a sociedade, isto é, por meio da violência fria e falta de escrúpulos. Embora seja um assassino, a personagem não mata para cobrar o que desejava na sociedade nem para sentir alívio das opressões dos ricos, a busca é individual.

Averiguar como se constrói a violência no romance a partir do enfoque do espaço social foi importante para mostrar como funciona a representação dos problemas sociais no centro urbano e nas últimas décadas de garimpo na Amazônia. A representação do espaço social nos conduz a uma experiência urbana marcada pela violência, pela segregação social e, consequentemente, pela busca de identidade do protagonista.

Observamos, portanto, que a personagem está envolta em camadas de violência, é agente e paciente dela, e não é mais um herói universal como Ulisses. Embora a situação financeira esteja regular, assassinar um homem permite que Adailton retorne para Minas Gerias desunificado. Ele luta, depois sucumbe, sua integridade é violentada pelo assassinato, uma das marcas deixadas pelo contexto. Ulisses retorna contando glórias a Penélope e com uma identidade; Adailton volta um ser estilhaçado — por mais que tente camuflar o passado está marcado pelas vivências, foge de uma violência e encontra-se com outra. Por fim, o percurso espacial de Adailton leva-nos a compreender que a procura da riqueza, simbolicamente a busca de sua identidade, faz a personagem perder-se ainda mais. É o ser na sua incompletude. O "herói" regressa para casa esmiuçado e ainda sem a certeza se Penélope (Gerusa) o aceitará de volta.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-55.

_____.*Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

_____. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CHIAPPINI, Lígia. Relações entre história e literatura no contexto das humanidades, hoje. Perplexidade. In: NODARI, Eunice et al. (org). *Histórias fronteiras*, v. II, ANPUH. São Paulo: Humanitas, 1999.

DALCASTAGNÉ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 7, n. 2, p. 11-28, 2003.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. *De ouro e de Amazônia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

LADEIRA, Maria José. *O percurso humano em busca de identidade pela memória na tríade ficcional de Oswaldo França Júnior.* Tese de doutorado. UFRJ, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. O romance atual: considerações sobre Oswaldo França Júnior, Rui Mourão e Ivan Ângelo. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 241-264.

LEFEBVE. Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.* Coimbra: Almedina, 1980.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. Água e ouro: o Brasil em dois romances de Oswaldo França Júnior. In: LOPES, Maria Angélica Guimarães. *A coreografia do desejo:* cem anos de ficção brasileira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Voo certeiro:* a novelística de Oswaldo França Júnior. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. *Do simples ao duplo: um estudo da obra de Oswaldo França Júnior.* Belo Horizonte: UFMG, dez. 2005. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/03-Angela-Maria-Salgueiro.pdf. Acesso em: 5 abr. 2009.

OLIVEIRA, Amélio Ovídio. *História, desenvolvimento e colonização do estado de Rondônia*. 8. ed. Porto Velho: Dinâmica Editora, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos*: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). *Revista Anos 90*, v. 3, n. 4, p. 115-127, 1995.

SANTOS, Gilberto Carniatto. *Garimpo de ouro do rio madeira em Rondônia*: eu estive lá. Porto Velho: Senac, 2008.

EXPRESSÃO E SINGULARIDADES DO ESPAÇO EM MILTON HATOUM

Fátima do Nascimento Varela

A casa foi vendida com todas as lembranças
todos os móveis todos os pesadelos
todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
a casa foi vendida com seu bater de portas
com seu vento encanado sua vista do mundo
seus imponderáveis [...]

Carlos Drummond de Andrade

Entre as maneiras de considerar a obra de um escritor, uma é refletir sobre o modo como irrompe e assume seu lugar no sistema literário, e a maneira como permanece ou passa a influir ou não na literatura seja em perspectiva sincrônica ou em perspectiva diacrônica. A obra de Milton Hatoum apresenta certas singularidades e se destaca pelo modo como privilegia e trata as questões relativas ao espaço na narrativa. Com o intuito de identificar traços que indiciem aspectos da criação dessa instância narrativa, propomos um percurso analítico através dos romances *Relato de um certo Oriente*[1], *Dois irmãos*[2], *Cinzas do Norte*[3] e na novela *Órfãos do Eldorado*[4]. O espaço, elemento fundamental para a constituição do romance, é retratado por um olhar que o observa a partir de dentro, pelos liames frágeis da memória, a fim de estabelecer vínculos entre acontecimentos, personagens, locações e capazes de reescrever o caminho do elo perdido entre as instâncias temporais: presente, passado, tempo reinventado e memória. Inter-relacionado a outros aspectos construtivos da obra o espaço em Milton Hatoum é particularizado e constantemente revigorado.

---

1 HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
2 _____.*Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
3 _____.*Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
4 _____.*Órfãos do Eldorado.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Personagem e espaço interpenetram-se, suas fronteiras se tornam nebulosas e complexas. O espaço habita o sujeito, adquire subjetividade, interfere nos acontecimentos e personifica-se. Esse fenômeno expresso na escrita emerge do olhar de narradores suspensos, habitando um entrelugar.

Nosso percurso analítico percorre as recorrências de notações de certos espaços de romance a romance visando detectar as suas particularidades. O que encontramos é um escritor que utiliza as instâncias da memória —individual, coletiva, histórica — tencionando-as por meio do deslocamento entre os espaços, a fim de colocar em questão a realidade. Veja-se, por exemplo, o caso da cidade de Vila Bela, lugar onde se desenrola parte da trama da novela *Órfãos do Eldorado*, atingida pelos sintomas da globalização, do capitalismo acelerado, sem perder sua cor local. Esta aparece por meio da paisagem humana e geográfica, do léxico empregado e do imaginário mítico. Embora modificada a identidade local sobrevive e um modo de afirmar isso é mostrar que os mitos permanecem e atuam como uma fronteira, que embora abstrata do ponto de vista físico, se corporifica nos agentes que compõem o espaço real. O imaginário mítico do espaço é inserido em *Órfãos do Eldorado* como forma de possuir a outra voz, paralela à vivenciada pelo narrador-personagem.

Tânia Pellegrini afirma que, nos romances *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000),

> contrariando a tendência geral da ficção contemporânea mais ligeira, que é centrar-se na ação, o tempo é a viga principal a sustentar a arquitetura narrativa. Aquele tempo, *continuum* de sua própria identidade, por meio da lembrança de fatos, atos e pensamentos passados, seus e de outrem. É o fluxo da memória, criando uma cadeia de causas e efeitos, elaborando a realidade por meio de um processo mental, 'fecundando-a com um fermento de fantasia' e, assim, reconstituindo o cerne do indivíduo que narra.[5]

Este fermento de fantasia parece suficientemente amarrado pelas lendas em *Órfãos do Eldorado* que acabam dando corporeidade ao texto. Além disso, ao

[5] PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1, 121-138, 2004.

realizarmos este percurso analítico evidenciamos uma singularidade na obra desse escritor que há muito fora notada por Luis Costa Lima. À época em que o referido crítico escreveu, Hatoum havia publicado os dois primeiros romances, *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos.* Luiz Costa Lima, em *A ilha flutuante*, texto publicado no livro *Intervenções*, aponta um traço relevante na obra de Hatoum,

> notemos que as diferenças internas na constituição dos dois romances sugerem que outros caminhos se armam. Se a fecundação da memória é um traço comum aos dois, com o resgate da imigração árabe para uma Manaus que, nos dois romances, se estende do começo do século aos anos imediatamente posteriores ao golpe de 1964, a maneira de realizá-los é sensivelmente distinta. Ao passo que, no *Relato,* a narrativa se emaranha porque a narradora depende da combinação de vozes múltiplas que a ajudem na recuperação do tempo passado, em *Dois irmãos* o narrador, uno, pertence a um estrato subterrâneo e enterrado: é filho de uma índia domesticada e estuprada por descendente de imigrantes libaneses. Ao passo que a narradora do *Relato* apenas saíra de uma clínica para doentes mentais, em *Dois irmãos* nada caracteriza o narrador senão sua posição de fora da família, as voltas da vida e a instabilidade da "cidade flutuante".[6]

Os "outros" novos caminhos que se armam, citados, são uma singularidade que perpassa todas as narrativas de Milton Hatoum como veremos no decorrer deste texto. Há uma interdiscursividade projetada num movimento ziguezagueante na medida em que há um diálogo com romances que ainda não existiam na época e com romances anteriores.

Definimos aqui esses novos caminhos como um movimento interno à obra de Milton Hatoum, no sentido de que embora conservem alguns traços comuns, são inseridos numa nova configuração que nos remetem às questões distintas. Para exemplificar melhor, trataremos do narrador de cada uma das narrativas. Os romances *Relato de um certo Oriente, Dois irmãos, Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado* são construídos a partir da perspectiva de um narrador ocupando espaços periféricos, apesar de cada um desses narradores participarem ou serem testemunhas dos acontecimentos. A distância entre

[6] LIMA, Luiz Costa. *Intervenções.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 317.

os tempos da enunciação e do enunciado é outro dado que corrobora com o distanciamento expresso pelo ponto de vista dos narradores.

Relato de um certo Oriente, romance de estreia do escritor, constitui-se por relatos de vários personagens costurados pela narradora inominada que envia cartas a um irmão distante. Os relatos revelam as vivências e o modo de enxergar o mundo habitado por cada ser. Nesse romance é sob a perspectiva de um olhar feminino que a narrativa é tecida, ponto que o diferencia de todos os outros romances, mas que converge ao pensarmos num aspecto evidenciado por Benjamin Abdala Júnior este, embora de modo diferente, vai ao encontro da análise feita por Luis Costa Lima. No ensaio *Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias*[7], escrito ainda quando não existiam *Cinzas do Norte* nem *Órfãos do Eldorado*, Benjamin Abdala Júnior faz uma afirmação sobre o hibridismo presente nos dois primeiros romances:

> O hibridismo dessas narrativas não se faz apenas pelo contato de culturas, misturando as águas culturais do rio Amazonas, com as do Mediterrâneo. Faz-se igualmente através das personagens narradoras, situadas nas margens sociais: uma narradora feminina em *Relato de um certo Oriente* e um narrador mestiço que escreve a partir de sua fronteira social, em *Dois irmãos*.

Em *Cinzas do Norte*, é possível observarmos um tom histórico-político reflexivo mais acentuado. Embora nos romances anteriores haja nuanças desse aspecto, em *Cinzas do Norte* o percebemos de forma incisiva. Há também nesse romance um anúncio do que será *Órfãos do Eldorado*, a ambientação das ações em espaços coletivos. Corrobora, nesse sentido, a lenda da *Cidade Encantada* que embora revestida de tons, aromas e sabores próprios da região Norte, aborda questões de cunho universais, dentre as quais estariam incluídas imagens arquetípicas como, por exemplo, uma cidade idealizada, onde a passagem do tempo não significaria uma ameaça para o homem.

A narradora de *Relato de um certo Oriente*, ausente durante muitos anos da cidade onde passara sua infância, retorna a ela na véspera da morte de Emi-

[7] Texto disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via08/Via%208%20cap01.pdf Acessado em: 22 out. 2011.

lie, sua mãe adotiva e avó. Nos primeiros momentos da sua chegada é o sensual –visão, olfato – que tem o poder de fazer vir à tona as reminiscências da narradora. É a visão que inaugura a narrativa: "Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança"[8]. Ao adentrar o ambiente da casa, onde passara sua infância, o aroma forte que ali habita desperta outras sensações e faz com que as lembranças da infância sejam suscitadas. A sinestesia é uma figura recorrente na escrita de Hatoum. No romance supracitado é a partir do campo sensorial que emerge a recriação de um espaço exótico. Esse olhar marcado por fissuras e pelo estilhaçamento do sujeito é expresso no fluxo da consciência, sintoma que afeta as estruturas do romance moderno. Anatol Rosenfeld afirma que no romance acontece uma modificação essencial à estrutura da modernidade, comparável à da pintura moderna:

> À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia e a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica fundindo passado, presente e futuro.[9]

O fenômeno da "desrealização" no campo das artes, de excepcional importância, é uma das hipóteses alçada por Anatol Rosenfeld. O termo se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Anatol Rosenfeld confere o poder de exprimir "um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a 'visão' de mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento."[10]. Nesta análise o que interessa é que o sintoma verificado pelo referido crítico afeta não só a pintura moderna, mas também o romance. Esse período é marcado pela negação do *absoluto* e pela "projeção das formas subjetivas da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível dos fenômenos"[11] a relatividade e a subjetividade passam a delinear o

---

[8] HATOUM, op. cit. 1989, p. 9.
[9] ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto. Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 80.
[10] Ibid., p. 79.
[11] Id.

espaço e o tempo da narrativa. A estrutura narrativa projeta o fluxo da consciência que funde presente, passado e futuro "como um horizonte de possibilidades e expectativas."[12] A partir do início do século XX a arte passa a desprezar o modelo de aparência absoluta da realidade empírica e a relatividade é incorporada a sua estrutura por meio de recursos diversos. Há uma confluência temporal de presente, passado e futuro que instaura o efeito de simultaneidade de espaço e tempo, conforme observado na escrita do escritor Milton Hatoum.

Ainda em relação à estrutura do romance, Maria Zilda Cury, no ensaio *Novas geografias narrativas*,[13] texto em que faz levantamento de textos publicados depois de 2000 por escritores brasileiros contemporâneos,

> elenca um conjunto de escritores que tem a escrita marcada pela ênfase nos mecanismos de memória, tingidas por interpretações da história do país, pondo em relevo estratégias ficcionais de recuperação da memória coletiva e histórica, mas também da pessoal, em que se mesclam o local e o nacional, o particular e o universal, não como memórias essencialistas ou lineares.

Dentro desse conjunto a autora inclui a produção romanesca de Milton Hatoum. O ensaio citado acima afirma que os romances "lançam mão de um discurso histórico, com uma moldura procuradamente regional […] percorrendo os meandros atemporais do memorialismo com uma prosa refinadíssima e lapidada". Em *Órfão do Eldorado* a estratégia que o escritor utiliza para dar ênfase a região Amazônica é inserir mitos da Amazônia, de Rondônia e do Pará. O resultado dessa técnica é um alargamento do espaço imaginário, pois as lendas atuam como elementos que simbolizam a delimitação de um espaço cultural que resiste e sobrevive ao poder da cultura de massa.

Tomando o primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, vemo-lo constituído por metarrelatos divididos em oito capítulos, o que remonta às narrativas da tradição oral. No primeiro relato percebemos que os espaços serão construídos a partir da memória. Assim o que foi volta e presentifica-se.

---

[12] Ibid., p. 82.

[13] CURY, M. Z. F. Novas geografias narrativas. *Letras De Hoje*, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2008. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4109. Acesso em: 05 set. 2021.

