



COLEÇÃO PÓS LETRAS

Espaço narrado

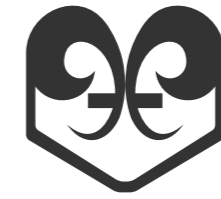


VOLUME 08

Ana Cristina Marinho
(Organizadora)



Desenho em tinta sobre cartolina - Pilar Roca



COLEÇÃO PÓS LETRAS

Conselho Editorial



Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Ana Graça Canan (UFRN)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)
Gastón A. Alzate (California State University)
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)
João Batista Pereira (UFRPE)
José Rodrigues Seabra Filho (USP)
Juliana Luna Freire (UFPB)
Juliana Pasquarelli Perez (USP)
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCG)
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)
Maximiliano Torres (UERJ)
Ramayana Lira (UFSC)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)
Simone Schmidt (UFSC)
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)

Projeto Gráfico:

CDM Design e Consultoria Empresarial Ltda
Camille Barbosa de Aquino
Roberta Lima Designer

Diagramação:

Roberta Lima Designer

Espaço Narrado



Ana Cristina Marinho

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

E77 Espaço narrado [recurso eletrônico] / Organização: Ana
Cristiana Marinho. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

Recurso digital (1,08MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-146-6

1. Literatura brasileira. 2. Literatura e Cultura.
3. Literatura popular. I. Marinho, Ana Cristina.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 821.134.3(81)

Elaborada por Susiquine R. Silva – CRB 15/653

Sumário



- 10** Espaços narrados em tempos vividos
Ana Cristina Marinho
- 18** Migração nordestina: nos espaços da literatura de cordel
Luciany Aparecida Alves Santos
- 38** O espaço ficcional como alegoria em Caldeirão,
de Cláudio Aguiar - Marta Célia Feitosa Bezerra
- 52** Espaço e focalização em Pedro Páramo, de Juan Rulfo
Jefferson Cardoso Oliveira
- 66** Inundação, de Mia Couto: o espaço da casa engolido pelo
rio do tempo - Moama Lorena de Lacerda Marques
- 82** Espaço e solidão em Tati, a garota
Andréa Maria de Araújo Lacerda
- 104** Movências do olhar: espaço e violência em contos de
Teolinda Gersão - Rinah de Araújo Souto
- 120** Garopaba mon amour: recursos
cinematográficos, espaço e memória de tortura
Gabriela de Souza Arruda
- 134** O espaço em Madalena, de Miguel Torga
Angélica Fabiana Linhares Saldanha
- 150** O cronotopo da casa, a intimidade protegida
e o processo de ilhamento em contos
Moacyr Scliar - Kléber José Clemente dos Santos
- 170** Sobre os autores e as autoras

1

Espaços narrados em tempos vividos



Ana Cristina Marinho

O meu interesse sobre o espaço e suas relações com a memória, a literatura, a política começou ainda durante a graduação em História, quando participei como bolsista de Iniciação Científica no projeto intitulado “Os Conflitos de Terra na Paraíba”, coordenado pela Prof^a Dr^a Emília de Rodat Fernandes Moreira. O projeto buscava escrever, através de uma extensa pesquisa documental, baseada em jornais, processos de demarcação de terra e pesquisa de campo, a história dos conflitos pela posse da terra na Paraíba, entre os anos de 1970 e 1997. Minha função era ler os documentos guardados na sede do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) e resumir a história de cada processo, cada comunidade de trabalhadores e trabalhadoras do campo. A leitura e cópia dos relatos dos camponeses, das notícias na imprensa sobre a “invasão de terras”, dos processos de demarcação (laudos de geógrafos, antropólogos, policiais) só era interrompida pelas inúmeras ocupações do prédio por trabalhadores e trabalhadoras. Era o tempo de deixar as salas e para ouvir as narrativas, contos, piadas e muito forró, coco e ciranda. Os espaços eram marcados pelas ações violentas da polícia e dos proprietários das terras, mas também pela resistência e luta de mulheres e homens que se deslocavam para a cidade de João Pessoa em busca de garantias para continuarem a plantar suas roças, criar as crianças e também dançar, cantar e contar estórias nas noites de descanso e festa.

Durante os cursos de mestrado e doutorado, as discussões sobre os espaços, agora seguindo a viagem do cantador de coco Joventino Soares morador de Forte Velho, município de Santa Rita (PB), continuaram a fazer parte da minha vida acadêmica. Minha aproximação com a geografia, desde a pesquisa sobre os cocos na Paraíba, além das relações do cantador de coco com os espaços de trabalho e brincadeira/festa, já havia possibilitado o encontro com pesquisadores e estudiosos como Yi-Fu Tuan, um dos fundadores da geografia humanista, que me ajudou muito a pensar sobre as relações entre espaço e memória e sobre a construção de mapas pessoais, aspectos trabalhados na tese. Nesse período também tive contato com toda a obra do geógrafo brasileiro Milton Santos e suas importantes contribuições para as definições de espaço e lugar e as implicações políticas presentes nesses estudos. A obra de Mikhail Bakhtin, os estudos sobre o cronotopo e também a obra de Bachelard, A poética do espaço, também já faziam parte das minhas referências. Mas ainda não tinha me dedicado aos estudos sobre o espaço como categoria da narrativa, ou mesmo sobre as análises de textos literários tendo como foco o ambiente, as caracterizações de lugares, as relações com o tempo, as personagens.

Quando voltei para a UFPB, agora já como professora do curso de Licenciatura em Letras, em 2002, desenvolvi pesquisas sobre literatura infantil, literatura popular e ensino de literatura e terminei me afastando das pesquisas sobre o espaço. Foi só em 2010 que revolvi voltar para as experiências de pesquisa que me colocaram, mais uma vez, no entrecruzamento de saberes. Nesse sentido, os estudos sobre o espaço na ficção poderiam me devolver para esse entre-lugar que fez e faz parte da minha formação. Foi criado, então, o grupo “Espaço Narrado”, cadastrado no Diretório de pesquisas do CNPq, e dele participaram discentes de mestrado e doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

Este livro traça um mapa de percurso, um panorama dos estudos que desen-

volvemos desde aquele ano de 2010, das nossas leituras no campo das letras e também mais nos campos da Sociologia, História e Geografia, minhas velhas conhecidas. Farei um resumo das dissertações e teses que foram desenvolvidas durante a vigência do projeto e que estão recortadas em cada um dos capítulos desse livro.

A primeira dissertação de mestrado defendida foi a de Luciany Aparecida, em 2011. O estudo, intitulado “A encenação do popular: a literatura de cordel no espaço da migração”, volta-se para a análise de folhetos dos poetas João Antonio de Barros (Jotabarro) e Franklin Machado (Maxado Nordeste) cuja temática volta-se para o encontro dos poetas com a cidade de São Paulo, como palco para suas experiências de migração. Nesse espaço da migração, as relações com o fazer poético são transformadas e ressignificadas. A pesquisa de Luciany dialoga com estudos sobre os espaços sociais, geográficos e de memória, a partir de autores e autoras como Maria Ignez Novais Ayala e Dulce Maria Tourino Babiata, que discorrem sobre a cantoria, o repente e a literatura de cordel no espaço urbano, em especial da cidade de São Paulo; Nestor Garcia Canclini por as discussões sobre aspectos da multiculturalidade e da hibridização que envolvem, também, os deslocamentos, migrações e processos diaspóricos; Stuart Hall, sobre identidade cultural e diáspora; Renato Ortiz, sobre cultura, mundialização, globalização; Milton Santos, cuja contribuição para os estudos sobre espaços, espacialidades, lugares e localidades será de fundamental importância para o desenvolvido de todos os estudos desse grupo.

Dois anos depois, em 2013, o grupo já contava com mais quatro trabalhos finalizados, três teses e uma dissertação. A primeira tese defendida foi a de Marta Célia Feitosa Bezerra, intitulada “A formação das comunidades religiosas em Pedra Bonita, de José Lins do Rego e Caldeirão, de Cláudio Aguiar”. Na tese, Marta busca aliar o conceito benjaminiano de alegoria à análise do espaço ficcional nas duas obras. Nesse sentido, amplia a discussão sobre os espaços na narrativa ao estudar a representação do espaço geográfico associada à um caráter de “destruição e ruína que se abate e caracteriza o homem moderno”. A tese de Marta também traz a contribuição do pesquisador Oziris Brandão Filho, que participou da banca de defesa, e que tem uma importante contribuição na sistematização de estudos sobre os espaços na literatura no Brasil.