Nas narrativas de Hatoum a memória adquire poder de ação, é a mola propulsora dos acontecimentos. Dando um salto ainda maior no tempo, a memória da narradora acima percorre um caminho que a leva a Barcelona, lugar onde estaria alguém que dividira com ela o espaço da infância; nesse momento imagina como ele estaria, "quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954…"[14]

Em *Relato de um certo Oriente* e também em *Dois irmãos*, a casa onde convive a família é o espaço onde se originam os conflitos, e é sobre esse espaço que os narradores dos três romances anteriores a *Órfãos do Eldorado* detêm o olhar mais intensamente. Nesse romance embora o drama tenha sido construído a partir de um conflito familiar há uma distensão dos espaços que adquire dimensão coletiva.

A primeira cena reafirma isso: "A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas"[15]. Nessa cena tem-se como protagonista a tapuia que se suicida e como coadjuvante a personagem Florita, uma tapuia, que justifica e interpreta a ação daquela por meio do mito da *Cidade Encantada*, espaço com significação simbólica, possuiria, na realidade, uma existência real e concreta de que as pessoas seriam apenas o índice da sua realidade factual.

A casa como um espaço em transformação sugerido pela memória em *Órfãos do Eldorado*

Em *Órfãos do Eldorado* a casa onde habitava a família Cordovil é denominada de palácio, sinônimo de riqueza e luxúria. Se recorrermos ao dicionário, a primeira definição dada a tal vocábulo será "casa de rei ou de família nobre. A cena em que Arminto tece um comentário revestido de simplicidade "Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade"[16], retrata bem o

[14] HATOUM, 1989, p. 12.
[15] Id., 2008, p. 11.
[16] Ibid., p. 14.

paradoxo e o conflito existencial revelado pela ironia. De acordo com Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano*, ao apresentar certas diferenças do significado da casa entre as sociedades tradicionais e as sociedades industriais afirma que houve uma "lenta dessacralização da morada humana. Esse processo é parte integrante da gigantesca transformação do mundo assumida pelas sociedades industriais"[17]. Para uma sociedade tradicional "a habitação é sempre santificada, pois constitui uma *imago mundi*, e o mundo é uma criação divina."[18]. Portanto, a casa assume um significado que ultrapassa seus limites concretos, construir uma casa "trata-se, em suma, de criar seu próprio 'mundo' e assumir a responsabilidade de mantê-lo e renová-lo."[19]

As descrições das casas da família Cordovil, uma na chácara e outra na fazenda, resumem-se a pequenos detalhes, o que configura uma (des)semelhança em relação aos outros romances, pois em *Relato de um certo Oriente* e em *Dois irmãos* os detalhes do ambiente familiar são captados em câmera lenta e os eventos ganham destaque, pois casa é o lugar de encontros e de festas. Em *Dois irmãos,* a chegada das cartas de Yaqub, uma vez por mês, era motivo de festa na casa, conforme o trecho a seguir,

> Zana fazia da leitura um ritual, lia como quem lê um salmo ou uma surata: a dicção, emocionada, alternava com uma pausa […]. Domingas se lembrava dessas sessões de leituras. Eram tristes só em termos, porque Halim convidava os vizinhos e a leitura era pretexto para um jantar festivo. Domingas percebia essa artimanha de Halim. Sem festa, Zana ficaria deprimida, pensando no frio que o filho sentia…[20]

E em *Relato…* temos:

> Num dos cantos da sala o pinheiro que imitava o cedro estava repleto de penduricalhos e caixas transparentes com presentes embrulhados em papel de seda; nas prateleiras das vitrinas e cristaleiras havia bandejas de doces,

[17] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2000. p. 49-50.
[18] Ibid., p. 50.
[19] Ibid., p. 54.
[20] HATOUM, 2000, p. 59.

> bombons, frutas secas e vários tipos de tortas de frutas da região. O teto da sala estava coberto de balões furta-cores, e por toda a casa se espalhavam bolas de sumaúma enroladas em papel crepom, que encerravam caixinhas com caramelos e chocolates recheados de castanhas. Eram tantos objetos coloridos que reluziam dentro e fora das vitrinas que a festa de natal lembrava os preparativos carnavalescos; só faltavam as máscaras e fantasias para a ceia religiosa tornar-se uma festa pagã. Antes da meia-noite, a vitrola tocava canções portuguesas e orientais ritmadas com palmas e os vizinhos estrangeiros vestidos a caráter… [21]

O brilho e os objetos que simbolizam status camuflam o ar sombrio das relações entre os membros da família. No trecho acima, também fica evidente a intensidade com que o narrador deteve o olhar sobre o espaço descrito, captando cada detalhe. Ele lança uma reflexão crítica sobre o depauperamento da festa religiosa, os símbolos religiosos cristãos perderam o significado original porque foram afetados por sintomas da sociedade contemporânea. Na casa também ocorre a integração de diferentes culturas. A imagem construída acerca disso retrata o posicionamento de Stuart Hall[22] acerca dos efeitos da globalização nas sociedades da periferia. Ele afirma que

> as sociedades da periferia têm estado *sempre* abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares 'fechados' –etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade– é uma fantasia ocidental sobre a 'alteridade': uma 'fantasia colonial' *sobre* a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como 'puros' e de seus lugares exóticos apenas como 'intocados'. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a 'periferia' também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual.

Os efeitos de um processo que se dá numa esfera global são sentidos num âmbito privado, a casa. É também no espaço coletivo, a cidade, que evi-

[21] HATOUM, 1998, p. 38.
[22] HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006. p. 79-80.

denciamos ecos de um acontecimento alhures interferindo na vida dos personagens. É possível sentir suas ressonâncias num local distante geograficamente. A cidade sente os ecos em diversos espaços e numa dimensão que afeta comunidade num todo e ressoam no âmbito privado. Falta de iluminação pública, falta de alimentos que por vezes eram transportados por aviões norte-americanos para a Amazônia.

Em *Cinzas do Norte*, também fica evidente o descritivismo de teor realista que se constrói a partir do termo "palacete". O narrador, ao fazer a primeira visita ao palacete, capta cada detalhe que compõe o cenário descrito. A decoração sóbria da sala do palacete contrasta com as relações tecidas pelos habitantes da casa. Essa tensão é percebida também pelos objetos que compõem a cristaleira decorada por miniaturas de soldados e de máquinas de guerra.

Identificamos uma analogia com *Órfãos do Eldorado* em que a casa dos Cordovil, família de colonizadores, é denominada de palácio branco, o que intensifica a oposição entre os dois universos, o da opulência de uma época de crescimento econômico no país, em Manaus e para muitas famílias de colonizadores que vieram para o Norte em busca do Eldorado; o outro formado pelos seres reificados, os que não possuem voz, os que foram ejetados de uma sociedade que possui regime democrático e ao mesmo tempo adota um sistema econômico capitalista desprezando as situações da vida social e cultural dos habitantes do local.

Hatoum, ao eleger como narradores dos seus romances sujeitos que não possuem um espaço próprio na nova configuração social marcada pela desigualdade, pela exclusão social, assume uma postura diante de questões sociais e políticas e revela seu olhar arguto sobre os mecanismos corroboram para a manutenção das desigualdades sociais, reificação do ser, entre outros. Os narradores expressam a voz desses seres abandonados à própria sorte, como o personagem Arminto que ao ficar órfão de mãe, o pai o abandona também. Torna-se, portanto, um sujeito desterritorializado no seu próprio espaço, na sua casa, na sua cidade. Ele é expulso de casa pelo pai, vai morar "numa pensão de pés-rapados" e, em algumas passagens, fica evidente que Arminto é deserdado e ao se referir a casa, percebemos um distanciamento, "No começo de

dezembro fui à chácara para ver Florita. Um vizinho informou que ela e meu pai tinham viajado para Vila Bela. Entrei no jardim, espiei a sala pelas frestas da janela…"[23]. A orfandade é retratada em suas obras num movimento em espiral que vai do espaço privado (a casa, o sótão, o quarto...) para o coletivo (a cidade, o estado, o país)

A descrição do quarto quando retorna à casa, após um período de exílio do narrador de *Órfãos do Eldorado*, resume-se a "Meu quarto, arrumado, com o mosquiteiro estendido sobre a cama, como se eu nunca tivesse saído de casa"[24], imagem que estabelece um contraponto com o rebuliço interior do personagem e evidencia a tensão entre ambos. Há, aí, uma dissonância entre o ser e o espaço. O primeiro, após um período de mudanças constantes e reviravoltas, retorna a sua casa e, ao entrar no seu quarto, percebe que nenhuma mudança ocorreu naquele lugar, permanecia imóvel. Durante o exílio Arminto morou na pensão "Saturno", o banheiro ficava ao lado de um porão, é um ambiente tomado por uma atmosfera sombria. Quando entrou na Universidade Livre de Manaus saiu da "Saturno" e foi morar "no alto da mercearia Cosmopolita, na rua Marquês de Santa Cruz. Era um quarto espaçoso, com uma janela que dava para os edifícios da alfândega e da guardamoria."[25]

Em *Órfãos do Eldorado*, o personagem Arminto, ao relembrar um dos momentos em que espera angustiado pela volta do pai, na esperança de que ele lançasse um gesto de carinho, a fotografia de Angelita, mãe de Arminto, reaparece como uma sombra entre eles: "Queria que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar, mas ouvia sempre a mesma pergunta: Passearam? Aí ele se aproximava da parede e beijava a fotografia de minha mãe."[26] Os gestos, o beijo na fotografia da mulher morta há anos e a incapacidade de lançar um olhar ao filho presente expressam um passado que se faz presente em cada momento que a imagem da mãe é evocada através do retrato na parede da sala. São gestos simbólicos, pois, nesse contexto, há um significado partilhado pelos sujeitos envolvidos na cena. O presente é

[23] Ibid., p. 23.
[24] Ibid., p. 25
[25] Ibid., p. 19.
[26] Ibid., p. 18.

esvaziado e dissolvido pela presentificação do passado e com ele a presença de Arminto é apagada. A mãe, embora morta, é vivificada através da cabeça de pedra no centro da fonte que Amando mandara esculpir quando da morte de Angelita e que Arminto desde pequeno costumava contemplar "os olhos de pedra, cinzentos" os quais pareciam lhe interrogar; e da fotografia na parede da sala cultuada por Amando. Tanto a fotografia da mulher morta como o monumento, definido habitualmente como peças esculturais espalhadas pela cidade e que nesse romance ganha novo significado, pois se insere no âmbito privado – a casa – atuam como desencadeadores de lembranças.

Waldemar Ferreira Neto afirma que "Os monumentos seriam os desencadeadores da recordação, atuando diretamente do ponto de vista deste nosso trabalho, como um estímulo externo para a recuperação da memória."[27] Os símbolos da mulher morta, a escultura e a fotografia manifestam-se como linguagem e a imagem dela é revitalizada ocupando um espaço significativo na casa.

Desse modo, podemos afirmar que em *Órfãos do Eldorado* (2008) a casa da família Cordovil simboliza os seres que ali transitam. O início da construção do palácio branco, símbolo de poder e riqueza da família Cordovil, foi de autoria de Edílio Cordovil, avô de Arminto, que morre antes da conclusão da casa. Seus feitos e seu caráter representam um típico colonizador "Diziam que ele ignorava o cansaço e a preguiça, e trabalhava que nem um cavalo no calor úmido desta terra […]. Mas morreu antes de realizar um sonho antigo, a construção do palácio branco nesta cidade."[28] O palácio branco fora inaugurado pelo filho de Edílio e pai de Arminto, Amando, quando este se casou com Angelita. A casa ganha uma conotação disfórica, pois a ela torna-se impossível relacionarmos qualquer um dos significados que remetem a harmonia, abrigo, refúgio e, tomando uma definição mítica, "a casa é um espaço sagrado, onde o homem habita, vive, ama, alimenta-se, numa palavra naquele espaço onde o homem procura alcançar a plenitude do seu existir."[29]

---

[27] NETO, Waldemar F. *Tradição Oral e produção de narrativas*. São Paulo: Paulistana, 2008. p. 19.
[28] HATOUM, ibid., p. 14.
[29] CRIPPA, Adopho. *Mito e cultura*. São Paulo. Editora Convívio, 1975. p. 35.

Há um momento na novela *Órfão do Eldorado* em que a casa, espaço privado, e a cidade, espaço coletivo, se confundem. O último (des)encontro de Arminto com seu pai, Amando, seria em Vila Bela, decide Estiliano, "único amigo de Amando (...); eles se olhavam com admiração, como se estivessem diante de um espelho; e, juntos, davam a impressão de que um confiava mais no outro do que em si próprio."[30] Arminto indaga o fato de o encontro ser em Vila Bela e não em Manaus ao que responde Estiliano: "Em Vila Bela teu pai está longe dos problemas. É a casa dele."[31] A cidade, espaço coletivo, ganha conotação de casa. Nesse sentido, é possível traçarmos um movimento inverso ao que ocorre nos romances anteriores. Passa-se do espaço coletivo (cidade) para o privado (casa), símbolo usado por muitos escritores como metáfora do ser, ganha nesse contexto, conotação de cidade e, assim, a cidade passa a configurar o espaço interior.

À ideia de "casa" podemos relacionar alguns semas como harmonia, abrigo, aconchego. No entanto, os contextos nos quais esse signo aparece na narrativa nos remetem a estados de disforia. Vejamos. O palácio branco, situado em Vila Bela e a chácara em Manaus, ganham a configuração de casa (lar) da família Cordovil, espaço que, por direito, pertence a Arminto já que é um dos integrantes da família, mas que lhe é negado,

> Vi o cargueiro alemão uma única vez, de madrugada, depois de uma noitada num cabaré barato da rua da Independência. Sentei no cais flutuante e li a palavra branca pintada na proa: *Eldorado*. Quanta cobiça e ilusão. De olho no cargueiro, lembrei que Amando detestava ver o filho com as crianças da Aldeia. Flechávamos peixinhos, subíamos nas árvores, tomávamos banho no rio e corríamos na praia. Quando ele aparecia no alto da Escada dos pescadores, eu voltava para o palácio branco.[32]

Arminto volta para sua casa sozinho. A casa, metáfora do ser, expressa o vazio interior da personagem. No excerto acima, os momentos de euforia, situados fora da casa e partilhados entre o filho de Amando e as crianças da

[30] HATOUM, op. cit., p. 28
[31] HATOUM, op. cit., p. 18
[32] HATOUM, op. cit., p. 21

Aldeia, chega ao fim quando ele aparece. O que parecia ser um momento de felicidade é desfeito e o palácio branco adquire mais uma vez a figurativização da solidão, o personagem retorna a casa sozinho. A esta figura também está relacionada à solidão, à frieza e à dissolução. Desse modo, a narrativa reitera o vazio do homem, o esfacelamento do ser que se dá devido ao esvaziamento de uma mística no sentido abordado pela teoria junguiana. Segundo Jung, vivemos um depauperamento dos símbolos, a Igreja perdeu sua força,

> uma fortaleza, despojada de seus bastiões e casamatas; uma casa, cujas paredes foram demolidas e que fica exposta a todos os ventos e perigos do mundo. Um colapso deveras lamentável, que fere o senso histórico, pois a desintegração do Protestantismo em centenas de denominações diferentes é o sinal inconfundível de que a inquietação perdura.[33]

Os pilares que sustentaram, durante séculos, a tradição cristã foram abalados e, diante da fragilidade da Igreja, o homem vai em busca de outros modos, outros ritos possibilitadores de experiências espirituais profundas e verdadeiras como, por exemplo, "os tesouros do Oriente são encontrados". Jung, no entanto, adverte sobre os perigos suscitados por essa trajetória devido à complexidade existente no âmbito da relação entre o sujeito e sua constituição como ser social e cultural. Então cobrir nossa "nudez espiritual" por valores adquiridos superficialmente "seria cometer uma infidelidade para com a nossa história. (...) Mais vale, na minha opinião, reconhecer abertamente nossa pobreza espiritual pela falta de símbolos, do que fingir possuir algo, de que decididamente não somos os herdeiros legítimos.[34]

O esvaziamento do espaço interior da casa emerge também quando Arminto vai à chácara para visitar Florita e ao chegar lá não a encontra, entra no jardim, "espia" a sala pelas frestas da janela e não vê a fotografia, recorte da imagem da mãe, somente o "piano preto estava no mesmo lugar". A visão estreita que tem da sala suscita a lembrança de um recital da pianista Tarazibula Boanerges, em comemoração à compra da segunda embarcação da empresa

[33] JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 24.
[34] Ibid., p. 25.

de Amando Cordovil. Durante o exílio imposto pelo pai, Arminto rondava a chácara na esperança de falar com ele. Ao fixar o olhar nas janelas da casa, a memória dispara e "imaginava Amando com o olhar apaixonado no retrato de minha mãe. Não tinha coragem de bater à porta e seguia pela calçada arborizada, olhando os bangalôs e chalés com jardins imensos."[35]

O olhar de fora, similar ao olhar de Nael, narrador-personagem do romance *Dois irmão,* na ânsia de saber qual é o seu papel no cenário construído pelo entrelaçamento de relações conflituosas regidas por mulheres, caminha para trás pelos labirintos da memória e a janela fechada intensifica o distanciamento existente entre o personagem e o espaço interior da casa, nesse contexto, figurativizado pela janela.

A janela é considerada um *leitmotiv*, por ser uma imagem recorrente em outros textos inventivos. Em *Cidadezinha qualquer*, o poeta Carlos Drummond de Andrade cria um espaço limiar entre o ser e o mundo, o lugar que possibilita a ligação, pelo olhar, entre o universo interno e o mundo externo, como modo de visão da relação eu-mundo: "Devagar... as janelas olham". A imagem de janela, em *Relato de um cento Oriente* e em *Órfãos do Eldorado* sugerem o fronteira entre o espaço oracular da ficção e o não-texto arrolado na enunciação. A possibilidade de iniciação de um rito, a passagem para um mundo *Outro* capaz de ampliar e transformar o olhar do leitor, um espaço recriado pela transfiguração da realidade dando origem a uma criação ficcional ordenada pela arte. Em *Órfãos do Eldorado,* a capacidade de ouvir as vozes que ecoam materializadas nas histórias míticas estabelece a fronteira entre esses espaços distintos.

Hatoum usa uma história de amor com um viés dramático, como uma forma de chamar a atenção da crítica e do leitor para o fato de que é preciso ouvirmos essas vozes. Ao silêncio, às lacunas existentes no texto, podemos fazer uma relação com a dificuldade de narrar. Esse sujeito tomado por um efeito paralisante caracteriza os narradores de Hatoum. O escritor cria uma metáfora simbolizando, de certa forma, o processo de criação e o ato de narrar, pois o narrador exprime a dificuldade em relembrar e compara as lembranças às gotas de suor que apareciam devagar. Assim, reitera o estilo de Hatoum conduzido

[35] Ibid., p.17.

sempre pelas reminiscências de um narrador que embora faça parte das cenas ocupa um lugar distanciado.

Quando o narrador de *Órfãos do Eldorado* indaga "Alguém ainda ouve essas vozes?", ele está querendo chamar nossa atenção para o que diz Benjamin, "A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção".[36] Vejamos o trecho do *Órfãos:*

> nunca sairia da casa dela, nem morta deixaria as plantas, a sala com o altar da santa, o passeio matutino pelo quintal. Não queria abandonar o bairro, a rua, a paisagem que contemplava do balcão do quarto. Como iria deixar de ouvir a voz dos peixeiros, carvoeiros, cascalheiros e vendedores de frutas? A voz das pessoas que contavam histórias logo ao amanhecer ... notícias que não saíam no jornal e que as vozes da manhã iam contando de porta em porta, até que toda a cidade soubesse.[37]

Em *Órfãos do Eldorado,* a epígrafe do livro anuncia o fio condutor da narrativa, o desejo de empreender uma viagem em busca de uma "cidade" onde reine a paz e a felicidade. A busca por essa cidade, simbolizando a unidade do sujeito, figurativiza uma trajetória que o ser empreende, a fim de preencher o vazio do presente. E ela é suscitada pelo inconsciente, por imagens arquetípicas, já que este traz em si imagens inatas que o constituem e o desejo da realização de uma trajetória que o leve a um espaço idealizado. Mas a cidade está no ser, a qualquer lugar que ele for a cidade irá com ele "Não encontrarás novas terras, nem outros mares./ A cidade irá contigo. Andarás sem rumo...". A *Cidade Encantada* situada no fundo do lago é metáfora do ser. Mas esse lugar melhor idealizado pela lenda tem de ser construído primeiro no interior de cada um, é preciso haver a transformação interior para que o exterior alcance a idealização que compõe o inconsciente coletivo. O espaço reconfigurado é o equilíbrio que necessitamos para lidar com o incognoscível. Em *Órfãos do Eldorado*, o tecido textual encena um espaço/tempo da subjetividade impossível de ser reconstituído, entrelaçado a um espaço e tempo históricos que retratam efeitos de um

[36] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 217.
[37] HATOUM, ibid., p. 184.

acontecimento global – a Segunda Guerra Mundial – numa gradação, o país, a cidade e a casa. O tom de denúncia social como aspecto inerente às produções literárias contemporâneas, em *Novas Geografias Narrativas*[38], é descrito por Maria Zilda Cury como escritas que dão relevo aos mecanismos da memória,

> romances que lançam mão do discurso histórico, com uma moldura procuradamente regional (da região norte, no caso de Hatoum, e dos pampas do sul, no caso de Assis Brasil), percorrendo os meandros atemporais do memorialismo, com uma prosa refinadíssima e lapidada. Assim, embora situando as narrativas no espaço de suas respectivas regiões de origem, tais produções pouco têm a ver com a tradição literária do Regionalismo brasileiro. Antes, afinam-se mais com a tendência antinaturalista de percepção do local como ponto de partida para uma apreensão do país e do mundo e não como uma busca de afirmação de uma identidade brasileira, tomada como um todo uno e sem fraturas.[39]

Em relação ao espaço, podemos alargar a discussão nos remetendo ao espaço literário brasileiro, questão abordada por Maria Zilda Ferreira Cury. Ela realiza uma reflexão sobre a inserção da produção literária brasileira em novos espaços. Na análise que realiza a respeito dessas produções, considera que esses escritores

> têm, hoje, uma inserção maior ou mais visível na imprensa, fazem apresentações em festivais de literatura (como FLIP, por exemplo), participam de performances, exercem a função de críticos literários em revistas especializadas, alargando, enfim, o espaço de sua participação para outros que não o exclusivo do livro, caracterizando-se como agentes culturais, transitando por espaços que não o estritamente literário, o que, inevitavelmente, interfere na escrita de seus textos.[40]

A personagem Domingas (tapuia), mãe de Nael, ganha realce, pois a ela está atrelado o segredo da paternidade dele, fato decisivo para a resolução do conflito interior do sujeito e a criação da própria narrativa, "Foi Domingas

[38] CURY, Ibid.
[39] Id.
[40] Id.

quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. […] Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade […]. A minha história também depende dela, Domingas."[41]. Em *Órfãos do Eldorado*, Florita (tapuia), assim como Domingas, é quem conta histórias a Arminto. Essas histórias, diferentemente das que Domingas contava, expressam o universo mítico dos povos primitivos que habitam a região Norte do Brasil. Era ela, Florita, quem traduzia as histórias que Arminto "ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia, lá no fim da cidade, Lendas estranhas."[42]. Tais personagens representam o ponto de integração entre culturas que, embora distintas, coabitam o mesmo espaço.

A viagem, outro aspecto recorrente na escrita de Hatoum, simboliza um encontro/confronto com o desconhecido, com novas formas de pensar e agir, o desejo de desvendar um mistério que reside em um lugar desconhecido. Ela também pode estar relacionada com o desejo de distanciamento entre o ser e um espaço determinado, com a finalidade de que, com isso, haja a possibilidade de reconstruir uma história, a sua própria história, como é o caso já referido, no início deste capítulo, da narradora de *Relato,* em *Órfãos do Eldorado* a personagem Florita também vê na viagem uma possibilidade de alívio para seu sofrimento, uma vida inteira marcada pela orfandade.

Ao nomear de Hildebrand a navegação que trazia passageiros de Liverpool, Leixões e das Ilhas da Madeira e que os levaria a outras cidades e que em *Órfãos do Eldorado* leva Arminto a Belém, viagem que realiza com a finalidade de receber a última quantia em dinheiro da herança que herdou de seu pai, a narrativa estabelece um diálogo com o poema épico, *A Canção de Hildebrando*, que retrata um episódio da vida do herói lendário Hildebrando, este vive um exílio durante trinta anos e ao retornar a sua cidade enfrenta uma batalha na qual tem que lutar contra seu próprio filho, Hildebrando. Antes do confronto, Hildebrando pergunta ao seu parceiro quem são seus parentes e descobre que o embate é constituído por pai e filho. Tenta convencer seu filho a desistir da luta em vão. Este não acredita que o combatente com o qual travará uma luta seja

[41] HATOUM, 2008, p. 89.
[42] Ibid., p. 12

seu pai, assim só resta a Hildebrando lutar. Matar o filho ou permitir que seja morto por ele. No primeiro romance, a sutileza com que aparece a navegação poderá fazer com que os reflexos da tradição alemã passem despercebidos. No entanto, em *Órfãos do Eldorado*, a navegação reaparece num momento significativo da narrativa, é no interior dessa navegação, no camarote onde o pai de Arminto viajara muitas vezes, inicia-se uma viagem introspectiva. É esse espaço – o camarote – que faz emergir as lembranças que o acompanhará rio abaixo até Belém. Num determinado ponto da viagem, a lembrança do naufrágio do Eldorado e da promessa feita por Armando ressurgem simultaneamente: "Ele prometeu que iríamos juntos na viagem seguinte, mas foi sozinho. Quando voltou já tinha esquecido a promessa."[43]

Os vestígios do neoliberalismo estão presentes na obra desse escritor. A Manaus imaginária de Milton Hatoum sofre os efeitos da globalização. Mesmo assim não têm poder suficiente para fazer com que a "cidade ilhada" seja totalmente moldada pela cultura do simulacro, sintoma do sistema capitalista, porque as sutilezas da Amazônia emergem e expressam a singularidade local seja pela paisagem humana, pelas suas florestas, pelas suas águas, seja pelo universo mítico e místico como é o caso de *Órfãos do Eldorado* que apresenta o mito, voz viva de uma cultura, aspecto que persiste, que sobrevive mesmo em tempos em que a narratividade está definhando.

Em suma, as narrativas de Hatoum têm o poder de suscitar imagens de um lugar desconhecido em um leitor que habita em outras regiões e que não conhece a região Amazônica, seus gostos e cheiros, suas florestas, suas águas e seu universo mítico e místico que é enfatizado em *Órfãos do Eldorado.* O imaginário poderá ser aflorado por meio das imagens, do léxico, dos personagens, índias, por exemplo, apresentados sob a ótica de alguém que observa as singularidades do local como uma paisagem natural.

As narrativas de Hatoum apresentam sempre personagens que simbolizam as excentricidades e as singularidades da Amazônia, espaço em que a natureza revestida de aspectos míticos e místicos ganha o poder de interferir e modificar as ações da trama, conforme a passagem transcrita a seguir:

---

[43] Ibid., p. 79.

> em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite.[44]

Em *Órfãos do Eldorado*, Arminto Cordovil conta sua história a partir da visão que tem do rio Amazonas, uma espécie de *leitmotiv* da literatura universal que simboliza a passagem do tempo. O sensível, mais uma vez, faz emergir as lembranças de uma vivência marcada por desencontros. As narrativas de Hatoum apresentam repetições de imagens conforme assinala Northrop Frye,

> A repetição de certas imagens comuns da natureza física, como o mar ou a floresta, em largo número de poemas, não pode ser chamada sequer "coincidência" [...]. Por causa do contexto, mais amplamente comunicativo, da educação, é possível que uma história sobre o mar seja arquetípica, para causar um impacto profundamente imaginativo num leitor que nunca haja saído de Saskatchewan.[45]

Outro referencial importante para a obra de Hatoum que reitera a ideia do crítico citado acima é a imagem da árvore, símbolo sagrado, arquétipo da vida, conhecida como o símbolo da relação entre a terra e o céu, é presença recorrente na produção literária de Milton Hatoum. Dentre as árvores que aparecem nos romances, a sumaumeira nos chamou atenção devido ao valor mitológico atribuído a ela. Em *Cinzas do Norte*, é ela quem produz sombra para o sobrado branco "Numa ilhota no meio do canal, uma sumaumeira escurecia um sobrado branco."[46] Conforme os índios Ticunas, a grande sumaumeira faz parte de uma lenda belíssima que fala de resistência e imortalidade. Os galhos fortes da gigantesca sumaumeira, por exemplo, sustentavam o céu com todos os seus astros.

A árvore se relaciona com os quatro elementos que fazem parte da vida, a terra, a água, o fogo e o ar. Em muitas religiões ela aparece como um símbolo

---

[44] HATOUM, 1998, p. 28.

[45] FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 102.

[46] HATOUM, 2005, p. 40.

importante e simboliza a vida. De acordo com a história, Buda alcançou a iluminação debaixo de uma árvore denominada Bodhi, a árvore do mundo ou da vida e suas raízes são Brahma, seu tronco Shiva e seus galhos Vishnu, três importantes divindades do Hinduísmo. Em algumas culturas existe o símbolo da Árvore-Cruz que apresenta dois galhos inferiores separados formando a imagem de um "Y" significando a dualidade, os dois que se convertem em um, símbolo que nos remete ao próprio Cristo, considerado pela tradição cristã a árvore do mundo. Em *Órfãos do Eldorado*, a união dos opostos, yang e yin – o masculino e o feminino – simbolizando o equilíbrio, Arminto e Dinaura, acontece embaixo da cuiarana,

> Antes das cinco, fui até a Ribanceira e fiquei encostado no tronco da cuiarana, o lugar onde vi Amando morrer. No chão, flores arrancadas pela ventania... Então ela apareceu sozinha, usando um vestido branco, os braços nus. Sentamos sob a árvore, o tronco cheio de flores. Acariciei os braços e os ombros de Dinaura, admirei o rosto dela. O desejo no olhar cresceu. Não fiz pergunta , nem disse nada. Qualquer palavra era inútil para o amor urgente. [47]

Em algumas culturas a árvore é um símbolo sagrado e é também um importante elemento hierofânico, ou seja, elemento privilegiado da manifestação do sagrado. Em *Relato*, Emilie guarda no coração de um cedro a chave que daria acesso a sua intimidade. Em *Dois irmãos*, é sob a copa de uma seringueira que Halim e Zana constroem um leito de folhas em *Órfãos do Eldorado*, é à sombra da cuiarana que Arminto vê o pai morrer. É nesse mesmo lugar que ele tem a única noite de amor com Dinaura e Florita, no fim da vida tece reflexões acerca da sua não história, uma vida construída de perdas, é o momento em que ela traduz para Arminto o que a tapuia que aparece na primeira cena da novela disse realmente,

> Dizia que o marido e os filhos tinham morrido de febres, e que ela ia morrer no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade

[47] HATOUM, 2008, p. 50.