Ao longo desses primeiros três anos, já havíamos realizado um extenso levantamento de estudos sobre a categoria, ampliando as pesquisas que antes voltavam-se mais para as áreas de sociologia e geografia. O dossiê da Revista Aletria (volume 15, número 1, de 2007), Poéticas do Espaço, organizado por Luis Alberto Brandão, Marli de Oliveira Fantini Scarpelli e Georg Otte, passou a fazer parte das leituras obrigatórias do grupo e a nos acompanhar nas discussões que eram trazidas por cada pesquisador/a. Até hoje, 13 anos após a publicação deste volume, os estudos sobre teorias do espaço, deslocamentos, não-lugares, imaginários urbanos e topografias da linguagem, presentes no dossiê, continuam a servir como exemplos de aproximação ao tema.

Com “Sítios da morte sem fim: espaço e focalização em Pedro Páramo”, dissertação defendida por Jefferson Cardoso Oliveira, entramos nas literaturas em língua espanhola e nos estudos sobre focalização. No romance “as configurações de tempo e espaço assumem características absolutamente atípicas, já que personagens e nar-

radores se movimentam por tempos e espaços, marcados pelo signo da morte”. Na dissertação, Jefferson explora categorizações propostas por Luiz Alberto Brandão em “Espaços literários e suas expansões” (2007) com ênfase nas relações entre o espaço e a focalização (G. Genette) e na definição das múltiplas instâncias narrativas, ou seja, da voz ou do olhar do(s) narrador(es). O trabalho também contempla a análise de estudos de pesquisadores(as) de universidades espanholas e latino-americanas sobre a temática, tais como: “Imaginar Comala: el espacio en la obra de Juan Rulfo” (1991), tese de doutorado do professor argentino Gustavo C. Fares.

Ainda em 2013, Moama Lorena de Lacerda Marques apresentou a tese “O espaço-tempo da espera nos contos de Mia Couto: uma perversa fábrica de ausências”. Moama analisa dez contos do autor moçambicano, selecionados dos livros “Cronicando” (1991), “Estórias abensonhadas” (1994), “Na berma de nenhuma estrada e outros contos” (2001) e “O fio das missangas os outros quatro contos”. Nesse estudo, as relações com o espaço se aproximam dos estudos de gênero, já que as personagens dos contos são “mulheres que se encontram em situações de espera, a maior parte delas relacionada a uma personagem masculina: filho, marido, amante.” Os estudos sobre o cronotopo bakhtiniano se unem ao pensamento de Bachelard e Osman Lins e também às contribuições de autores como Stuart Hall e Homi Bhabha. A banca de defesa de Moama contou com a contribuição de Luis Alberto Brandão, da Universidade Federal de Minas Gerais, um dos responsáveis pela organização do dossiê da Aletria e importante pesquisador sobre a categoria do espaço na literatura.

Voltando para o Brasil, e as narrativas que fizeram parte da minha formação como leitora de contos, temos a tese de Andréa Maria de Araújo Lacerda, “O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado”. A obra do escritor, que recebeu pouca atenção da crítica, é lida a partir das categorias da topoanálise (Bachelard), das reflexões de Osman Lins, Yi-Fu Tuan e Mikhail Bakhtin. Também são apresentadas impressões sobre a cidade do Rio de Janeiro, já que os contos são ambientados nessa cidade, a partir dos estudos de Raquel Rolnik (2012), Renato Cordeiro Gomes (2008), Nicolau Sevcenko (1985) e Brito Broca (2005).

Em 2014 tivemos duas dissertações defendidas, a de Rinah de Araújo Souto (O olho, a mão e o caleidoscópio: espaço(s) e violência em contos de Teolinda Gersão) e a de Gabriela de Souza Arruda (O espaço como narrativa de repressão em contos de Caio Fernando Abreu).

Na dissertação de Rinah Souto são analisados quatro contos presentes no livro “A mulher que prendeu a chuva e outras histórias”, da escritora portuguesa Teolinda Gersão, explorando as formas como o sujeito (em especial o sujeito feminino), em meio a espaços fronteiros, “reage diante de um espaço que lhe é desconhecido”. Os estudos sobre violência também fazem parte da pesquisa, a partir de pressupostos de René Girard, bem como da proposta teórica de Wolfgang Iser (antropologia literária).

Em “O espaço como narrativa de repressão em contos de Caio Fernando abreu”, Gabriela de Souza Arruda, volta-se para a análise das relações entre espaço e narrador, em um “contexto político repressivo”. A autora retoma leituras clássicas sobre o

narrador, como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Antonio Candido, Jaime Ginzburg, Norman Friedman, aliadas aos estudos de Osman Lins, Foucault, Luís Alberto Brandão e Mikhail Bakhtin sobre espacialidades.

Por fim, chegamos aos dois últimos estudos que resultaram em uma dissertação e uma tese. Angélica Fabiana Linhares Saldanha volta-se para a análise de contos de Miguel Torga, presentes na obra Bichos (“Bichos e homens: uma análise do espaço em Bichos de Miguel Torga”). O espaço aqui é trabalhado a partir das percepções das personagens. Nesse sentido as propostas de Soethe, sobre o espaço perceptivo, e de Osman Lins, sobre lugar e ambiente, são retomadas, além dos estudos sobre fronteira, com Milton Santos, e lugares de pertencimento (Marc Augé).

Por fim, temos a tese de Kléber José Clemente dos Santos, “A casa e os caminhos de dentro: um estudo sobre o espaço habitado em contos de Moacyr Scliar”. Kléber propõe uma leitura de oito contos do autor gaúcho, a partir de categorias do cronotopo literário, de Bakhtin, da intimidade protegida, de Bachelard e do ilhamento, de Lins. Na tese, o autor propõe subcategorias, quais sejam: “1) cronotopo da casa simples, cronotopo da casa luxuosa, cronotopo da casa global e cronotopo da casa da morte; 2) intimidade velada/revelada, intimidade ameaçada, intimidade destruída e intimidade resistente; e por fim, 3) ilhamento por ameaça, ilhamento por destruição e ilhamento por resistência”. Com essa proposta, Kléber amplia as discussões e teorizações sobre o espaço e abre possibilidades para que essas subcategorias possam ser utilizadas na leitura de outros contos e romances.

Cada capítulo desse livro faz um pequeno recorte das dissertações e teses defendidas no Programa de Pós-Graduação em Letras, resultados do projeto Espaço Narrado. Trabalhos que me conduziram de volta para as discussões sobre espaço, fronteiras e territórios. Os/As pesquisadores formados no Programa desenvolvem pesquisas em Institutos Federais de Ensino Superior, em Universidades e escolas do ensino básico. Alguns/as seguiram com os estudos sobre espaço e outros/as enveredaram por outras searas, veredas e caminhos.

Após a leitura dos capítulos percebi que o levantamento de estudos sobre os espaços na narrativa pode servir para outros/as pesquisadores/as que se interessam pela temática. Por essa razão, termino esse relato listando algumas das principais referências utilizadas nos trabalhos de tese e dissertação concluídos ao longo desses mais de dez anos.

Referências

- ALMEIDA, Regina Goulart Almeida. **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. **Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção tópicos).
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço & Literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sydney (Orgs.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos: Clara Luz, 2009.
- BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços Literários e suas Expansões. **ALETRIA: Revista de estudos literários**, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.
- BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRANDÃO, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BUTOR, Michel. “O espaço no romance”. In: BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

D'ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais da narrativa. In: _____. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa**. Vol. 1. São Paulo: Ática, 1995. p. 53 – 104.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. **Estudos avançados**. vol.27, n..79 São Paulo, 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim (Orgs.). **O Espaço (En)cena**. São Carlos: Clara Luz, 2008.

GUILLÓN, Ricardo. **Espacyo e novela**. Barcelona: Antoni Boschi, 1980.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Notas sobre a desconstrução do “popular”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **Espécies de espaço: territorialidade, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARANDOLA JR, Eduardo e GRATÃO, Lúcia Helena Batista (orgs.). **Geografia & Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010.

PABKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido**. Análises literárias. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. Campinas: Papirus, 1988.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Trad. Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RAVETTI, Graciela, CURY, Maria Zilda e ÁVILA, Myriam (orgs.). **Topografias da cultura: representação, espaço e memória**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. 5. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SILVANO, Filomena. **Antropologia do espaço**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria: Revista de estudos literários**, Belo Horizonte, p. 221- 229, 2007.

SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em ‘Der Zauberberg’ e ‘Grande sertão: veredas’**. Tese do doutoramento –

Universidade de São Paulo, 1999.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

ZUBIAURRE, Maria Teresa. **El espacio em la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas**. México: Fondo de Cultura Economica, 2005.

2

Migração nordestina: nos espaços da literatura de cordel



Luciany Aparecida Alves Santos

A condição de migrante do nordestino se apresentou em diversas fases de sua história e em diversos versos de sua literatura. São muitos os poetas que cantaram a tristeza da partida, os martírios da viagem, os sofrimentos do novo lugar, a saudade da terra deixada, o desejo de retorno. Luiz Gonzaga, possivelmente, foi a voz mais forte desses lamentos, murmúrios e saudades.