> Só agora estás contando. Por quê?
> Agora estou sentindo o que a mulher dizia. Por isso.
> Saiu da água subiu o barranco e andou até a Ribanceira. Juntou no chão as flores da cuiarana e sentou no mesmo lugar da minha única noite de amor com Dinaura.
> Tu ainda tiveste uns dias de felicidade, ela disse, sem olhar para mim. Quem nunca teve isso merece viver?[48]

A reflexão feita pela personagem Florita nos remete a um fato social complexo. Ela é uma índia domesticada e seduzida pela cultura ocidental através dos seus mecanismos de poder e dominação ideológica e psicológica. Em busca de uma vida "melhor", abandona a família e nessa mudança sofre o processo de aculturação até o olhar que antes expressava ternura e tristeza "foi adquirindo malícia e dureza no convívio com Armando"[49], adquire valores próprios da sociedade capitalista, materialista e individualista que estabelece um contraponto à cultura indígena, tensionando esses dois mundos.

O espaço mítico e místico do local em que as narrativas são ambientadas aparece sutilmente nos romances anteriores a *Órfãos do Eldorado*. Desde o primeiro livro publicado, *Relato de um certo Oriente*, as nuanças do imaginário dos povos da Amazônia surgem. Nesse romance a personagem Anastácia Socorro, por meio das histórias que conta, desperta em Emilie a admiração por esse mundo desconhecido:

> Emilie maravilhava-se com a descrição da trepadeira que espanta a inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que vêem em certas ervas da floresta o enigma das doenças mais temíveis, com as infusões de coloração sanguínea aconselhadas para aliviar trinta e seis dores do corpo humano.[50]

Em *Cinzas do Norte*, uma das expressões do imaginário local ocorre por meio da arte:

---

[48] Ibid., p. 90-91.
[49] Ibid., p.74.
[50] HATOUM, 1989, p. 90.

> O que mais me atraiu foi uma série de objetos pintados com cores fortes: pequenas mulheres de barro, sentadas ou deitadas, que pariam peixes ou serpentes. Tinham uma expressão estranha, todas de boca aberta, lábios grossos e vermelhos; olhavam para o alto; na cabeça um véu de tule puído e manchado."[51]

Em *Dois irmãos*, o narrador faz uma alusão às lendas quando relata o trecho de um caso contado por Pocu, ex-barqueiro:

> a história de um casal de irmãos que moravam num barco abandonado, escondido, encalhado para sempre, lá perto da boca do rio Preto da Eva. Dois seres do mesmo sangue, irmãos, vivendo longe de tudo, sem nenhum sinal de vida humana por perto. (...) Invenção de Pocu? E o que há de verdade e mentira nas palavras de um navegante? Ele contara o evento com convicção e ardor, como se fosse uma verdade íntima, tanto que continuei a pensar nos dois irmãos acasalados num barco.[52]

Podemos evidenciar nas transcrições acima vestígios de "novos caminhos que se armam" apontado por Luiz Costa Lima, conforme a citação no início deste capítulo.

Stuart Hall diz que às sociedades tradicionais atribui-se a veneração do passado e a valorização dos símbolos como uma forma de perpetuar experiências de gerações; às modernas, atribui-se o "descentramento" do sujeito, a "descontinuidade". Conceitos que, de certo modo, segregam as complexas relações da contemporaneidade, ou melhor, da sociedade tardia[53], já que esta não apresenta um "todo unificado e bem delimitado, uma totalidade",[54] mas sim um constante descentramento ou deslocamento produzido por forças externas." Hatoum dialoga com a tradição ao criar em *Relato* uma estrutura narrativa que nos lembra *As mil e uma noites*.

---

[51] HATOUM, 2005, p. 42.
[52] Id. 2000, p. 122.
[53] O termo "sociedade tardia" é usado por Stuart Hall no interior da concepção de pós-modernidade.
[54] HALL, 2006, p. 17.

A desapropriação é algo que persegue a personagem Arminto. Ele é deserdado desde o nascimento, pois a mãe morre no parto e Amando o condena por isso. A orfandade concretiza-se no plano da realidade concreta no dia que, possivelmente, pai e filho – Arminto – iriam conversar, mas a morte interrompe o curso da vida de Amando e o único abraço é dado no pai morto. Quando Amando descobre que Florita e Arminto mantiveram relações sexuais, o recrimina e o manda dormir no porão. Passa a vagar pela casa, torna-se um estranho em seu próprio lar. Depois é expulso da casa e passa a vagar por diferentes espaços coletivos.

Os reflexos dessa desintegração estão presentes no discurso de Arminto através das expressões que ele utiliza. Ao invés da palavra "pai" a qual se situa no campo semântico da afetividade, usa "Amando" ou "Amando Cordovil". A expressão "pai" aparece poucas vezes, já o nome próprio "Amando" predomina e intensifica o distanciamento entre ambos. A afirmação de que o palácio branco é que era casa de verdade cria um paradoxo, visto que a casa aparece sempre revestida de uma atmosfera triste indo ao encontro de Arminto.

Ao escolher Manaus, chamada, às vezes, por seus personagens de a cidade "ilhada", situada no meio da selva, distante dos grandes centros, como palco onde se desenrolam as tramas dos seus romances, desloca a atenção do leitor para uma região distante, descrevendo, muitas vezes, suas peculiaridades, suas águas, sua floresta, seu universo mítico – povoado de lendas e crendices. O escritor apropria-se de símbolos da tradição e os insere num contexto caracterizado por traços peculiares a uma região distante dos grandes centros do país, mas também é o lugar onde ressoam conflitos sociais gerados por questões sociais, políticas e econômicas de um período histórico marcado pela Segunda Guerra e pela ditadura militar. Mas o que só se insinua nos romances anteriores – o universo místico e mítico dos povos primitivos do Norte – é intensificado em *Órfãos do Eldorado*, dada a narratividade como recurso de imposição de discursividade diferenciada.

O cenário cultural intemporal construído por meio do simbólico permite à memória coletiva manter o elo entre os tempos construídos pelo pensamento e mesmo sendo revestido pela objetividade da linguagem literária, suas sutilezas

e seus recursos estilísticos não perde a beleza do caráter originário dos mitos na obra de Milton Hatoum, pois a estética, traço peculiar à arte literária imprime a aura e assim confere o estatuto de originalidade. Ao inserir mitos de Rondônia, da Amazônia e do Pará, em *Órfãos do Eldorado,* o escritor traz à tona seu posicionamento em relação às questões sociais, políticas, econômicas. Ele constrói um alargamento do espaço imaginário, o qual transcende limites geográficos e textuais. As lendas são pinçadas e integradas à composição da obra de modo que materializam e simbolizam a delimitação de um espaço cultural de resistência ao poder nivelador da cultura de massa, do capitalismo atroz e, ao mesmo tempo, afirma a sobrevivência da voz dos povos originários na região amazônica.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CHARLES, Sebastien. *Cartas sobre a Hipermodernidade*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CRIPPA, Adopho. *Mito e cultura*. São Paulo. Editora Convívio, 1975.

CURY, M. Z. F. Novas geografias narrativas. *Letras de Hoje*, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2008.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2000.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Relato de um certo Oriente.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HEINBERG, Richard. *Memórias e visões do paraíso*: explorando o mito universal de uma idade de ouro perdida; tradução de Octávio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Tradução Telma Costa. Porto: Escorpião, 1974.

_____. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

NETO, Waldemar F. *Tradição Oral e produção de narrativas*. São Paulo: Paulistana, 2008.

MARTINS, Wilson. *A ideia Modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. Luso-Brazilian Review, v. 41, n. 1, 121-138, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto. Ensaios*. SP: Perspectiva, 1996. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via08/Via%20 8%20cap01.pdf. Acessado em: 22 out. 2011.

O ESPAÇO COMO ELEMENTO ESTRUTURADOR DA PERSONAGEM EM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*

Joelson de Jesus Araújo

Osvaldo Duarte

Esta leitura de *Chove nos campos de Cachoe*ira,[1] romance inaugural de Dalcídio Jurandir, pretende identificar a composição dos espaços das três casas — do major Alberto, de seu Cristóvão e de Felícia — mais frequentadas pelo protagonista. Tais espaços, como se poderá ver, contribuem para a caracterização do personagem e para definir a sua atuação. Encontramos suporte teórico metodológico no pensamento de Gaston Bachelard,[2] que considera os "valores da intimidade do espaço interior, a casa [...] um ser privilegiado, sob a condição [...] de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade", como acontece por meio das lembranças que temos das casas onde encontramos abrigo como valor singular da intimidade protegida.

A metodologia adotada é a da análise por aproximação de elementos internos opostos presentes na obra ou pelo mergulho no psicologismo do protagonista. Inicialmente, apresentaremos as categorias narrativas de espaço e personagem. Em seguida, analisaremos a influência de alguns espaços na construção da personagem Eutanázio, seguindo a apreciação dos resultados.

Panorama do romance

A narrativa apresenta uma sondagem existencial de um grupo de ribeirinhos da Ilha de Marajó. Nela, Jurandir retrata a vida das pessoas de situação econômica menos favorecida: a definição social de tal grupo, a pobreza de seus meios materiais, suas estratégias para sobrevivência, redes de apoio coletivo e manifestações culturais, seja no interior (Cachoeira), seja na capital (Belém). Logo, afirmamos que Jurandir transpõe a realidade para a literatura, porque,

[1] JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. 8. ed. Bragança: Parágrafo, 2019.

[2] BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril, 1978. p. 200.

segundo Fares, os ambientes marajoaras retratados na obra de Dalcídio Jurandir "são colados em pessoas e espaços reais".[3] Assim, traz tanto as náuseas e as misérias quanto a dureza dos campos marajoaras, numa ligação dialética entre o coletivo e o individual, que exprime densidade à obra numa constante passagem entre valorização regional e universal.

A densidade textual narrativa se desenvolve a partir da constante ligação entre espaço, personagens e tempo, de tal modo que podemos empregar o pensamento de Sousa, ao considerar que "o espaço em que a narrativa se desenvolve não é um mero pano de fundo para o enredo, pois está fortemente relacionado às personagens, aos seus sentimentos e configurações psicológicas".[4] Segundo essa autora, as personagens "criam neste habitar uma terra impregnada de uma humanidade" que não se opõe em relação à visão exótica da natureza.[5] Isso se caracteriza quando o narrador aborda questões universais de valores como a ética, o sofrimento e a morte, exemplificados na predominância dos problemas do sertanejo, a partir da oralidade do homem simples e da denominada pelo próprio Jurandir como "aristocracia de pés-no-chão", que sofre e denuncia a exploração.

A obra faz uma leitura de mundo do período entreguerras, em que o olhar para dentro da alma humana ressalta os dramas, expectativas e desilusões. Num cenário de pobreza e decadência, retrata a vida dos moradores da Vila de Cachoeira do Arari, comprovando uma realidade de exploração político-econômica. O modelo econômico coletivo, de acordo com Pressler, "concretiza-se no indivíduo como indivíduo social e, com isso, depende do social que é uma questão do poder econômico e político".[6] O grito de Dalcídio expõe as grandes

---

[3] FARES, Josebel Akel. Dos campos de Cachoeira a Belém do Grão-Pará: encontro de vozes em Dalcídio Jurandir. *Asas da Palavra*, v. 1, n. 14, p. 171-180, 2002. Disponível em: http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1905/1066. Acesso em: mar. 2021.

[4] SOUSA, Samantha Costa. *Poeticamente o homem habita esta terra: a construção do espaço em Chove nos campos de Cachoeira*. Dissertação de mestrado em Letras/Estudos Literários). Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/8128/1/Dissertacao_PoeticamenteHomemHabita.pdf. Acesso em: mar. 2021.

[5] Ibid, p. 13.

[6] PRESSLER, Gunter Karl. Dalcídio Jurandir — a escrita do mundo marajoara não é regional, é universal. *Revista do Gelne*, v. 4, n. 1, p. 1-5, p. 3, 2 mar. 2016. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9151/6505. Acesso em: mar. 2021.

ocupações ideológicas identificadas nas aspirações e frustrações das personagens, atribuindo ao romance o *status* de embrião no conjunto das dez obras denominado "ciclo do extremo norte".

Em *Chove nos campos de Cachoeira*, a primeira obra do ciclo, alguns estudiosos identificam a forma literária neorrealista e a visão crítica de temas políticos, sobretudo por ter o léxico marcadamente brasileiro e pelo conteúdo expressar relações sociais, com ênfase nas causas econômicas, acrescido da dimensão psicológica. Isso é percebido pelos sucessivos monólogos interiores da personagem, em que o discurso é fragmentado. Esse ritmo fragmentado denuncia a abolição do tempo cronológico, o que implica o desmascaramento de espaço, tempo e causalidade, agora não mais como necessários e absolutos, mas como relativos, evidenciando um indivíduo também fragmentado que se decompõe no romance.

Segundo Isabel dos Santos,[7] o processo de fragmentação no romance "cria uma atmosfera de suspense na continuidade de acontecimentos, deslocando a atenção de um protagonista a outro, de um núcleo a outro".[8] Essa forma–tensão sugere movimentos concêntricos, tendo em vista que, diante de um fato gerador, interligam toda a obra, sendo também de alguma forma afetados pelas tensões particulares de outras personagens.

A incerteza do homem em poder constituir o mundo a partir de sua consciência é denominada, por Rosenfeld[9] (1996), "estado do fluxo de insegurança". Essa insegurança permite que vejamos em Eutanázio resquícios de uma consciência epidérmica e ingênua frente à revolta das coisas em um mundo que não aceita ordens de sua consciência. Em contrapartida, o vemos enfrentar um dos maiores dilemas humanos: a finitude humana diante do anseio por eternidade.

As ações e o fluxo de consciência desse protagonista preenchem a narrativa. Sua atuação é evolutiva e multiforme, numa trajetória de autoaniquila-

---

[7] SANTOS, Isabel. *Chove nos campos de Cachoeira, o primeiro romance moderno da Amazônia.* Monografia em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29095. Acesso em: mar. 2021.

[8] Ibid, p. 27.

[9] ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 87.

ção e melancolia. "Toda a sua infância fora triste, indecisa, infeliz",[10] inclusive, quando já adulto, adoeceu e teve que passar um tempo se tratando em Belém, mas, ao regressar à Vila de Cachoeira do Arari, não se identificou mais com o ribeirinho, com o soldado da borracha, com o caboclo de Cachoeira nem com o ideal do intelectual cosmopolita de Belém. Ele, próximo dos quarenta anos, desempregado, doente, vive o tormento de um amor não correspondido pela adolescente Irene, que, segundo o narrador, é dona de um riso debochado, rebelde e carregado de maus modos.

O clímax da trama se dá a partir dessa desilusão amorosa, por meio de um recuo no tempo, no qual Eutanázio sai da casa de seu Cristóvão após Irene desdenhar de seus presentes e toma o rumo da casa de Felícia, uma prostituta, na tentativa de ludibriar suas dores com certo prazer momentâneo que lhe causa mais nojo do que prazer. Situações como essa, em que a personagem se defronta com a sua insignificância, se avolumam no texto para dar a medida à sua angústia, conforme nos mostra o trecho a seguir:

> Entregou-se a Felícia para corromper-se mais, e mesmo seria humilhar a pobre se não ficasse com ela. Era degradá-la ainda mais [...] sentiu que devia se entregar a qualquer coisa que ao mesmo tempo contentasse a carne e castigasse a sua impotência para resistir ao riso de Irene, àquela casa odiosa [...]. Sentiu que devia se entregar a ela pela força de uma inesperada e misteriosa piedade, enchendo o seu impuro desejo de uma mulher qualquer como Felícia. Mesmo pelo fato de ela estar talvez doente era como uma abstenção que o tentava. Uma absurda necessidade de violá-la. Sentia nisso, ainda que um tanto obscuramente, uma coisa de heroico, de religioso, de antiegoísta, de inumano.[11]

Após manter relação sexual com Felícia, Eutanázio entra numa profunda crise existencial, pois sabe que com essa decisão se corrompeu ainda mais, adquirindo mais doenças, não só física (sífilis), mas também emocional. É possível sentirmos a angústia do protagonista a partir dos fluxos narrativos, que emergem em sua consciência e são expressos em seus monólogos.

[10] JURANDIR, op. cit., p. 47.
[11] _____, op. cit., p. 37.

Eutanázio não é compreendido nem aceito pela sociedade, é um indivíduo que quebra a normalidade. Pode-se afirmar que a construção desse personagem é justamente o não se encontrar em um modelo definido, uma vez que não é preso a uma categoria fixa, o que também o torna um desamparado. Massaud Moisés[12] define esse tipo de personagem como bidimensional porque, devido às variáveis de suas mutações e à recusa de esquematismo como ser sem sentimento e fora dos padrões sociáveis, é um estrangeiro em seu próprio espaço, não pertencendo a lugar algum e não encontrando nem a si próprio. É o que ocorre com Eutanázio e o torna doentio do ponto de vista da estrutura psicológica e do convívio social.

Na estreita relação entre personagem e espaço, nos apoiamos no pensamento de Lins,[13] ao considerar que, no romance, as personagens são condicionadas pelo espaço e o condicionam. É o que sugere o drama do protagonista, gerado pela indefinição e pela soma de sentimentos experimentados por ele no entrelaçamento entre personagem e ambiente, bastante requisitado pelo narrador como forma de conduzir a narrativa em níveis mais profundos e comprometedores, tornando-se necessário investigar sua caracterização e ambientação.

Eutanázio trava uma luta com sua própria consciência, fato demonstrado quando um desconhecido, bêbado, que parece ter saído de dentro dele, atravessa a rua para lhe dizer: "Por que os livros ficam à margem? [...] Por que também... O homem... Fica também... Na margem da... da... vida? Da nossa própria da.... nossa própria... Consciência?"[14] Sua consciência constrói um personagem forte, controverso, assombrado pela dor e que não se omite em deter-se e examinar-se.

Devido à escolha de seu nome, sabemos que o autor propositalmente quis personificar a morte, tendo em vista que o nome remete à eutanásia,[15] ato que causa morte sem dor, o que seria um alívio para suas dores, para seu

---

[12] MOISÉS, Massaud. *A análise literária.* São Paulo: Cultrix, 2007. p. 113.
[13] LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 100.
[14] JURANDIR, op. cit., p. 51.
[15] GOLDIM, José Roberto. Eutanásia. *Bioética.* UFGRS, Porto Alegre, 2004. Disponível em: https://www.ufrgs.br/bioetica/eutanasi.htm. Acesso em: mar. 2021.

sofrimento. É possível notar um pedido sufocado de eutanásia, ainda que inconscientemente, a toda uma sociedade que, por alguma doença existencial incurável, morre, aos poucos, e com bastante dor. É o que ocorre durante sua trajetória de vida — um sujeito que se entregou à morte muito cedo, e foi rejeitado por ela até aproximadamente seus quarenta anos.

Segundo Santos,[16] Eutanázio vai para o "subterrâneo" do autoconhecimento, na busca obsessiva de algo perdido, a possível inocência e o encanto pela vida. As caminhadas noturnas e a sua morte podem representar uma tentativa de integração à essência humana, em que a dor não seria sentida pela desintegração da individualidade. Para Hage,[17] Eutanázio é caracterizado como um ser em decadência, o que lhe confere certa justificação da morte diante do peso da vida, e que a evolução da personagem aponta para a dissolução do ser como maneira mais eficaz de reverter ou inverter a própria vida. Isso é percebido quando, diante de sua doença, nada faz para impedi-la ou para encontrar o caminho da cura, impondo resistência ao preestabelecido, no caso o rompimento com o automatismo do sujeito capitalista.

O espaço no romance

Chove nos campos de Cachoeira é um romance permeado por aspectos histórico-sociais que desempenham funções estruturais. Assim, buscamos aplicar o método crítico de Antonio Candido, que propõe um estudo integrativo do texto literário, a fim de considerar o modo como dados extrínsecos se transfiguram em especificidades textuais, "ao considerar o *externo* [...] não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*".[18] Candido nos incita a superar a visão que privilegia determinantes sociais dentro de uma obra de arte, numa fusão de texto e contexto.

---

[16] SANTOS, op. cit., p. 33.

[17] HAGE, José Elias Pereira; FURTADO, Marli Tereza. A resistência numa trajetória decadente em *Chove nos campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir. Artigo apresentado no *XIV Congresso Internacional da Abralic*, Universidade Federal do Pará, 2014, p. 2. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434479259.pdf. Acesso em: mar. 2021.

[18] CANDIDO, op. cit., p. 14.

Uma tentativa de superação da distância entre indivíduo e mundo, que elimina a perspectiva em detrimento da individualidade, segundo Rosenfeld,[19] passa a ser como uma camada epidérmica e fragmentária. Por isso, os espaços apresentados na narrativa, sobretudo os das casas, que ora abrigam, ora desamparam, revelam para além da construção espacial uma "memória–imaginação" que adentra o psicológico das personagens, fornecendo-lhes caracterização em seu processo de atuação.

Tendo essas considerações em vista, analisaremos as três casas que funcionam como espaços importantes na narrativa: a do major Alberto, a de seu Cristóvão e a de Felícia. Para além do real, elas adentram o campo da memória, da imaginação e do sonho, gerando o que Bachelard define como uma espécie de "elasticidade psicológica" a partir da imagem, que "nos comove a graus de profundidade insuspeitos".[20]

Em corroboração ao pensamento de Candido, Molina diz que "qualidade do texto literário está associada à forma como reflete a sociedade se justifica pelo próprio postulado da literatura que traz em sua essência o ato de criar e apresentar outras proposições e não apenas reproduzir".[21] Essa visão direciona para a intrínseca relação entre literatura e sociedade, em que a manifestação artística do texto literário, a chamada "plurissignificação", "gera lacunas, espaços vagos ou nebulosos a serem preenchidos ou decifrados pelos leitores".[22] Assim, entendemos que o leitor é convidado a dar significados à obra, de tal modo que a natureza social e criadora do escritor toma a obra literária como sistema simbólico de comunicação inter-humana, que consiste numa constante relação indissociável entre autor, público e obra.

O estudo da personagem em relação ao espaço faz sentido ao considerarmos que, para Bachelard, "a casa é um instrumento de topoanálise [...] A transposição ao humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como

---

[19] ROSENFELD, op. cit., p. 88.

[20] BACHELARD, op. cit., p. 201.

[21] MOLINA, Alberto de Barros; MOLINA, Maria de Fátima Castro de Oliveira. Uma poética da Amazônia em *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. *Igarapé*, v. 12, n. 1, p. 42-56, Porto Velho, 2019. Disponível em: https://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/4436/2802. Acesso em: mar. 2021.

[22] Ibid., p. 46.

um espaço de conforto e intimidade".[23] Desse modo, é possível perceber que os objetos da barraquinha de Felícia, tais como a estampa de Nova Iorque, o crucifixo, entre outros, extrapolam o sentido de habitação ao revelarem para além do sentido utilitário, o que possibilita a abertura de uma nova oportunidade de vida, a redenção, permitindo que esse espaço transcenda seus aspectos físicos na obra literária.

A atuação do espaço no romance, sobretudo essas três casas, é composta de forma emocional, o que indica também os sentimentos das personagens. Quando o ambiente é dominado pela presença da chuva, liga tanto o devir das imagens sonoras e visuais quanto penetra, minando o interior de Eutanázio. Sob vários prismas são percebidos campos queimados, rio, casas, sempre presentes, que preenchem e configuram o romance numa constante comunicação entre espaço e personagem.

* * *

O chalé do major Alberto, pai de Eutanázio, é construído todo de madeira, carrega consigo várias angústias e revela o universo decadente em que o protagonista está envolvido. Mesmo que, para ele, essa casa não seja um lar — pois suas paredes não o protegem, mas o torturam —, porque "não lhe traz esperança alguma, nem sossego. Torna-se, para o personagem, um lugar tenebroso, repleto de lembranças".[24] Dessa forma, o desemparo do protagonista é também evidenciado a partir das revelações da casa paterna.

Embora simples, o chalé destaca-se das demais casas da vila justamente pelas pessoas que lá habitam. A atitude doentia e perversa do pai ressoa em todo o chalé e contribui para a solidão e frieza de Eutanázio. O protagonista, por ser indefinido, mal-humorado, sobretudo pela doença que se faz pesar sobre o chalé, é caracterizado como um personagem rejeitado, desamparado e também como um ser em transição, cujos traços não se esgotam e evocam o desconhecido e o mistério. É o que Lins[25] chama de configuração esquemática,

[23] BACHELARD, op. cit., p. 200.
[24] SOUSA, op. cit., p. 74.
[25] LINS, op. cit. p. 65.

realidades puramente intencionais que revelam conflitos sociais ou culturais e questionamentos pessoais.

A saleta é o único espaço descrito na casa e ocupa o centro, por ser um espaço que situa o protagonista. Ali, Eutanázio dorme, vive seus tormentos e também a falta de privacidade, por ser um espaço partilhado por todos. Tudo isso contribui para seu caos psicológico, acentuado pelas sensações de transitoriedade, decadência, dores, angústias, insônia e tormentos. Nela, há poucos objetos, e nenhum pertence a Eutanázio, a não ser sua presença na rede. Ela é o "espaço no centro do qual a casa viverá como um coração angustiado. Uma espécie de angústia cósmica que serve de prelúdio à tempestade".[26]

A angústia emanada pelo espaço da casa do major Alberto, sobretudo da saleta, comunica o fim do protagonista, numa estreita sintonia entre espaço e personagem. É o que acontece quando, na rede, Eutanázio vive seus momentos finais, quase imóvel, em crescente angústia diante da morte que não vem. "Foi preciso D. Tomázia ir buscar a sua amada, para que ele pudesse sentir, apalpar a gravidez de Irene e depois fechar os olhos e morrer."[27] Pelo uso do foco narrativo, imerso no psicológico da personagem, o narrador acrescenta elemento novo que dinamiza a narrativa, conseguindo surpreender o leitor e adentrar as "sendas infindas" que somente o protagonista poderia revelar nesse momento.

As premissas afirmativas conduzem a um desfecho sereno, contrário ao tempestuoso texto entrecortado com os fluxos de consciência, de tal modo que Eutanázio "deixou talvez de sentir qualquer revolta ou ódio".[28] Algo de novo aconteceu, uma imensa coragem para aceitar seu destino. É na presença de Irene, cujo nome "vem do nome grego Eiréne, a partir da palavra *eiréne*, que quer dizer 'paz'. Por extensão é atribuído o significado de 'a que traz a paz' ou 'a pacificadora'".[29] A paz vem a Eutanázio e traz aceitação de sua própria con-

---

[26] BACHELARD, op. cit., p. 228.

[27] ASSIS, Rosa. Dalcídio Jurandir: a simplicidade de um simples e alguns aspectos de sua obra. *Asas da Palavra*, v. 1, n. 4, p. 41-47. Unama, 1998. Disponível em: http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1483/833. Acesso em: mar. 2021.

[28] JURANDIR, op. cit., p. 347.

[29] NEVES, Orlando Loureiro. Dicionário de nomes próprios. *Oficina do Livro*: Portugal, 2002, s/p. Disponível em: https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/irene. Acesso em: mar. 2021.

dição perante toda a rejeição e um desejo de liberdade, como se Irene fosse "o princípio do Mundo. [...] Só ela era a vida".[30] Nesse encontro fúnebre há certo renascimento porque, para ele, diante de toda a sua vida tortuosa, somente pela morte havia a possiblidade de um novo começo.

* * *

A casa velha e simples de seu Cristóvão, pai de Irene, fica cerca de trinta minutos de caminhada da casa do major Alberto. Lá moram o viúvo Cristóvão, os filhos do primeiro casamento e a atual esposa, dona Dejanira, com quem tem cinco filhos. "Toda Cachoeira sabe que em casa de seu Cristóvão as discussões em família não acabam, os casos sobre a vida alheia não têm fim, os escândalos entram pela porta como pessoas de intimidade."[31]

Na casa de seu Cristóvão, "Eutanázio via-se cercado pelas mulheres. Queriam saber o que ele tinha ouvido na rua, no mercado, na casa de D. Duduca",[32] talvez porque as mulheres não têm muito o que fazer além dos serviços domésticos. O egoísmo sagaz de dona Dejanira e a fofoca e a perversidade de suas filhas ao falarem mal dos outros anunciam uma atitude de mesquinhez que, evocada por seus pares, parece flutuar em torno de si mesma, provocando atitude de desprezo e traição. Esse espaço escraviza Eutanázio com sua miséria, acusações, deboches e más intenções, não passando de uma casa de "sanguessugas", que mostra desarranjos e conflitos, não à toa definido pelo personagem dr. Campos como um "pandemônio". A casa consome Eutanázio de todas as maneiras, deteriorando ainda mais seu ser, o que vai além do racional.