Na literatura de cordel, são vários os folhetos que trazem como temática a migração. Os motivos mais comuns que levaram os nordestinos a migrarem foram a seca, a falta de emprego e/ou o sonho de ir ao “lugar de maravilhas”. Possivelmente, o tema da seca tenha sido o mais descrito pelos poetas. Destacamos o folheto A Sêcca do Ceará, do poeta Leandro Gomes de Barros, como exemplo de um poema que narra o tema da migração causada pela seca

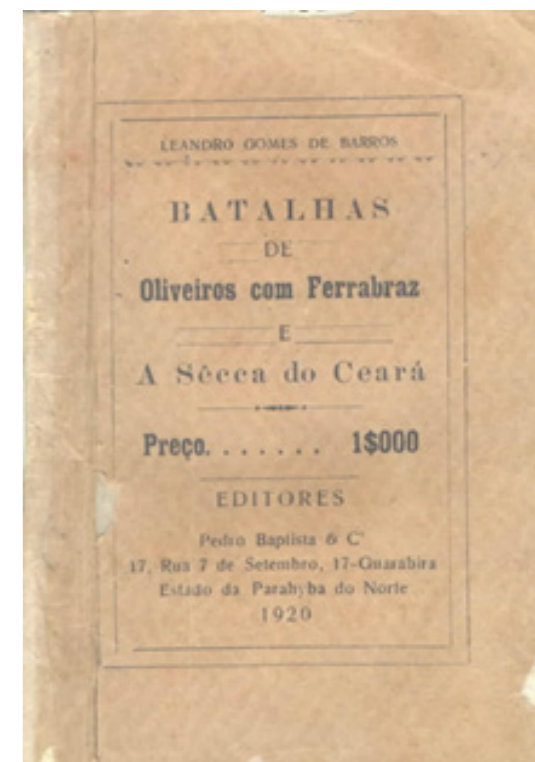
O poema A Sêcca do Ceará é composto por dezoito estrofes, cada uma com dez versos. Numa linguagem penosa e grave, o poeta vai criando um ambiente áspero, inóspito, sem vida, no qual retirantes, esfomeados e miseráveis, se deslocam em busca de qualquer esperança. Esse folheto pode ser uma referência à prolongada estiagem ocorrida no Estado do Ceará em 1915. As imagens da seca construídas pelo poeta são carregadas de sentimentalidade. Com voz dramática e condoreira, o poeta irá clamar pedidos de socorro para o povo migrante.

A primeira estrofe do poema faz um relato geral dos acontecimentos, apresentando a temática da seca.

Sécca a terra as folhas caem,
Morre o gado sai o povo.
O vento varre a campina,
Rebenta a secca de novo:
Cinco, seis mil emigrantes
Flagelados retirantes
Vagam mendigando o pão,
Acabam-se os animais
Ficando limpo os curraes
Onde houve a criação. (1ª. estrofe, p. 37)

O poeta constrói a cena da saída dos migrantes relacionando-a às intempéries da natureza: a terra seca, as folhas caem, o gado morre. A chegada da seca é anunciada através dos falecimentos dos elementos naturais que compõem o quadro de relações sociais do sujeito, a terra, a flora e a fauna se extinguem, deixando ao elemento huma-

Figura 1: Capa do folheto A sêcca do Ceará



Fonte: cordel de Leandro Gomes de Barros (acervo digital da Fund.Casa de Rui Barbosa)

no uma única saída: a fuga. A campina vazia, sem terra para plantar, sem plantação ou animal, é varrida pelo vento, que traz o anúncio da seca. A imagem do vento que varre a campina é metáfora para exemplificar que não existe mais vida sobre aquela terra. O poeta ressalta - “secca de novo” - sugerindo que a condição de retirada por motivos da estiagem é repetitiva naquele lugar. Destacar a repetição do ciclo da seca é reforçar a condição de migrante dessas pessoas. Observamos que o poeta escolhe as palavras, para dar intensidade aos sentimentos revelados pelos acontecimentos: “Cinco, seis, mil emigrantes”, o poeta parece perdido ao contar o número de migrantes, artifício usado para revelar ao leitor a grandiosidade das lástimas da seca reveladas por seus versos. Segundo o poeta, os retirantes “vagam mendigando o pão”. O uso da palavra vagar sugere caminhantes sem destino, sem esperanças, a única coisa que parecem buscar é o “pão” e a manutenção de suas vidas.

Não se vê uma folha verde
Em todo aquelle sertão
Não há um ente d’aquelles
Que mostre satisfação
Os touros que nas fazendas
Entravam em luctas tremendas,
Hoje nem vão mais o campo
É um sitio de amarguras
Nem mais nas noites escuras
Lampeja um só pirilampo. (2ª. estrofe, p. 37)

O sertão, agora sem verde, sem vida, é um “sítio de amarguras”. O touro e o pirilampo são apresentados como imagens metafóricas que simbolizam a derrocada do sertão. Antes símbolos de valentia e mistério, a força do touro das terras do norte e o encanto das noites do sertão povoadas de vaga-lumes, agora representam a derrota. O touro, antes representação máxima de poder, virilidade e força da fazenda, agora é perdido, é fraco, nem vai mais ao campo. Os dias, sem a coragem do touro e as noites sem o faiscar dos pirilampos, envolvem o sertão em desencanto.

A cena de horror e desespero se completa com a morte dos retirantes. O poeta descreve as cenas com profunda dramaticidade:

Vê se uma mãe cadaverica
Que já não pode fallar,
Estreitando o filho ao peito
Sem o poder consolar
Lança-lhe um olhar materno
Soluça implora ao Eterno
Invoca da Virgem o nome
Ella débil triste e louca
Apenas beija-lhe a bocca
E ambos morrem de fome. (7ª. estrofe, p. 39)

A mãe, imagem santa de fertilidade e vida, na cena descrita pelo poeta, é “ca-

da-verica”. A mãe não tem mais fala, em vão, abriga a cria ao peito seco. Sem mama e sem voz de consolo, sabe do fim, despedindo-se do filho com um olhar, clama ao Eterno e à Virgem um amparo para suas almas. O poeta usa a palavra débil para qualificar a mãe, sugerindo um ser franzino, frágil, quebradiço. Cheia de tristeza, alucinada, a mãe beija a boca do filho e ambos morrem. O beijo como despedida simboliza o último suspiro de vida.

Ver-se nove, dez, num grupo
Fazendo supplicas ao Eterno
Crianças pedindo a Deus
Senhor! Mandai-nos inverno,
Vem, oh! grande natureza
Examinar a fraqueza
Da frágil humanidade
A natureza a sorrir
Vel-a sem vida cahir
Responde: o tempo é de balde. (14ª. estrofe, p. 41-42)

As súplicas se intensificam, “nove”, “dez”, “um grupo”, clamam ao eterno. Mais uma vez, observamos que, ao contar os retirantes, o poeta fica atordoado, sugerindo que são infinitas as pessoas que clamam ao infinito. Ao fazer a descrição do apelo das crianças, o poeta usa uma linguagem condoreira, um clamor exagerado, desesperado. As crianças, simbolizando a parte mais frágil, inocente e distraída da humanidade, suplicam piedade, fazendo seus clamores serem ainda maiores. O eu poético da narrativa suplica à natureza: “Vem, oh! grande natureza/ Examinar a fraqueza/ Da frágil humanidade”. A natureza é personificada pelo poeta como sujeito irônico, que ri dos clamores humanos e responde com desdém: “o tempo é de balde”. O tempo é vão, o escritor sugere que o tempo é de dor, é de clamores e lamentações e de nada adianta os pedidos humanos. Nos próximos versos, os pedidos serão às autoridades:

Os habitantes procuram
O governo federal
Implorando que os socorra
Naquelle terrível mal
A creança estira a mão
Diz senhor tem compaixão
E elle nem dar-lhe ouvido
É tanto a sua fraqueza
Que morrendo de surpresa
Não pode dar um gemido. (16ª. estrofe, p. 42)

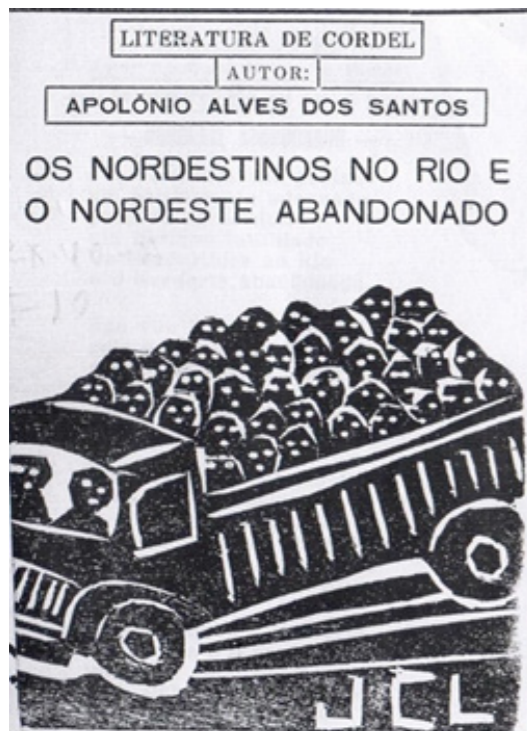
Nem o Senhor, nem a natureza, nem o governo, nenhuma instância de poder socorre o retirante, que sucumbiu no susto da fome. O poeta exaure todas as possibilidades de auxílio e coloca o migrante no espaço do desterro. Narrativa clássica da seca, esse folheto agrupa as principais cenas que compõem nosso imaginário, quando pensamos em seca sertaneja. A falência das plantações, a morte do gado, as mães cada- véricas e famintas, as crianças suplicantes e os clamores em vão ao Eterno, à natureza e ao governo. Essas imagens se fixaram no campo representativo, quando se fala em

seca nordestina. Ao falarmos em migrante nordestino, imediatamente a ambiência do retirante esfomeado se revela.