Irene atrai Eutanázio por ser seu oposto. Ela tem vida, é jovem, feliz e inocente dos males do mundo, de tal modo que essa pureza e simplicidade o torturam e magoam, porque aquela alegria não é pare ele, é para o mundo. O "riso [de Irene] é um tentáculo. Como uma corrente que o enrolasse pelo pescoço e

[30] JURANDIR, op. cit., p. 346.
[31] Ibid., p. 57.
[32] Ibid., p. 154.

fosse arrastando para o suplício daquela varanda".[33] Esse riso, sem más intenções, apenas ri e acha graça em tudo. Segundo Sousa, "Irene está sempre presente no pensamento de Eutanázio, como se ela se metamorfoseasse em qualquer elemento ao seu redor",[34] escravizando-o pela ingenuidade que nele está perdida.

Esse espaço gera repugnância no leitor, porque nele são proferidas palavras sem desvios ou disfarces, o que provoca ações que desatam forças ignoradas, podendo causar imprevisto ou surpresa, colaborando assim para a anunciação de algo já esperado: após dias de observação dos movimentos, do corpo, gestos e respostas de Irene, o narrador expressa: "Arre! Chorando! Com todo aquele mistério, arre! Rasgando o peito, subindo-lhe pelo pescoço, arre! Então não se pressente que ela espera, doidamente, Resendinho."[35] E Eutanázio denuncia sua gravidez, causando surpresa nos moradores. Eutanázio usa seu raciocínio lógico e faz a denúncia, revelando mais resquícios de seu fluxo de consciência caótico. Conforme Candido, "a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção e faz com que através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza".[36]

* * *

A casa da prostituta Felícia, uma "barraquinha", é um quartinho miserável, escuro e sujo, aliado à caracterização da personagem que, se "fede a poeira molhada, enferma, molestada pela fome, descalça, está em perfeita combinação com a desordem de seu ambiente".[37] Bachelard[38] denomina esse enlaçamento espaço de "transposição ao humano" justamente por estabelecer uma analogia com a personagem, ao considerar os objetos como símbolos de conforto, esperança íntima e de redenção. Vejamos:

---

[33] JURANDIR, op. cit., p. 46.
[34] SOUSA, op. cit., p. 80.
[35] JURANDIR, op. cit., p. 302..
[36] CANDIDO, op. cit. P. 65.
[37] GUZZON, Francidalva Araújo; RECH, Alessandra Paula. O espaço como representação dos personagens em *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. *Palimpsesto*, v. 17, n. 27, p. 540-557, 2018. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/38366. Acesso em: mar. 2021.
[38] BACHELARD, op. cit. p. 200.

> Um pote d'água destampado, um caneco jogado no chão, um pedaço de esteira e um cachorro espiando pela porta. A lamparina era como a língua do cachorro com fome ou sede. Quem teria dado a Felícia aquela estampa de Nova Iorque? […] uma mesa velha no canto, e meio arriada, um grande crucifixo mostrava na luz escassa umas vagas costelas redentoras.[39]

Felícia é uma desamparada que está à beira do caminho e é explorada pelos viajantes. Sua doença física sinaliza uma doença existencial, compartilhada por muitas mulheres, sendo também a denúncia da exploração sexual. A prostituição às margens do rio, entre viajantes e moradores de Cachoeira, é a denúncia da prática da promiscuidade em Cachoeira, revelada pelo sacrifício de sobrevivência de Felícia e pelo desejo sexual de Eutanázio, que lhe causa angústia, reafirmando o sofrimento numa trajetória de infelicidade.

A pobreza e a simplicidade da casa de Felícia fazem dela um espaço social que representa a espoliação, sobretudo dos explorados por outras vítimas do sistema econômico, conscientes ou não dessa exploração. A miséria, contrastada com o arranha-céu de Nova Iorque, é ironizada com a presença do crucifixo, já que o sacrifício de pessoas que passam a servir como mercadoria destoa da proposta cristã de redenção da natureza humana, enquanto a estampa e o crucifixo são símbolos da possibilidade de conforto e redenção.

Viver em um ambiente assim requer sacrifício, por isso Felícia se submete à prostituição como forma de sobrevivência. Anseia um amor verdadeiro, mas esses sacrifícios matinais resultam na contração da sífilis, doença comum na época. Eutanázio também se sacrifica ao corrompê-la — "seria humilhar a pobre se não ficasse com ela. Era degradá-la ainda mais [...] aqueles minutos foram horríveis. No meio daquela luta, ele subitamente se levanta, como se tivesse ido apenas com ela para contrair o mal".[40] Após o ato, ele se torna mais miserável ainda, com "um nojo", "ódio" e o desejo de transmitir o suposto mal.

De maneira bastante irônica, Felícia, segundo Neves[41] significa "feliz", "venturosa", "sortuda", "bem-sucedida", aquela que representa os explorados

[39] JURANDIR, op. cit., p. 35.
[40] Ibid., p. 37.
[41] NEVES, op. cit. s/p.

e infelizes. Sua descrição como "uma mulher que cheirava à poeira, à poeira molhada. Cheirava à terra depois da chuva. A fome. Fedia à fome. Estava descalça, gripada, assoando o nariz, no fundo do quartinho",[42] une-a ao ambiente, proporcionando a análise tanto da degradação das inúmeras pessoas exploradas como da degradação da terra. Aqui se sondam os mistérios da existência humana num diálogo entre a personagem e o espaço que remete à natureza destruída, subjugada numa tensão por desejo de vida e liberdade.

Considerações finais

Neste artigo, analisamos o espaço no romance *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, enfatizando a interação entre o protagonista Eutanázio e três espaços: a casa do major Alberto, a de seu Cristóvão e a de Felícia. Esse romance é tecido com elementos realistas, baseado em dados históricos, geográficos e regionalistas da Amazônia, por isso agrega valores regionais que caracterizam a luta e a perspectiva do povo brasileiro e universal, sobretudo nos questionamentos éticos e nas consolidações dos modelos econômicos capitalismo e socialismo. De forma irônica, a crítica ao modelo político brasileiro se dá na recusa da personagem Eutanázio em adaptar-se ao estilo de vida da sociedade, comportando-se como um modelo alternativo.

A estrutura narrativa se dá por tensões que se interligam, afetando umas às outras de modo a atingir os personagens, como no episódio em que Eutanázio, epicentro dessas tenções, vai à barraca de Felícia e deita-se com ela, como forma de vingar-se do mundo e de se castigar por fazer parte daquele mundo.

A construção de um personagem psicologicamente doentio, exemplificado nos constantes ataques de raiva, nas indefinições, obsessões e contrariedades, aponta para um universo caótico, revela uma relação dialética e irônica para além dos limites do texto ficcional, sob o olhar crítico do autor frente aos acontecimentos e perspectivas nacionais.

Em uma interpretação social, Eutanázio representa a morte, tanto das comunidades regionais devido ao desenvolvimento do capitalismo, como da identidade e dos valores humanos. O espaço da casa de seu pai, o major Alberto, confere ao protagonista o tom melancólico, a frieza e a indiferença;

[42] JURANDIR, op. cit., p. 35.

a casa de seu Cristóvão o devora, lá ele enfrenta a dor e o suplício, sendo irresistivelmente atraído pelo riso encantador de Irene; a casa de Felícia lhe proporciona prazer e esperança de regeneração e, ao mesmo tempo, é onde contrai a sífilis, causa de sua morte.

É narrado por meio do discurso indireto livre e entrecortado pelos constantes fluxos de consciência, por isso o diálogo travado a partir do íntimo do protagonista invade as lembranças e capacidades intelectuais do leitor, numa construção dialética em que se avivam forças e experiências de valor moral. A problemática da morte reavivada pela construção espacial convida o leitor a repensar sua definição conceitual, a adentrar as experiências de morte em sua relação tanto com o sagrado e o profano como com o ético e o não ético.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Rosa. Dalcídio Jurandir: a simplicidade de um simples e alguns aspectos de sua obra. *Asas da Palavra*, v. 1, n. 4, p. 41-47, Unama, 1998. Disponível em: http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1483/833. Acesso em: mar. 2021.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade***.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____.Mundo desfeito e refeito. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 22, 2012. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636894. Acesso em: mar. 2021.

FARES, Josebel Akel. Dos campos de Cachoeira a Belém do Grão-Pará: encontro de vozes em Dalcídio Jurandir. *Asas da Palavra*, v. 1, n. 14, p. 171-180, 2002. Disponível em: http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1905/1066. Acesso em: mar. 2021.

GOLDIM, José Roberto. Eutanásia. *Bioética.* UFGRS, Porto Alegre, 2004. Disponível em: https://www.ufrgs.br/bioetica/eutanasi.htm. Acesso em: mar. 2021.

GUZZON, Francidalva Araújo; RECH, Alessandra Paula. O espaço como representação dos personagens em *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. *Palimpsesto*, v. 17, n. 27, p. 540-557, 2018. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/38366. Acesso em: mar. 2021.

HAGE, José Elias Pereira; FURTADO, Marli Tereza. A resistência numa trajetória decadente em *Chove nos campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir. Artigo apresentado no *XIV Congresso Internacional da Abralic*, Universidade Federal do Pará, 2014. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434479259.pdf. Acesso em: mar. 2021.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. 8. ed. Bragança: Parágrafo, 2019.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária.* São Paulo: Cultrix, 2007.

MOLINA, Alberto de Barros; MOLINA, Maria de Fátima Castro de Oliveira. Uma poética da Amazônia em *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. *Igarapé*, Porto Velho, v. 12, n. 1, p. 42-56, 2019. Disponível em: https://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/4436/2802. Acesso em: mar. 2021.

NEVES, Orlando Loureiro. Dicionário de nomes próprios. *Oficina do Livro*: Portugal, 2002. Disponível em: https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/irene. Acesso em: mar. 2021.

PRESSLER, Gunter Karl. Dalcídio Jurandir — a escrita do mundo marajoara não é regional, é universal. *Revista do Gelne*, v. 4, n. 1, p. 1-5, 2 mar. 2016.

Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9151/6505. Acesso em: mar. 2021.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, Izabel. Chove nos campos de Cachoeira, o primeiro romance moderno da Amazônia. Monografia em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29095. Acesso em: mar. 2021.

SOUSA, Samantha Costa. *Poeticamente o homem habita esta terra: a construção do espaço em Chove nos campos de Cachoeira*. Dissertação de mestrado em Letras/Estudos Literários. Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/8128/1/Dissertacao_PoeticamenteHomemHabita.pdf. Acesso em: mar. 2021.

O REALISMO MARAVILHOSO COMO ELEMENTO COMPOSICIONAL NA NARRATIVA *A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO*, DE DANIEL DA ROCHA LEITE

Izabel de Brito Silva Nascimento

Introdução

A literatura ambientada em contexto amazônico comumente é constituída de encantamentos, lendas e misticismo. Os rios, as comunidades ribeirinhas, as culturas locais, o imaginário e o mito são elementos que muitos autores tomam para caracterizar o discurso literário de suas obras. A narrativa em análise compõe-se a partir de materiais próprios do contexto ribeirinho amazônico.

O presente artigo analisa/problematiza o insólito como elemento composicional na tessitura da obra *A história das crianças que plantaram um rio*, do escritor Daniel da Rocha Leite.[1] O estudo concentra a análise na narrativa encaixada, no entanto há necessidade de adentrarmos a narrativa englobante, a fim de compreender a obra. No percurso do estudo buscamos encontrar respostas para a questão: o realismo maravilhoso é um elemento composicional na tessitura da narrativa *A história das crianças que plantaram um rio*? Pressupomos que há, na tessitura dessa narrativa, pistas da presença do realismo maravilhoso. Cremos que a abordagem do estudo sob o viés do insólito é relevante para a expressividade da obra e contribuirá para a robustez de sua fortuna crítica, que se encontra em expansão. Em pesquisas realizadas não foi encontrada análise que a tratasse por essa perspectiva. Essa abordagem poderá ainda alcançar a academia concernente a pesquisas e divulgação da literatura de expressão amazônica constituída sob o viés do insólito.

Os procedimentos adotados para a produção deste artigo alicerçam-se nos princípios da pesquisa analítica bibliográfica. Para a realização deste estu-

[1] LEITE, Daniel Rocha. *A história das crianças que plantaram um rio*. Belém: Ponto Press, 2013.

do, empreendemos uma busca de autores que versam sobre o tema da pesquisa. Após uma leitura exploratória dos materiais encontrados, selecionamos os que pudessem atender ao objetivo proposto, analisamos, interpretamos e fichamos os que posteriormente seriam utilizados como embasamento para a análise. Foi feita uma leitura acentuada e analítica do nosso objeto de análise.

Daniel da Rocha Leite, escritor da narrativa *A história das crianças que plantaram um rio*, foi contemplado diversas vezes com premiações por suas obras, como o Prêmio Sesc de Poesia Carlos Drummond de Andrade, em 2007, sendo finalista dos prêmios Machado de Assis (contos) e Monteiro Lobato (literatura infantil), em 2007 e 2011. Em nível estadual, venceu por três vezes o Prêmio de Literatura do Instituto de Artes do Pará, com livros de contos nos anos de 2004, 2007 e 2011. Em 2008, com o romance *Girândolas*, venceu o Prêmio Samuel Wallace Mac-Dowell, da Academia Paraense de Letras, em conjunto com o governo do estado do Pará.[2]

A análise usou como aportes teóricos uma leitura analítica do romance *A história das crianças que plantaram um rio*, de Daniel da Rocha Leite (2013), estudos de teóricos como Chiampi (1980), Loureiro (2015) e Reuter (2002), pesquisas de Armange (2004), Barbieri (2009), Ana Lúcia Trevisan (2014), Mazzuti e Mittidieri (2015) e Monegal (2004).

Breve percurso pela narrativa

A narrativa infantojuvenil *A história das crianças que plantaram um rio*, de Daniel da Rocha Leite,[3] é repleta de simbologias próprias de um contexto ribeirinho, da cultura do imaginário. De acordo com Loureiro,[4] esse elemento, que se faz presente na tradição ribeirinha amazônica, é propício para a fluidez do imaginário e rico em significados para a tessitura da narrativa. Tal aspecto é fundamental para a construção e compreensão dos cenários e a relação do nar-

[2] Disponível em: https://www.escavador.com/sobre/3468216/daniel-da-rocha-leite. Acesso em: 04 set. 2021.

[3] LEITE, op. cit.

[4] LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica:* uma poética do imaginário. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

rador personagem com o rio e a avó. É nessa atmosfera mágica que o narrador personagem regressa por meio da memória para reviver sua relação com o rio e com sua avó: "Se eu fechar os olhos agora volto a ser criança. [...] Mergulho no Rio."[5] Em consonância com o que ensina Reuter,[6] a produção de um texto parte de várias escolhas nos campos semântico, sintático, estilístico, dominância de um nível etc. Prevalece na narrativa um registro próprio da linguagem "poético-ribeirinha", são formadas palavras compostas, como "casa-barco", "águas-grandes". Figuras como a metáfora e a personificação são responsáveis por dominar na narrativa a característica da ficção.

O rio é um elemento estetizante que perpassa toda a narrativa. Ora é elemento da natureza: "Meses depois, o rio voltava para o seu lugar, ali, ao nosso lado, vizinho de águas [...] Tempo se cumpria, estio chegava, o rio emagrecia."[7] Ora é personificado: "Será que ele sonhava os meus sonhos, a minha correria em suas margens, o meu andar de menino, o seu andar de rio?"[8] O narrador revive sua convivência de afeto pelo rio e pela avó contadora de histórias, que se apresenta na narrativa também como uma importante narradora: "Eu, ali, sempre menino, sempre já. — Só uma história de dia... agora, vó, conte pra gente."[9] No cenário do imaginário e do maravilhamento que compõe a narrativa, o narrador protagonista e sua avó convidam o leitor a conhecer a história de um rio que um dia renasceu das mãos de crianças.

É importante salientar que *A história das crianças que plantaram um rio* tem em sua estrutura uma narrativa encaixada. Para compreender essa estruturação da narrativa, recorremos a Todorov,[10] que explica: "Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe." A história encaixada na obra em pesquisa é narrada pela avó, que na narrativa encaixante tinha o *status* de personagem. Essa mudança de *status* de personagem para narradora também se configura como

---

[5] LEITE, op. cit., p. 15-16.
[6] REUTER, Yver. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
[7] Ibid., p. 20.
[8] Ibid., p. 34.
[9] Ibid., p. 61.
[10] TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo.* Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

característica das narrativas encaixadas. Para Reuter,[11] "o encaixe pode assumir formas variadas, como uma personagem passar a narrar uma história".

2. O insólito no contexto ficcional ribeirinho amazônico: a magia das crianças e o renascimento do rio

Vários são os esforços para conceituar o insólito. Muitos estudiosos se debruçam sobre ele, a fim de estudá-lo e assim aproximarem-se o mais possível de um conceito definitivo. No artigo "Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano", os autores Mazzutti e Mitidieri[12] apresentam estudos de alguns pesquisadores sobre esse tema. Nesse rol destacamos a pesquisadora Lenira Marques Covizzi (1978) com a ideia de o insólito ser um gênero. No entanto, na conclusão de seus estudos afirmou ser o insólito uma importante categoria. O estudioso Renato Prada Oropeza (2006) diz que o insólito é o componente principal que caracteriza a narrativa fantástica. Já de acordo com o professor Flávio Garcia (2012), o insólito decorre daquilo que não é usual, mas que se iguala ao sobrenatural ou extranatural.

Assegurados em estudos, podemos perceber que o insólito se reparte em subgêneros. E é a partir dessa divisão que buscaremos problematizar o realismo maravilhoso na narrativa já referida. Para essa abordagem é fundamental analisar o espaço e o contexto em que a obra é constituída.

Daniel da Rocha Leite constrói para a vivência e experiências dos personagens da obra um espaço ficcional ribeirinho amazônico: "Águas grandes chegando. Inverno do norte. No chão da nossa casa o rio vinha morar."[13] O autor convoca para a narrativa a realidade do mundo natural. Para Loureiro:[14]

> Na vida amazônica a mitologia reaparece como linguagem própria da fábula, que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela descoberta das coisas. Nesse procedimento —

[11] REUTER, op. cit., s/p.

[12] MAZZUTTI, Luciana Helena Cajaz; MITIDIERI, André Luís. Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 40, n. 69, p. 21-32, jul./dez. 2015.

[13] LEITE, op. cit., p. 19.

[14] *Cultura Amazônica*: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editora, 2015.

> de uma verdadeira metafísica poética —, o impossível torna-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural. Trata-se de um estado poético que evola do devaneio, da livre expansão do imaginário.

Observamos o devaneio e o imaginário presentes em toda a tessitura da aquífera narrativa. Para contar a história na narrativa encaixante, o narrador torna-se criança e mergulha no rio: "Se eu fechar os olhos agora, volto a ser criança."[15] E para essa transformação: "Mergulho no rio."[16] O mergulho no rio é a metáfora utilizada para o regresso ao passado por meio da memória, a fim de reviver a infância ao lado do rio e da avó. Nessa imersão, o narrador protagonista conta a história, volta à tona em alguns momentos para fazer reflexões entre a sua infância e o tempo presente. Para introduzir o conceito de insólito, apresentamos as pesquisas que Ana Lúcia Trevisan[17] fez sobre a obra de Chiampi:

> Partindo de uma ideia que existe uma contiguidade entre o real e o irreal, o realismo maravilhoso propõe um "reconhecimento do insólito", pois as mitologias, as crenças religiosas, a magia e as tradições culturais tornam-se capazes de redimensionar uma reflexão identitária, conduzindo a um retorno ao "familiar coletivo".

Antes de conduzir a análise, é importante esclarecer que a obra referenciada diz respeito aos estudos da literatura hispano-americana, e aqui será utilizada numa perspectiva de problematizar o conceito discutido por ela em uma obra da literatura de expressão amazônica.

A tradição da oralidade, os costumes, o mito, a valorização da cultura, o sentimento de pertencimento são componentes que se entrelaçam e constituem a tessitura da narrativa em estudo. São elementos facilmente reconhecidos da realidade ribeirinha amazônica. Por esses componentes utilizados por Leite para dar vida à ficção podemos dizer que o referente extralinguístico do

---

[15] LEITE, op. cit., p. 15.
[16] Ibid., p. 17.
[17] TREVISAN, Ana Lúcia. As imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, v. 15, ed. 1, p. 11-26, 2017. Disponível em: http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/download/1427/pdf. Acesso em: 12 out. 2017.

realismo maravilhoso na diegese está relacionado com o povo ribeirinho tradicional da região amazônica. O narrador personagem[18] apresenta o período de enchente do rio:

> Águas Grandes eram o tempo do nosso mundo, meninos e meninas correndo pelo trapiche inundado. "Tempo de gente só", dizia a minha mãe; "tempo solidão", repetia a minha avó, enquanto o meu pai conferia a altura do rio chegando. Nenhum menino ou menina da nossa terra compreendia que tempo era aquele. Pra gente era tempo de felicidade. Minha avó me explicava que as Águas Grandes eram um nome, uma palavra, uma vida que só os olhos sabiam ouvir.

Observamos, por meio do discurso narrativo, as práticas que cercam o ribeirinho em um período importante do ano: o inverno amazônico. As ações das personagens, contadas pelo narrador, demonstram o contraste promovido por essa época do ano: para a mãe, a avó e o pai do menino narrador era um tempo de preocupação e isolamento com a possível cheia do rio; para o narrador protagonista e as crianças, era um tempo de brincadeiras, de felicidades.

É nessa narrativa que o menino narrador apresenta a avó como contadora de histórias orais, e por diversas vezes gera no leitor a expectativa de que uma nova história será contada: "A minha avó, bem velhinha, pequenina e magra, parecia um peixe saído do rio quando ela passava a me contar as suas histórias."[19] A forma como prossegue a narração leva o leitor a crer que na página seguinte deparará com a voz narrativa da avó contando a história almejada pelo neto: "Quando ela começava a me contar uma história, muitas vezes eu nem sabia que era uma história."[20] No entanto, percebemos nessa construção um jogo narrativo que gera uma atmosfera de curiosidade e ansiedade no leitor. Buscamos compreender o conceito de atmosfera em Barbieri:[21]

---

[18] LEITE, op. cit., p. 23.
[19] Ibid., p. 44.
[20] Ibid., p. 45.
[21] BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Orizes; BARBOSA, Sydney (Org). *Poética do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009.

> Nesse sentido, pode-se entender o conceito de atmosfera como uma sensação que permeia o texto narrativo, um tom emocional que se infiltra pelo enredo, pelas personagens e pelos espaços. [...] O comportamento dos personagens, o ritmo do texto, o espaço criado, enfim, uma série de recursos, que, percebidos como um todo, podem gerar sensações de suspense, melancolia, tristeza, como se fosse possível antever o que irá acontecer nas linhas seguintes.

Essa atmosfera também marca o compasso da narrativa: "Lembro que era dia, uma vez, no início de uma tarde, quando eu pedi que a senhora contasse mais uma história pra gente [...] — Não, meu filho. História de dia não."[22] A narração segue para a mudança do foco narrativo, que será passada para a avó na narrativa encaixada. Em linhas anteriores foi explicitado o conceito de narrativa encaixada e encaixante de acordo com a visão de Todorov.[23] Como forma de elucidar, mencionaremos a narrativa encaixada, que será analisada sob a ótica do real maravilhoso, como metadiegese. De acordo com Chiampi,[24] "a metadiegese vem a ser, analogamente, o nível da narrativa que fala do relato primeiro".

O narrador, por meio do modo de contar, como conceitua Reuter,[25] na narrativa englobante conduz a narração, evoca por meio da memória sua vivência durante a infância com o rio e a avó. Esses dois elementos são fundamentais para que ele, após quarenta anos, almejasse retornar para o espaço ribeirinho, reviver suas brincadeiras pueris com o rio e ouvir as histórias contadas pela avó:[26]

> Hoje, mais de quarenta anos de marés e tempos nos separam. Estou muito distante agora. Longe do longe onde nasci. Cidade grande, asfaltos e muros... metrópole. Sei daquele rio o que se sabe de um inesquecível mundo. Aquele rio da gente. Nós, a nossa casa, a nossa gente, um nosso lugar, rua de rio de todo o mundo. Aprendi que saudade é um jeito de se fechar os olhos e andar dentro da gente. Se eu fechar os olhos agora, volto a ser criança.

[22] LEITE, op. cit., p. 60.
[23] TODOROV, op. cit., s/p.
[24] CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso:* forma e ideologia no romance-americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.
[25] REUTER, op. cit., s/p.
[26] LEITE, op. cit., p. 15.

Não há explicação nem detalhe sobre o rio: extensão, profundidade, cor, margem. A descrição do rio fica por conta do efeito de sentido causado no leitor pela forma como o narrador protagonista refere-se a ele: "Estava ali, sentado lado a lado, na beira do trapiche, vendo o rio passar. Bem baixinho, com aqueles seus olhos de vó, ela me disse quase em um sussurro que o rio queria conversar com a gente."[27]

Partimos da pressuposição de que a metadiegese tem como uma de suas funções fazer o leitor compreender o afeto que o menino sente pelo rio e pela avó, seu sentimento de pertencimento local, contado pelo narrador na narrativa primária. "Ainda sei fechar os olhos mais uma vez, vó. Ainda sei ser menino. Conte essa história outra vez pra gente. Olhe... vó, o dia, agora, já é noite."[28] Notamos a presença de um narratário junto ao narrador protagonista que anseia ouvir a história da avó, história, como podemos ver, já conhecida por eles. Para contar o evento, que consideramos insólito (realismo maravilhoso) de acordo com a concepção de Chiampi, há a mudança do foco narrativo, que passa do narrador protagonista para a narradora testemunha. Nessa narrativa, a avó[29] toma a voz para contar ao neto e ao narratário a história das crianças que plantaram um rio, que constitui o título da obra:

> Houve uma noite, meu filho, que levaram o rio embora. Ficou só a cama dele aqui, no meio do mundo da nossa terra. Um lugar vazio. Abandono que se ouvia longe, eco solidão. Vento que tinha arame farpado por dentro. Do rio da nossa terra só deixaram a sombra dele que os ladrões não se lembraram de levar. A sombra do rio ficou lá, dentro do fundo da terra, esquecida e seca sombra, chão rachado de uma vida. A sombra do rio chorava um choro mudo, sem alma de águas. Ninguém ouvia, mas todo o mundo era capaz de sentir a tristeza da sombra do rio. Era uma dor muita, meu filho.

Durante a narração, observamos o direcionamento da avó ao vocativo "meu filho", que na nossa concepção revela-se como um narratário. Ana Helena

[27] Ibid., p. 41.
[28] Ibid., p. 63.
[29] LEITE, op. cit., p. 63.

Krause Armange,[30] em sua dissertação "O diálogo entre o narrador e o narratário em contos machadianos e sua contribuição para a significação", traz a ideia de que "o narratário é a entidade a quem o narrador destina a sua mensagem, sendo, portanto, um destinatário intratextual". O discurso narrativo empregado pela avó direciona-se ao maravilhoso, conforme nos mostra Chiampi:[31]

> Maravilhoso é o "extraordinário", o "insólito", o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, "coisas admiráveis" (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o "mirar", olhar com intensidade, ver com atenção ou, ainda, *ver através*. O verbo *mirar* se encontra também na etimologia do milagre — portanto contra a ordem natural — e de miragem — efeito óptico, engano dos sentidos.

É esse maravilhoso que notamos constituir a tessitura dessa narrativa e que poderá revelá-la como realista maravilhosa. Durante a narração dos temas que a constituem — roubo e renascimento do rio —, o leitor se põe como expectador de fatos insólitos, porém tais fatos são apreendidos sem sustos ou questionamentos. Esse argumento é possível amparado em uma leitura analítica da narrativa, tanto da primeira quanto da que consideramos como metadiegética, objeto central da problematização do conceito do real maravilhoso, e nos asseguramos ainda na visão de Chiampi, que cria um esquema de comunicação narrativa para mostrar como ocorre o processo de produção do texto no universo social e cultural onde o sujeito se insere. O contexto ribeirinho amazônico tomado como componente extralinguístico da narrativa é representado nela com a sua carga maravilhosa, em que o mito e o insólito convivem harmoniosamente, de forma que os eventos sobrenaturais ganham, na narrativa, efeito de naturalização. Para contribuir ainda com essa análise, Barbieri[32] diz que "o espaço em relação à obra pode originar ao mesmo tempo referências

---

[30] ARMANGE, Ana Helena Krause. *O diálogo entre o narrador e o narratário em contos machadianos e a sua contribuição para a sua significação*. 127 f. Dissertação. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

[31] CHIAMPI, op. cit., p. 48.

[32] BARBIERI, op. cit., p. 107.

geográficas, sociais ou históricas, ou, ainda, contemplar diferentes instâncias existenciais ou ontológicas".

Daniel da Rocha Leite recria esse espaço na narrativa, onde o rio é o fio condutor da diegese e é por meio dele que se conjetura que o realismo maravilhoso se apresenta, como percebemos na voz da avó narradora:[33]

> Na tarde de uma noite, nas margens do vazio do rio, não se sabe de onde, apareceram umas crianças. A noite já ia alta, toda a gente já estava dormindo. Era criança de todo o lugar da Terra. Elas vieram. Olharam para o céu e cantaram uma canção. Lá, bem longe, um trovão tremeu o telhado do céu. Das nuvens noturnas, daquelas que a gente pouco vê, começou a cair uma chuva bem fraquinha, uma chuva magrela, que parecia não ter força bastante para cair, aqui, na nossa terra. Relâmpagos em silêncio acenderam a escuridão da noite. As crianças, todas juntas, abriram as mãos. A chuva, enfim, veio viva. Chuva caindo, chuva prateada de estrelas, caindo dentro da palma da mão daqueles meninos e meninas de todo o mundo.