Outra causa clássica da migração, que também é tema nos folhetos, é a falta de emprego nos Estados do Nordeste, o que levou trabalhadores a migrarem para a região sudeste do país. Essas criações poéticas sobre o migrante que se dirige ao “Sul” constroem uma imagem de Sul como o lugar das maravilhas. Um dos folhetos emblemáticos dessa condição é o poema do poeta Apolônio Alves dos Santos, Os nordestinos no Rio e o nordeste abandonado.

Apolônio Alves dos Santos foi um poeta migrante, nascido em Guarabira, Paraíba, em 20 de setembro de 1926, viveu no Rio de Janeiro durante longos anos. Poeta desde novo, Apolônio, mesmo no Rio, continuou sua produção (BATISTA, 1977, p. 35).

Figura 2: Capa do folheto Os nordestinos no Rio e o nordeste abandonado.



Fonte: cordel de Apolônio A. dos Santos (acervo pessoal da autora).

Nos primeiros versos do folheto, o poeta esclarece que os motivos da migração descrita em seu poema não foram climáticos:

Não vou falar do Nordeste
Pois o seu clima é sadio.
Mas o motivo ou razão
Eu quero contar a fio
Porque é que os nordestinos
Se acham todos no Rio
(2ª. estrofe, p. 1)

O poeta esclarece que o problema do Nordeste não é o clima e que ele irá contar o que está acontecendo para que os “nordestinos” se achem “todos no Rio.” Com essa fala, o poeta mostra-se consciente da existência de outro tipo de migração nordestina, diferente daquela causada pelo clima, a seca, e expõe que irá versar sobre outra migração:

Pois geralmente no Norte
É somente o fazendeiro
Que quer ser dono de tudo
Com ambição no dinheiro
E assim vive oprimido
O pobre no cativo. (4ª. estrofe, p. 1)

(...)

Assim passa toda vida
O pobre na quebradeira
Com fome e sacrificado
Trabalha semana inteira
Por fim o saldo que tira
Não dar para ir a feira. (10ª. estrofe, p. 3)

A questão da mudança de lugar agora é motivada pela exploração no trabalho e pela impossibilidade de sustento. Continuar no Nordeste, na condição descrita pelo poeta, é “passar toda a vida” na condição de faminto e “sacrificado”. O nordestino descrito por Apolônio é um trabalhador rural que cumpre uma jornada intensa de atividade, sem folga, e que, mesmo assim, ao fim de um período de ganho nem pode “ir à feira” comprar alimentos para a família. Essa descrição constrói a imagem de um trabalhador rural explorado.

Eis aí qual o motivo
Que obriga o nordestino
Deixar seu torrão amado
E sair sem ter destino
Pelo mundo foragido
Feito mesmo um Pelegrino. (11ª. estrofe, p. 3)

Os versos são emblemáticos e sugerem que, mesmo com toda exploração trabalhista, o nordestino deixa sua terra forçado. Observamos um elemento importante nesses versos, que estará presente nas narrativas de migrações de nordestinos para o sudeste do país, que é a saudade do lugar de origem. Este é sempre visto como pouso das recordações e sair dele significa estar foragido, perdido, peregrino pelo mundo.

Torturado pela fome
Num cativo infeliz
Depois de tanto sofrer
Chama a mulher e diz
Vamos escapar a vida
Lá pelo Sul do País. (12ª. estrofe, p. 3)

Arruma todos farrapos
Numa bolsa de titara
Depois reúne a família
A viajar se debara
E segue de mundo a fora
Em cima dum pau de arara. (13ª. estrofe, p. 3)

O autor constrói a imagem de uma família cansada dos sofrimentos da terra de origem e destinada a migrar. A descrição da migração em direção ao “Sul do país” revela retirantes esfarrapados que viajam num pau-de-arara. No primeiro folheto analisado, a migração era feita a pé, agora o retirante vai amontoado em cima de um camião. Nessa construção poética da migração, é atribuído ao migrante um sentimento

de esperança em um lugar melhor e a saudade do lugar que deixa.

Alguns que chegam no Rio
Sem ter nenhuma instrução
Vão dar um duro tremendo
Dentro duma construção
Enfrentar a picareta
Ou o carinho de mão. (15^a. estrofe, p. 4)

Segundo as descrições do poeta, ao chegar aos Estados do “Sul”, os nordestinos conseguiam empregos nas construções, fábricas, casas de família, lavouras. A construção civil é o campo de trabalho que mais aparece nos folhetos.

Vão morar pelos subúrbios
Porque não podem ficar
Pertinho do seu trabalho
Pois nenhum pode alugar
Casas ou apartamentos
Pois o salário não dar. (16^a. estrofe, p. 4)

(...)

Outros vão morar no morro
Em um péssimo barracão
Sai todo dia bem cedo
Com a marmita na mão
Para pegar 7 horas
Na fabrica ou na construção. (18^a. estrofe, p. 4)

A realidade de emprego e de moradia no sonhado “Sul” não é fácil. Os nordestinos são excluídos dos centros das cidades, são empurrados para os subúrbios e periferias. Cumprem uma via-crúcis diária para chegarem a seus trabalhos e para retornarem às suas casas. No entanto, o poeta exalta o ambiente de chegada como espaço de possibilidades:

Apesar do sacrifício
Aqui no Rio de Janeiro
Tem o salário família
E mais o décimo terceiro
O pobre vive empregado
E livre do fazendeiro. (19^a. estrofe, p. 4)

O poeta relata que, mesmo com todas as dificuldades, a vida no “Sul” ainda é melhor que viver sujeitado a uma relação de submissão com os fazendeiros no Nordeste. A partir dessas construções, se criará no imaginário da migração a ideia do “sul” como lugar das maravilhas, tendo como único mal a saudade.

Enquanto o sulista canta

A sorrir alegremente
O nordestino coitado
Chora copiosamente
Por se achar desterrado
Da sua terra ausente. (34^a. estrofe, p. 7)

A saudade de seu lugar de origem é o sentimento que abundantemente acompanha o sertanejo. É ele, segundo o poeta, um “desterrado”. Longe de sua terra, o migrante é um sujeito que não tem um canto onde possa se encostar com confiança. Ele vive no espaço do outro, como um deslocado, um corpo sem corporeidade adequada para o lugar a que chega. A terra do migrante é “ausente”, não existe mais no tempo, existe apenas nele mesmo, em sua saudade, na sua inadequação ao lugar de estada. O lugar que ele ocupa no presente, incansavelmente o aponta como pertencente a um outro tempo. Tempo que não mais existe. O migrante, então, encontra-se no “entre-lugar”, ele nem pertencerá mais ao lugar de saída, visto que não existe mais, e nem se adéqua ao lugar de chegada.

O folheto analisado descreve uma migração nordestina causada pela exploração no trabalho, uma viagem humilhante num pau-de-arara e uma chegada deslocada à cidade grande, mas que lhe proporciona um mínimo de alento em relação ao lugar de saída, pois no “Sul” o sujeito tem ao menos “um salário” e encontra-se “livre do fazendeiro”. O migrante desse contexto carrega dentro de si a saudade de sua terra natal e, se por acaso ele a esquecer, o novo espaço que lhe exclui o fará lembrar. Após essa análise, acrescentamos à imagem do migrante o pau-de-arara, o “sul” de maravilhas e o banzo.

Como fechamento analítico do percurso poético da migração nos folhetos nordestinos, analisaremos o poema O que faz o Nordeste em São Paulo, do poeta Jotabarro.