A avó, como narradora testemunha, conta a história que insistentemente o neto lhe pedia. O relato da avó não conduz o leitor a um questionamento e estranhamento. Recorremos aqui aos escritos anteriormente concernentes à metadiegese e sua função. Em breve descrição sobre a materialidade da obra em estudo, ela é estruturada em duas partes. Na primeira, que consideramos a narrativa primária (englobante), há o relato do narrador. Dessa forma, não há como chegar na segunda parte, na metadiegese (encaixada), sem o conhecimento da primeira. Por isso consideramos que a narrativa encaixada é fundamental para a compreensão do afeto que o narrador protagonista sentia pelo rio e pela avó, bem como para a apreensão por parte do leitor de um acontecimento insólito, mas concebível dentro de sua realidade. Sobre essa questão buscamos nos fundamentar em Mazzuti e Mitidieri:[34]

> [...] no realismo maravilhoso o sobrenatural é naturalizado — o real e o maravilhoso coabitam, o insólito se faz reconhecido no contexto sociocultural

[33] LEITE, op. cit., p. 69.
[34] MAZZUTTI; MITIDIERI, op. cit., p. 27.

> ao qual o sujeito pertence. As explicações para os eventos representados na obra literária encontram-se no universo real maravilhoso do leitor.

Não se pode abster de esclarecer a pretensão, neste estudo, de problematizar o realismo maravilhoso nessa obra de expressão amazônica. No entanto, abre-se um espaço para levantar um questionamento: o leitor da obra poderá não estar inserido nesse contexto sociocultural e ainda assim aceitar como algo natural o insólito presente na narrativa? Ainda de acordo com Chiampi,[35] "o realismo maravilhoso possui probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apela, portanto, à atividade de deciframento do leitor". Um argumento para sustentar essa análise é que o imaginário nacional e até mesmo internacional sobre a Amazônia é repleto de mitos, crendices e exotismo. Essa concepção sobre a região contribui então para que um leitor de fora apreenda a narração da avó como parte de seu conhecimento da realidade da região amazônica.

Chiampi apresenta algumas questões para a análise do realismo maravilhoso em uma narrativa, como a causalidade interna e o efeito de encantamento provocado no leitor. Tais situações fazem parte da diegese. O referente extralinguístico, como já mencionado anteriormente, de acordo com a análise, encontra-se no âmbito do contexto amazônico.

Como causalidade interna da narrativa, apontamos a magia das crianças de todo o mundo que trouxeram a chuva e a plantaram na sombra do leito do rio, como podemos perceber na voz da avó:[36]

> Lusco-fusco, o dia ainda era noite, meu filho. Lusco-fusco. Dia ainda noite quando as crianças guardaram a chuva dentro das suas mãos. O sol estava nascendo quando elas foram até o lugar onde ficava a sombra do rio. Chegando lá, meu filho, as crianças que tinham a chuva em suas mãos fizeram dela semente e lançaram as suas águas no chão da sombra do rio. Aqueles meninos e meninas, meu filho, plantaram um novo rio, sonharam um novo mundo, semearam uma nova história.

[35] CHIAMPI, op. cit., p. 59.
[36] LEITE, op. cit., p. 71.

Com a leitura da história, o leitor se põe diante do fato insólito como uma possível situação gerada da própria diegese, concebendo o evento como parte da história, como aponta Chiampi:[37] "A causalidade interna (mágica) do realismo maravilhoso é o fator de uma *relação metonímica entre os dados da diegese.*" Há de se lembrar também que a realidade em que o leitor se encontra e em que se produz a história é fator preponderante para a aceitação do fato insólito sem medo ou susto, como diz Chiampi.

Sobre o efeito de encantamento do discurso narrativo, apresentaremos o conceito de Chiampi[38] para, em seguida, analisar na narrativa de que forma ele possivelmente se apresenta:

> O realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos.

Em se tratando da narrativa estudada, o leitor, mesmo admirado ante o fato insólito promovido pelas crianças, não busca explicação. O espaço, o ambiente e a narração pela avó contribuem para que o evento insólito seja apreendido com naturalidade.

Se, para introduzir a metadiegese, o narrador personagem prepara o leitor e passa a voz narrativa para a avó, a retomada da voz narrativa por parte dele se dá de forma brusca: "Quando o dia nasceu, meu filho, o rio estava aqui, de volta, vizinho da gente [...]. O nosso velho rio novo. Vivo, correndo as suas palavras e silêncios. O nosso rio, meu filho, as nossas histórias."[39] A narradora testemunha dirige-se ao narratário, "meu filho", mas não se dirige ao menino personagem passando-lhe a voz narrativa.

Na página seguinte temos o retorno à primeira narrativa (encaixante), e o foco narrativo volta ao narrador protagonista adulto das páginas iniciais da narrativa: "A minha avó, o seu rio, a sua vida. A noite e as histórias em seus

[37] CHIAMPI, op. cit., p. 61.
[38] Ibid., p. 59.
[39] LEITE, op. cit., p. 75.

olhos."[40] E continua: "Hoje, na janela de algum lugar do mundo, tenho à minha frente um jornal. Notícias de uma terra. Leio que um rio está morrendo. Penso no que li: um rio morrendo."[41]

Assim, nos leva a crer que o que opera o efeito de encantamento sobre o leitor é o discurso narrativo do narrador personagem, adulto, inserido em sua realidade social, em um tempo presente que nos condiciona a pensar que a proximidade do real e do irreal, como conceitua Chiampi, se concentra na transposição do foco narrativo: o mágico (insólito) contado pela avó, na voz do narrador protagonista, surge como fato real, tanto dentro do mundo inventado da narrativa quanto para o leitor, que infere "o rio morrendo" como um processo de seca e poluição causado por intervenção humana, e o seu renascimento por mãos de crianças de todo o mundo remete à preservação do rio como uma questão universal.

Algumas considerações

Durante o percurso desta pesquisa pudemos observar que o espaço ficcional ribeirinho amazônico onde a história se passa é o fator que propicia a presença do elemento insólito na narrativa. Esse espaço, repleto de imaginário, poeticidade, crendices, mito e exotismo, conduz o leitor a um efeito de encantamento diante da leitura. Tal efeito é promovido pelo discurso narrativo, que engloba os dois focos: narrador personagem e narradora testemunha. Em cada foco narrativo percebemos o rio como elemento estético dominante na tessitura da narrativa e propiciador do evento insólito.

A proposta de analisar uma narrativa de expressão amazônica à luz do realismo maravilhoso apresentou-se desafiadora pelo fato de esse subgênero do insólito conceituado por Chiampi apresentar questões peculiares das narrativas hispano-americanas. No entanto, durante o processo da análise reconhecemos alguns aspectos na obra que a leva para o âmbito do realismo maravilhoso. A narração da avó de um ocorrido mágico sem trazer questionamentos ao leitor nem gerar dúvidas no neto é o ponto de contato mais robusto para a presença do insólito na narrativa.

Este estudo não pretende fazer uma análise definitiva do realismo

[40] Ibid., p. 40.
[41] Ibid., p. 78.

maravilhoso na narrativa, mas contribuir para que outras análises sejam feitas nessa narrativa e nas demais de expressão amazônica, como também para dar visibilidade a essas literaturas e cooperar para o crescimento da fortuna crítica do autor da obra.

REFERÊNCIAS

ARMANGE, Ana Helena Krause. *O diálogo entre o narrador e o narratário em contos machadianos e a sua contribuição para a sua significação*. 127 f. Dissertação. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (org.). *Poéticas do espaço literário.* São Carlos: Claraliz, 2009.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*: forma e ideologia no romance americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária, p. 13-30. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

LEITE, Daniel Rocha. *A história das crianças que plantaram um rio*. Belém: Ponto Press, 2013.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica*: uma poética do imaginário. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

MAZZUTTI, Luciana Helena Cajaz; MITIDIERI, André Luís. Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano. *Signo,* Santa Cruz do Sul, v. 40, n. 69, p. 21-32, jul./dez. 2015.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, II, México, n. 3, p. 53-76, enero-junio de 2006.

REUTER, Yver. *A análise da narrativa*: o texto, a ficção e a narração. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana. *A Cor das Letras*, v. 15, n. 1, p. 11-26, 2014.

TODOROV, Tzvetan, 1939. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

SOBRE OS AUTORES

Aguinaldo José Gonçalves
Professor sênior da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Livre-docente em Teoria Literária pela mesma instituição. Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). *E-mail*: agnus.fenix@gmail.com

Carlos Barroso de Oliveira Junior
Doutorando em Letras: Linguagem e Identidade, pela Universidade Federal do Acre (UFAC). Mestre em Letras pela Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Desenvolve pesquisas com ênfase em Análise de Discurso e História das Ideias Linguísticas. *E-mail*: carlosjrgm@gmail.com

Fátima do Nascimento Varela
Mestre em Letras pela Universidade Federal de Rondônia. Atua na docência e na gestão da educação básica no estado de Mato Grosso. Membro do grupo de pesquisa (CNPq) Mapa Cultural — Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Arte*s*. *E-mail*: fatima_vha_@hotmail.com

Fernando Guimarães Saves
Mestrando em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Bolsista Capes. *E-mail*: fernando.gsaves@hotmail.com

Helio Rodrigues da Rocha
Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp) e pós-doutorado em História Social (UFRJ). Professor e pesquisador na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Membro do grupo de pesquisa Devir-Amazônia: Literatura, Educação e Interculturalidade; do Labinter — Laboratório de Interculturalidade do PPGLI-UFAC; do grupo de estudos LECCA: Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade (UNIR) e da ASLE-Brasil — Associação de Literatura e Ecocrítica. *E-mail*: heliorocha@unir.br

Heloísa Helena Siqueira Correia
Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. Docente do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas e do Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia-UNIR. Membro do grupo de pesquisa Devir-Amazônia: Literatura, Educação e Interculturalidade-UNIR, do GT da Anpoll — Vertentes do Insólito Ficcional, do Labinter — Laboratório de Interculturalidade do PPGLI-UFAC e da ASLE-Brasil — Associação de Literatura e Ecocrítica. *E-mail*: heloisahelenah2@unir.br

Izabel de Brito Silva Nascimento
Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia. Desenvolve pesquisas sobre estudos de Literatura, Cultura e Letramento. *E-mail*: izabepoesia1978@gmail.com

Jessica Roberti de Mello
Mestranda em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Bolsista do CNPQ. *E-mail*: jessicarobertimello@gmail.com

Joelson de Jesus Araújo
Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia. Professor de Filosofia na rede estadual de ensino do estado de Rondônia. Participa do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: Estudo de Narrativas da/na Amazônia e do grupo de pesquisa Mapa Cultural — Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Artes. Desenvolve pesquisas com ênfase na Literatura Amazônica. *E-mail*: araujoelson15@gmail.com

Lilian Rocha de Azevedo
Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia, com bolsa Capes. Atualmente, integra o grupo de pesquisa Mapa Cultural — Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Artes. Foi bolsista do CNPq. *E-mail*: lilianrazevedo@outlook.com

Lucilo Antonio Rodrigues
Doutor em Letras pela Unesp/Ibilce São José do Rio Preto. Professor do curso de Pedagogia da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), unidade universitária de Paranaíba, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Educação. Professor do Programa de Mestrado Profissional em Letras da UEMS de Campo Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura e Literatura e Ensino em diálogo com as tecnologias digitais. Participa do Grupo de Pesquisa em Historiografia, Cânone e Ensino — GPHCE (UnB) e do Grupo de Estudos de Narratividade (UEMS). É membro do GT de Literatura e Ensino da Anpoll. *E-mail*: luciloterra@terra.com.br

Neila da Silva de Souza
Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura — Póslit/UNB. Membro do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance (UNB). Membro do grupo de pesquisa Relações de Gênero, Poder e Violência em Literaturas de Língua Portuguesa (UFAM). *E-mail*: neila.ssouza@yahoo.com.br

Osvaldo Copertino Duarte
Professor e escritor. Lidera o grupo de pesquisa Mapa Cultural — Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Artes. Coordena o projeto Mapa Cultural de Rondônia, desenvolvido com apoio do CNPq. Graduado em Letras. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Doutor em Teoria da Literatura. Docente de Teoria da Literatura no curso de Letras do Campus de Vilhena e de Crítica Literária no Mestrado em Estudos Literários (Porto Velho). Avaliador de cursos MEC/Inep. Atua na área de Letras, com ênfase no ensino e na pesquisa em Teoria da Literatura e Crítica Literária. Em contexto mais amplo, desenvolve pesquisas sobre as identidades em contextos de migração, especialmente na região amazônica. *E-mail*: osvaldo.duarte@pq.cnpq.br

Rogério Mendonça Correia
Doutorando em Letras, Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre — UFAC (2019). Professor assistente, atua com ensino e pesquisa em Língua e Literatura de Língua Inglesa. *E-mail*: rogerioufac2017@gmail.com

A Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR) é uma instituição pública de ensino superior criada em 1982. Ao longo de aproximados 40 anos, as ações de ensino, pesquisa e extensão formaram profissionais qualificados para atuação em todas as esferas da sociedade e do mercado de trabalho. A partir do ano 2000, com o início da oferta de cursos de Pós-Graduação, essa ação foi sendo ampliada, sendo ofertados, atualmente, 24 mestrados e 04 doutorados, abrangendo diversas áreas do conhecimento e priorizando pesquisas atinentes às questões ambientais, sociais, educacionais, culturais, econômicas e geográficas da Amazônia e especialmente de Rondônia. Como política de apoio e fortalecimento à Pós-Graduação e à pesquisa na Universidade, a Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa (PROPESQ) instituiu a publicação de livros elaborados pelos programas de Pós-Graduação, como atividade de divulgação e compartilhamento dos resultados das pesquisas produzidas por pesquisadores desta Instituição, tendo a Editora da Universidade Federa de Rondônia (EDUFRO), como unidade sistematizadora de todas as produções. Dessa forma, a coleção é resultado dos trabalhos elaborados pelos PPG da UNIR, com temas e abordagens disciplinares e transdisciplinares que visa a divulgação dos resultados das pesquisas elaboradas nessa Instituição e aproximação da UNIR das Instituições Estaduais, Municipais e de toda a Sociedade.

Maria Madalena de Aguiar Cavalcante – Diretora de Pós-Graduação
Artur de Souza Moret – Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

O desafio da Fundação Universidade Federal de Rondônia no ensino de graduação e de Pós-Graduação nunca foi tão grande, principalmente a partir dos recursos cada vez menores. Nesta pandemia por covid-19, o desafio foi não parar e a Pós-Graduação da UNIR não parou: defesas de dissertações e teses tornaram-se on-line e as produções acadêmicas-científicas não cessaram. A Coleção Pós-Gradução é a demonstração de que o esforço para o crescimento e a consolidação se mantém firme e constante. O futuro da Pós-Graduação na UNIR é o resultado das ações articuladas entre todos os atores, com maior abertura para a sociedade e para os setores públicos e com um grande objetivo que nos motiva, o de contribuir na formação em excelência de professores e pesquisadores nos países limítrofes. Os resultados nos colocam em papel de destaque na Amazônia e é isso o que desejamos: ser uma Instituição pública e gratuita, com forte apoio da sociedade para a oferta de cursos e formações que promovam o Desenvolvimento Regional e Sustentável do Estado de Rondônia.

Marcele Regina Nogueira Pereira - Reitora