O sudeste brasileiro passou a ser descrito nos folhetos como o lugar do trabalho, das oportunidades de melhores condições de vida. No folheto que analisaremos a seguir, a voz do poeta é a voz do migrante que está no lugar de chegada da migração. Sua narração encontra-se no espaço do deslocamento:

São Paulo, terra querida
Pelo povo nordestino
Onde lutam pela vida
Homem, mulher e menino
Do oficial ao servente
Cada toma seu destino (1^a.

Figura 3: Capa do folheto O que faz o Nordeste em São Paulo.



Fonte: cordel de Jotabarro (acervo pessoal da autora).

estrofe, p. 1)

São Paulo é o lugar da narração e o personagem é o nordestino de fora que busca sua colocação na cidade. A capital paulista é apresentada como um lugar bom onde os migrantes nordestinos, seja “homem, mulher” ou “menino”, de “oficial” a “servente”, terão seu espaço, encontrarão seu “destino”. São Paulo é construída como o destino do migrante.

São Paulo tem nordestino
Muito mais do que no Norte
Trabalham por essa terra
Nosso nordestino forte
Homens de pulsos de aço
Que lutam até a morte. (4^a. estrofe, p. 2)

A população de nordestinos, segundo o autor, é maior em São Paulo que no Nordeste. O nordestino é apresentado como um povo “forte”, homens de “pulso de aço” que trabalham pela construção da cidade. A descrição do poeta sugere que o lugar do nordestino não é mais no “Norte”, mas em São Paulo, “terra querida” pela qual ele trabalha até a morte. Começa aqui a descrição do migrante como um sujeito trabalhador, que dará até a vida pelo seu emprego no novo espaço.

Nortista que era vaqueiro
Hoje aqui é motorista
Camelô de propaganda
Tornou-se em grande artista
Cada um segue o destino
Que tem no ponto de vista. (10^a. estrofe, p. 3)

Como no folheto anterior, esse também apresenta as ocupações desenvolvidas pelos migrantes na terra de chegada. No entanto, nesse folheto destacamos o acréscimo da profissão de “artista”, que é uma referência aos cantadores que migraram para a cidade e que estavam conquistando espaço com sua arte. No período que esse folheto foi escrito, entre as décadas de 70 e 80, São Paulo atraía não apenas o migrante trabalhador, mas também o poeta popular que queria mais espaço e que via na cidade multicultural uma oportunidade para viver de sua arte. Percebemos que esse espaço de migração não é mais o mesmo do primeiro folheto analisado, nem do segundo, pois este apresenta uma relação do migrante com o espaço de chegada. Nesse folheto o migrante está em São Paulo, narrando sua relação com a cidade.

Só mesmo em fins de semana
É que procuram uma dança
Pra se divertir um pouco
Para matar a lembrança
De sua terra querida
Que de voltar tem esperança. (22^a. estrofe, p. 6)

O migrante é encenado como o trabalhador dedicado. Os finais de semana são

momentos de recordar “sua terra querida”. A saudade repete-se como tema inerente ao migrante, que agora traz consigo, para além do banzo, a “esperança” do retorno.

Os nossos irmãos do Norte
Sempre sempre vão no Brás
Escutam os violeiros
Pedem tema e tudo mais
Tomando pinga do Norte
Que lembrança sempre traz. (23^a. estrofe, p. 6)

Cada um pede aos poetas
Que relembre o seu sertão
Cantam versos de improviso
Tema de amor e canção
Comem carne e rapadura
Com batida de limão. (24^a. estrofe, p. 7)

No espaço da migração, os migrantes, como sujeitos deslocados, costumam se reunir em grupos para reviverem suas memórias do passado. O poeta cita o bairro do Brás como ambiente onde acontecem encontros de “nortistas”, no qual ouvem músicas, tocam viola e comem as comidas da sua terra. O migrante construiu na cidade um espaço para sua saudade, espaço para lembrar seu “sertão”. A descrição desse ambiente de saudade revela que o migrante, mesmo ausente de sua terra natal, não se desvincula dela e as atividades culturais são como fios que alimentam suas memórias. Nessas imagens, notamos ainda a presença dos poetas e cantadores nordestinos em atividade, o que reforça a teoria de que nesse período também migravam para São Paulo outros cantadores e poetas populares que começavam a ver nessa cidade novas possibilidades artísticas.

Mas na segunda bem cêdo
Todo mundo está ativo
Sem perder um só minuto
Do horário positivo
Cada obedece ao trabalho
Como que fosse cativo. (25^a. estrofe, p. 7)

Como o personagem desse folheto é o operário, ele é “cativo” em sua função. Os versos desse poema nos apresentam um migrante nordestino que vive em São Paulo, que trabalha muito e que nos finais de semana distrai sua saudade ouvindo as cantigas do sertão. No entanto, em paralelo às descrições do personagem principal, observamos a dinâmica social que acompanhava esse sujeito, inclusive com a presença de nordestinos em outras funções (por exemplo, a de cantador) que não são as de operários.

Juntando as representações de migração apresentadas nesses três folhetos, chegamos ao fim de nossa análise com algumas imagens clássicas na composição do imaginário sobre os migrantes nordestinos. Na cenografia da migração pela seca, temos: ambiente inóspito e sem vida, plantas secas, animais mortos, pessoas esquelé-

ticas e anônimas andando em bandos que se extinguem a cada paragem. Clamores mórbidos em todas as direções, retirantes que caminham sem destino e que têm como cíclica sua condição de fuga.

As cenas da migração do nordestino explorado no “norte” são: um pai de família explorado que, cansado de sofrer e de ver sua família padecer, junta o quase nada que possui e parte numa viagem tirana em cima de um pau-de-arara para o “Sul do País”. Esse migrante carrega consigo a esperança de dias melhores e a saudade sem fim de sua “terra querida”. Terra que, a partir de sua partida, existirá apenas em sua memória.

A cenografia do migrante, descrita no último folheto, é a condição que iremos analisar de forma mais detida na segunda parte deste texto. As imagens são: de um migrante trabalhador e/ou poeta que está em São Paulo e que tenta achar seu espaço na cidade. Nessa construção, São Paulo é descrita como o lugar do trabalho, do emprego certo, do dinheiro farto. O migrante, agora, é O Trabalhador, o nordestino “mãos de aço”, que erguerá a cidade, que a levará nas costas. Essa condição de migrante traz consigo o banzo, a saudade da “terra querida” e o desejo de retorno. Nessa construção, São Paulo é a cidade do deslocamento, da migração, do moderno. Buscaremos compreender como, nessa cidade, se dão as relações culturais entre migrantes nordestinos cantadores.

Ouvida a voz dos poetas, munidos de sensibilidade para compreendermos melhor as problemáticas da migração, vamos observar, na sequência do texto, como essas experiências vividas nos versos podem ser teorizadas, para esclarecer as angústias e questões que povoam o universo da poesia popular produzida no espaço do deslocamento. São Paulo será palco para assistir às peijas angustiantes dos migrantes nordestinos.

São Paulo: cidade palco

Desgostoso e cansado das condições de trabalho de seu lugar, o migrante se arruma para a viagem. Infeliz por deixar suas terras, destina-se a buscar vida melhor e parte para o “Sul beleza”. A partir de meados do século XX, nordestinos atraídos por promessas de melhores condições de emprego nos Estados do “Sul” apresentaram uma expressiva movimentação geográfica com destino ao sudeste brasileiro. São Paulo, como um dos Estados do Sudeste que mais se industrializou, foi o que mais recebeu migrantes nordestinos.

A história de São Paulo está diretamente ligada ao fenômeno migratório. E o fenômeno migratório está ligado à urbanização e à industrialização. Praticamente, metade da sua população é de migrantes de origem rural e pobre. A representatividade dos migrantes nordestinos em São Paulo em 1950 era de 27,8%, em 1974 de 48%, em 1978 de 49%, em 1982 de 56% e em 1997 de 46%. Outro dado significativo é que cerca de 60% destes migrantes são de origem rural (BAPTISTA, 1998, p. 37).

As décadas de 1960 a 1980 foram o período de maior migração de nordestinos

para São Paulo, em sua maioria advindos da zona rural de seus estados, fator relevante na construção da imagem de São Paulo como palco no qual esses migrantes rurais encenaram suas tradições populares. Encantado pelo urbano e pelo desejo de fuga do lugar que o aprisiona e maltrata, o migrante encontra na “cidade grande” a esperança de ser o que quiser ser. Todas as possibilidades são viáveis. Muitos poetas migram para São Paulo onde encontram um solo fértil para recriar seus versos, suas cantorias:

O urbano por si só já exerce um grande poder de atração nas pessoas. É a busca do consumo, do anonimato, da procura de si próprio, libertando-se da aldeia, da família e das relações de controle. O migrante também sai ao encontro da liberdade, da realização existencial, procurando usufruir das condições favoráveis que a cidade oferece (BAPTISTA, 1998, p. 32).

Emprego, liberdade, moradia, divertimento, bens materiais são desejos que impulsionam o migrante a deslocar-se. Os que vão antes retornam para buscar irmãos, primos, vizinhos. Na volta, trazem na fala o encanto do novo, do moderno, do poder consumir. Trazem roupas, brinquedos, folhetos coloridos da Luzeiro. Encantados, entusiasmados, vários os seguem. São Paulo passa a ser o lugar novo, o lugar da chegada, lugar onde o migrante irá desenvolver redes de relação trabalhista e culturais.

O pesquisador Milton Santos, ao referir-se à chegada do migrante ao novo espaço, afirma: “No lugar novo, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação” (SANTOS, 2009b, p. 328). A chegada ao novo lugar resulta em deslumbre, encantamento, “perplexidade”, desejo de futuro melhor, de vida diferente, são construídos sonhos de mudanças. A interação com o novo espaço exige “orientação”, definições de eixos. Formas de conduta são estabelecidas. O sujeito migrante tem dentro de si o lugar do passado e é junto com ele que ele se (re)constrói. Sua reconstrução se baseia no equilíbrio entre passado e presente.

Nessa conjuntura, consideraremos São Paulo como o espaço do deslocamento, lugar onde diversas culturas se cruzam e buscam se equilibrar. Utilizaremos o termo deslocamento para designar as crises globais de identidade, sentido abordado por Kathryn Woodward. Woodward emprega o conceito de deslocamento de Enerto Laclau para referir-se às sociedades modernas que, segundo o autor, “não têm qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas, em vez disso, uma pluralidade de centros” (SILVA, 2009, p.29). São Paulo abrigará diversos centros culturais, será uma cidade “multicultural”.

Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’” (HALL, 2008, p. 50).

No espaço multicultural, o migrante é confrontado consigo mesmo através da diferença, do outro. Sua cultura, que estava acomodada dentro de si, em sua corporeidade, como coisa natural, agora é notada, ele se vê diferente daquele lugar. Ao sentir-se diferente, o sujeito busca construir espaços para relembrar suas memórias, para encenar suas tradições. A migração possibilita um espaço multicultural de convivência, no qual o migrante se percebe outro e suas experiências culturais passam a ser cenas do passado. “Vir para a cidade grande é, certamente, deixar atrás uma cultura herdada para se encontrar com uma outra” (SANTOS, 2009b, p. 328).

Nesse sentido, consideraremos São Paulo como uma “sociedade multicultural”, onde diversas comunidades deslocadas se encontram, se organizam e expressam suas tradições, que circulam entre várias outras. Segundo Stuart Hall, as sociedades multiculturais não são algo novo, pois “a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente ‘mistas’” (HALL, 2008, p. 52). São Paulo será o exemplo dessa sociedade multicultural, onde a migração proporciona ao nordestino um espaço de reencontro consigo mesmo, com suas origens culturais.

O migrante chega ao espaço do deslocamento e imediatamente é apontado pela diferença, nesse momento uma identidade lhe é atribuída, a identidade do outro. Recorrer à memória do lugar de saída é sua primeira atitude, como defesa do que lhe exclui.

O homem de fora é portador de uma memória, espécie de uma consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formação. A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado (SANTOS, 2009b, p.330).

O migrante nordestino traz consigo uma espécie de herança cultural entregue a ele pelo seu lugar de origem. Quando ele chega a São Paulo, lhe é exigida uma memória cultural que não lhe pertence, que é diferente da sua. Suas experiências de vida remetem a outro lugar e outra vivência, ao “passado”. O migrante vai para São Paulo desejoso de mudanças, olhando para o “futuro”. Ao chegar à cidade, ele não deixa de ser quem era, mas é confrontado com seus desejos de “futuro”, com o que pode vir a ser. Nesse afã de ser o que ainda não é e de deixar de ser o que é, o “presente” do migrante é uma encenação dessa “novação”, entre “passado” e “futuro”. Nesse contexto, o sujeito estará sempre em formação, sua identidade não se conclui, é aberta, mutante.

Quando o imigrante abandona a terra dele é para nunca mais encontrá-la. O que permanece na memória é a realidade da infância. Quando vai lá de novo não acha mais nada daquilo, mas aprendeu a conviver com o lugar que

não é mais o seu passado. Então, a pessoa não é nada, vive num deslocamento permanente na vida (ANDRADE, 2005, p. 163).

Tanto o migrante não é mais o mesmo quanto o lugar de origem no momento do retorno também não será mais o mesmo. O sujeito manterá em sua memória o desejo eterno de retorno a um passado que não existe mais. No lugar de chegada, a forma de equilibrar esses tempos é possibilitar encontros com parceiros que tenham a mesma herança cultural que a sua. São Paulo foi palco no qual o migrante encenou suas tradições para diminuir a saudade e criar referenciais de si mesmo no lugar de chegada. Formaram-se núcleos de encontros em bairros, feiras, centros de vendas de produtos do Nordeste. Inicialmente esses encontros objetivavam uma encenação da saudade, do desejo do migrante de reencontrar-se com suas memórias de casa.

O migrante usava esses momentos com seus pares como exercício teatral de rememoração de sua identidade. O que ele era antes agora não existe mais, pois ele é outro, sempre em estado de “novação”, vira personagem. O lugar de onde ele veio, que agora só existe em sua memória, vira cenário. Mitificada a imagem de si e de seu lugar de origem, o migrante será sempre um personagem deslocado. Deslocado no lugar de chegada e, na volta, deslocado no seu lugar de origem, visto que o que guarda deste é uma ideia do passado - passado que não se mantém igual. Vivente do desassossego, o migrante vai sempre buscar equilibrar sua tradição com o novo espaço no qual está inserido.

O poeta Franklin Maxado, migrante nordestino que morou em São Paulo, diz que foi a saudade de sua terra que lhe fez “procurar suas raízes” e sua “identidade cultural” (MAXADO, 2005, p. 240). Os migrantes que se encontram nessas cidades tendem a se juntar em comunidades. Essas comunidades criam núcleos de reencontros nos centros das cidades com o objetivo de avivamento de suas tradições culturais.

A trajetória do migrante é marcada pela reelaboração de seus referenciais identificatórios – traços sócio-culturais com os quais os sujeitos identificam-se e a partir dos quais se fazem reconhecidos como membros de um grupo (SOBRAL, 1993, p. 19).

Os migrantes se organizam em grupos e marcam encontros para se sentirem iguais. Os grupos têm as mesmas heranças culturais, ouvem as mesmas músicas, gostam das mesmas comidas, falam o mesmo sotaque. Devido ao grande número de migrantes nordestinos em São Paulo, esses espaços se tornaram frequentes. Devido ao crescente interesse das universidades e de centros de pesquisa em estudar as tradições populares, esses espaços ganharam um novo público que passou a frequentar e a pagar por esses ambientes. Como comenta a pesquisadora Maria Ignez Ayala ao referir-se à Casa do Conterrano, espaço que na década de 1970, em São Paulo, reunia cantadores nordestinos:

havia um livro na Casa do Conterrano, sempre apresentado aos novos frequentadores (principalmente estudantes,

professores, jornalistas e outros profissionais com graduação universitária, ou ainda políticos), que ali registravam sua presença, colocando nome completo, profissão endereço e data de nascimento (AYALA, 1988, p. 74).

O novo público era especificamente composto por pessoas ligadas às universidades. O crescente interesse de acadêmicos e pesquisadores pelos poetas e cantadores fez de São Paulo um centro de divulgação da cantoria e do cordel, fato que causou a ampliação dessas Casas na cidade. Segundo a pesquisadora Maria Ignez Ayala, o que se concentrava em apenas um bairro, depois de determinado tempo, já se podia encontrar em outras partes da cidade. E em cada espaço desses, ressalta a pesquisadora, se podia observar a definição de um público específico. Havia casas mais frequentadas por migrantes e outras que já se direcionavam para atender especificamente ao público dos pesquisadores, estudiosos e jornalistas (AYALA, 1988, p. 82). Alguns bairros de São Paulo tornaram-se pontos de encontro de poetas populares:

O bairro industrial do Brás concentrou primeiro os imigrantes italianos para depois os “pau-de-arara” chegarem. E vieram os seus armazéns de cereais e de produtos nordestinos. Naturalmente, implantaram os seus bares de cantoria de viola, favorecidos por sua localização central e por ser servido pelas linhas férreas, facilitando o seu acesso. Comumente, por suas ruas, encontram-se folheteiros, ou bancas de jornais que vendem Literatura de Cordel (MAXADO, 1984, p.89).

O bairro do Brás é destacado por poetas e pesquisadores como a localidade onde nordestinos mantinham espaços de cantorias e de encontros. Era o espaço onde se podia entrar em contato direto com a cultura dos migrantes nordestinos. Com a efetivação desses espaços na cidade, os poetas e cantadores viam em São Paulo uma possibilidade de viver de sua arte. Essa agitação cultural fez da cidade um palco para os migrantes que tinham o sonho de viver da cantoria, chegando ao ponto de poetas e cantadores migrarem não mais pelos motivos apenas econômicos e sociais, mas também por motivos culturais, como destaca a pesquisadora Ignez Ayala,

Os motivos que levaram estes cantadores a procurar São Paulo, como local de moradia, não foram os mesmos que para cá trouxeram os primeiros repentistas. Já não é falta de condições de sobrevivência (...) a causa da migração. (...) Outros poetas jovens têm vindo para São Paulo seduzidos pela possibilidade de obter sucesso rapidamente, introduzindo-se na indústria cultural, a fim de retornar em melhores condições (AYALA, 1988, p. 95).

A migração de poetas e cantadores para a região sudeste também foi destaque na fala do poeta Franklin Maxado:

Por várias razões, alguns poetas nordestinos desceram com suas malas para o Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Paraná basicamente propagando o Cordel nessas regiões, cuja forte economia dita moda no país. Os empregos nas indústrias do Sudeste e a construção da capital federal Brasília fora grandes motivações. Uns procuravam melhores oportunidades para vender folheto e ser publicado (MAXADO, 2005, p. 242).

Polos centrais da economia do país, esses Estados eram vistos como possibilidades de crescimento artístico pelos poetas. Para os migrantes que já estavam em São Paulo ver chegar poetas e cantadores era um reencontro com suas origens culturais. Esses cantadores e poetas, alvo de interesse de pesquisadores, universidades e migrantes nordestinos, conquistaram espaços na cidade, aglutinaram pessoas, formaram novo público e novos interessados pela cultura popular. A disseminação da literatura de cordel promove, para além de novos leitores, novos poetas e novos lugares de produção. A cidade de São Paulo torna-se o espaço multicultural no qual a literatura de cordel se (re)inventa.

Com o expressivo número de nordestinos em São Paulo e com o crescente aumento da migração de poetas populares para a cidade, o local de produção da cultura nordestina parecia estar mudando de endereço. Era como se a produção da literatura de cordel acontecesse em São Paulo e não mais nos estados do Nordeste.

Sabe-se que andam em 4 milhões os nordestinos que vivem na capital paulista. Daí dizer-se que São Paulo “é a maior capital nordestina” do Brasil. (...) Verdade é, segundo admito os estudiosos da sociologia do Cordel, que as migrações para o Sul, Sobretudo Rio e São Paulo, acarretam desintegração cultural. Verifica-se, entretanto, que a poesia popular produzida nas grandes cidades do Centro-Sul (Rio, Brasília, São Paulo) conserva em alta proporção as motivações originárias no Nordeste (PEREGRINO, 1984, p. 103).

O pesquisador Umberto Peregrino ressalta que os “sociólogos do Cordel” haviam afirmado que as migrações acarretariam uma “desintegração cultural”. No entanto, Peregrino destaca que a poesia popular produzida no “centro-sul” do país “conserva” as “motivações originárias no Nordeste”, ou seja, segundo sugestão do autor, a poesia produzida no local do deslocamento segue as tradições de suas origens.

Não apenas os “sociólogos do Cordel” apontavam a mistura cultural produzida pela migração como prejudicial para as culturas populares. Segundo depoimento do poeta Franklin Maxado, “muitos pesquisadores” decretavam o “falecimento” do cordel:

Muitas universidades já estudam, colecionam, divulgam, editam e ditam influências aos autores da Literatura de

Cordel. Também, o surto de turistas estrangeiros, preferindo os de capas xilogravadas, cria normas. Em ambos os casos, o folheto é visto como uma coisa exótica. Uma peça de museu que deve ser conservado em sarcófagos, sem ter mais ação. Parado no tempo e espaço. Morto e mumificado. E muitos pesquisadores decretam seu falecimento, encerrados em seus gabinetes e bibliotecas. Refestelados em redes, poltronas ou bem acomodados, pensando só sobre o lido e sem sair para ver o que acontece lá fora. Sem ter pique para acompanhar a luta dos novos poetas em vários locais, até então, não convencionais, como barzinhos, portas de teatro, de fábricas, de faculdades, filas, feiras de artesanato, galerias, pontos de transportes, livrarias, etc. (MAXADO, 1984, p.59).

A migração de poetas populares e cantadores para São Paulo proporcionou o surgimento de um polo de produção, venda, apreciação e exibição dessa arte na cidade paulista. A literatura de cordel acontecia em São Paulo como arte literária dinâmica, pulsante, que estava a se (re)inventar. Como denuncia o poeta, os pesquisadores que decretavam “o falecimento” do folheto nordestino eram sujeitos que “encerrados em seus gabinetes e bibliotecas” não se dispunham a investigar o que de fato acontecia na época. Tal posicionamento, segundo Franklin Maxado, levou esses pesquisadores a não perceberem o quadro dinâmico dos folhetos nordestinos que se espalhavam pela cidade em “barzinhos, portas de teatro, de fábricas, de faculdades, filas, feiras de artesanato, galerias, pontos de transportes e livrarias”. A poética nordestina ganhava novos espaços, mantinha-se atualizada, sem se desligar de suas formas tradicionais.

Comprovamos ao analisar a arte popular que sua anunciada morte não acontece quando admitimos que se desenvolveu transformando-se. Uma parte dessa mudança consiste em que o artesanato, as músicas folclóricas e as tradições já não configuram blocos compactos, com contornos definidos. (...) Como a arte que circula nas galerias e museus, aquela que percorre mercados e feiras urbanas vai-se reformulando interdiscursivamente (CANCLINI, 2008, p. 366).

Uma análise mais detida do percurso das tradições nordestinas, especificamente da literatura de folhetos, mostra-nos que ela não se finda, mas se transforma. A poética nordestina que circulou pelos espaços urbanos da migração foi se reinventando, recriando. Novos poetas, novos produtores e novas temáticas surgiram, acrescentando novos valores a essa arte. Recriando-se no espaço do deslocamento e do multicultural, a tradição da poética nordestina desenvolveu novos formatos, novos “contornos”, mantendo-se viva.

Imaginar o cordel como uma arte que não pode mudar é considerá-la como uma forma literária estagnada, finda, que está avessa às mudanças. Imagem que em

nada corrobora com a dinâmica do folheto nordestino. O pesquisador Nestor Garcia Canclini destaca que, contrário ao que se imaginou, as tradições populares não definharam com a modernidade, elas se desenvolvem e se transformam. O autor levanta quatro questões para justificar o não desaparecimento das culturais tradicionais frente à modernidade:

- a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana;
- b) a necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à modernidade;
- c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade;
- d) à continuidade da produção cultural dos setores populares (CANCLINI, 2008, p. 215).

Acreditamos que os quatro fatores sugeridos pelo autor têm relevância no caso da permanência do folheto nordestino como arte viva. No entanto, destacamos como fator de maior importância no Brasil para a manutenção do cordel a “continuidade de produção cultural dos setores populares”. O que observamos no Brasil, principalmente nos espaços da migração, foi que a produção dos folhetos pelos setores populares esteve sempre ativa. Poetas migrantes em São Paulo ou Rio de Janeiro, quando não tinham como produzir seus folhetos nessas cidades, mandavam-nos para os estados da Paraíba, Pernambuco ou Ceará, onde tipografias ainda funcionavam. Esse fato é comprovado pela fala do poeta Jotabarro que, em 1978, morando em São Paulo, afirmou em entrevista aos pesquisadores Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala que fazia seus folhetos “na Paraíba, na casa de José Alves Pontes”. O que vimos no Brasil é a produção do folheto sempre ligada aos elementos da modernidade, como no século XIX, com o uso de materiais tipográficos pelos poetas para imprimirem seus versos.

Concluimos este estudo destacando que “as migrações resultam na reconstrução de comunidades de origem no local de destino” (BAPTISTA, 1998, p. 272). Estruturar uma comunidade de origem no lugar de destino significa trazer o que está na memória para fazer parte do novo espaço. A cultura retirada da memória não existe de forma intocada, como colhida um dia, ela agora existe de outra forma, renovada, com novas influências. O cordel, escrita que antes de tudo é memória, é oralidade, entrou em cena como exercício de recordar, de re-vivenciar. O sujeito, buscando se reencontrar com sua identidade cultural, procura em suas tradições elementos para formar sua identidade.

São Paulo será o espaço no qual o poeta irá (re)construir suas identidades culturais. Segundo Stuart Hall, pensar que com a globalização (migrações) as identidades populares só teriam duas saídas - voltar às raízes ou se perder - pode ser um falso dilema (HALL, 2003, p. 88). Hall aponta outra possibilidade, a da “tradução”, a “identidade negociada”. Através das misturas culturais que a migração proporciona, a literatura de cordel se renova. Produzida e consumida num espaço multicultural, essa manifestação popular irá relacionar-se com outras culturas, irá negociar seus valores com valores do outro, sem se perder da tradição, mas sim negociando com o moderno

as novas possibilidades.

Há um sentimento de tradição entre os poetas repentistas, no sentido de continuidade de uma prática literária popular. No entanto, deve-se frisar que esta produção não se pretende imutável, revelando uma dinâmica na alteração e criação de gêneros e uma renovação temática, o que expressa de certo modo as transformações existentes na sociedade (AYALA, 1988, p.).

Para o poeta migrante, retomar a tradição como um “sentimento de uma prática literária popular” pode significar não se perder do que era, ou do que imaginava ser, ou ainda se reencontrar com o que o caracteriza no lugar de chegada como seu, postura que leva o sujeito vivente no espaço do agora a descobrir-se no passado e o retomar para si. Retomada que não se mantém “imutável”, mas “dinâmica”.

É nessa dicotômica relação que a literatura de cordel se insere, no ambiente multicultural da cidade de São Paulo. A migração nordestina, o deslocamento cultural de sujeitos de uma realidade cultural para outra, são transformações sociais que se refletem na produção da cultura. A literatura de cordel, como tradição dinâmica, ao chegar num novo palco modifica-se, reajustando-se às novas imagens, novas falas, gestos e práticas.

Referências

ANDRADE, João Batista de. **O homem que virou suco**. (Org. Ariane Abdallah e Newton Cannito). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.

BAPTISTA, Dulce Maria Tourinho. **Nas terras do “Deus-dará” nordestinos e suas redes sociais em São Paulo**. 1998. 328f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Notas sobre a desconstrução do “popular”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAXADO, Franklin. **O cordel televisivo, futuro, presente e passado da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

PEREGRINO, Umberto. **Literatura de cordel em discussão**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1984.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. 5. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009b.

SILVA, Thomaz Tadeu da (org.), HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009.

SOBRAL, Germano Leóstenes Alves de. **Imagens do migrante nordestino em São Paulo. Travessia - revista do migrante**. São Paulo, Ano IV, número 17, p. 10-20, 1993.

3

O espaço ficcional como alegoria em Caldeirão, de Cláudio Aguiar



Marta Célia Feitosa Bezerra

Era preciso que as coisas fossem inesquecíveis.
Não bastava a morte pelo ferro ou pela cicuta
para ferir a imaginação dos homens até o fim dos dias.
Jorge Luís Borges

Introdução

Em estudo sobre o espaço no romance realista, Maria Teresa Zubiaurre (2005) afirma que a descrição espacial nunca é somente descrição. Eivada de aspectos subjacentes à descrição, estrutura-se a partir de um imbricado de componentes reveladores inclusive de aspectos contextuais e subjetivos à obra, que “esconde, pues, uma serie de complejas implicaciones ideológicas, culturales, antropológicas y estéticas.”

O espaço, enquanto categoria de estudo, perpassa diversas áreas do conhecimento e, por isso, pressupõe em cada uma delas delimitações necessárias e peculiares. Com os estudos literários, não é diferente: nessa vertente, advém uma multiplicidade de significados, cada um tributário às orientações epistemológicas que compreendem ou enformam as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário. A partir do vínculo estabelecido na determinação da concepção própria a cada episteme, definem-se os objetos de estudo, as metodologias e os objetivos do processo investigativo.

Ensejando cotejar os aspectos narrativos ficcionais na concepção do espaço como categoria de estudo, necessário se faz propormos uma reflexão sobre a definição de tal categoria e os vários desdobramentos que a espacialidade veio a adquirir no campo literário.

Presente em distintas áreas do conhecimento, a categoria espacial obedece a especificidades e diretrizes sincrônicas e diacrônicas, revelando-se como categoria histórica, posto que “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abraça possibilidades de percepção e uso, definidas por intermédio de condicionantes econômicos, sociais e políticos.” (BRANDÃO, 2005, p. 1)

Voltando-se para a caracterização literária do espaço e seu caráter transdisciplinar, Brandão (2005) traça um panorama das correntes de pensamento que, no âmbito da Teoria Literária, vincularam a significação de espaço às suas orientações metodológicas, visando a um objetivo investigativo. Desse modo, os estruturalistas e formalistas defendem um lugar próprio para o espaço no âmbito da linguagem, subtraindo à noção de espaço como categoria literária um valor “empírico”, “mimético.” Por outro lado, as correntes sociológicas ou culturalistas adotam o espaço como categoria de representação, como algo concreto – “reconhecível extratextualmente” – que se reflete no texto.

Somente a partir do século XX, o espaço adquire foro de categoria analítica de alcance significativo, assim como as categorias de tempo, personagens e foco narrativo. Historicamente, o espaço ocupou posição secundária nos estudos literários, sendo comumente analisado como “cenário”. Nesse modo de representação, o espaço é con-

cebido como categoria concreta de existência extratextual. Brandão sugere que, nesse tipo de abordagem, nem se chega a indagar o que é espaço, pois sua existência é visível e referencial. Enquanto cenário, o espaço é representado como lugar de pertencimento ou trânsito dos sujeitos narrados, o que constitui o “ambiente natural”.

Nelly Novaes Coelho em *E ensino de literatura* considera duas acepções para o espaço: “o ambiente natural (paisagem, natureza livre...) e o ambiente social (casa, castelo, tenda, natureza modificada pelo homem...)” (1975, p. 108). A autora chama a atenção para o fato de que estes elementos nem sempre possuem caráter meramente decorativo, podendo, em variadas situações, ser usados para fins pragmáticos ou funcionais, servindo mesmo de instrumento para a ação dos personagens. Destituída sua função meramente composicional de cenário, o ambiente, segundo a autora, comportaria determinadas funções, como sendo: 1) tornar verossímil a existência da estória e das personagens; 2) provocar, acelerar, reatar ou alterar a ação das personagens, criar o suspense da ação; 3) ajudar a caracterizar a personagem, a revelar sua atitude mental, seus costumes; 4) criar uma atmosfera propícia ao desenrolar do conflito (p.109). A obra de Nelly se estrutura em forma de manual para uso dos professores, por isso, é importante registrar que a autora propõe, portanto, a destituição do lugar marcado que possuía a categoria de ambiente, na análise literária, para considerá-lo sob uma perspectiva mais abrangente e integralizadora.

Essa posição se encontra respaldada no pensamento de Massaud Moisés, para quem o espaço no romance linear tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, como instância diversa e independente dos personagens, caracterizado em seu aspecto meramente composicional.

Apropriando-se do conceito de Nelly Novaes Coelho, para quem o ambiente se define como natural e social, Osman Lins, em estudo intitulado *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), confere ao “espaço social” um campo mais abrangente do que aquele inicialmente definido pela autora. Em seu entender, o espaço social engloba um conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que, em muitas narrativas, assume extrema importância, e, ainda, somente através desses fatores, as personagens têm sua função e importâncias definidas na narrativa. Para Lins, o espaço social tanto pode ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica (1976, p. 75).

Importante considerar a divergência conceitual entre “atmosfera” e “espaço”, termos comumente utilizados como sinônimos, ou ainda como dependentes. Não raro, a atmosfera, invariavelmente, é compreendida como decorrente do espaço. Para Osman Lins,

a atmosfera, designação ligada à idéia 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 emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente

pela atmosfera que provoca (1979, p. 76).

É certo que o ideário naturalista, interessado em incorporar elementos próximos locais, evadido de certo “comprometimento com a realidade” ou com uma espécie de “verdade”, no dizer de Machado de Assis, primou pelos quadros descritivos, a fim de captar o real. Admite-se, portanto, a ideia de que os elementos externos suprem qualquer possibilidade de intervenção transformadora do personagem. A esse respeito, Lukács imprime severas críticas à utilização desse tipo de descrição:

A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas. (...) Tal método de composição tem como efeito o tornar os diversos e determinados aspectos objetivos do complexo de coisas em partes individualizadas dentro do romance (LUKÁCS, 1965, p. 69).

Entretanto, nem mesmo esse aspecto funcional confere ao espaço um lugar independente e ilustrativo na narrativa, e nem se pode dizer que a estética naturalista, como um todo, se valeu desse tipo de artifício na utilização do espaço. Lukács, em seu ensaio célebre “Narrar ou Descrever?”, na análise de *Naná*, de Zola, e *Ana Karenina*, de Tolstói, se reporta à necessidade de o escritor superar, na representação, a causalidade nua e crua, para elevá-la ao “plano da necessidade”. Para Lukács, algo torna-se necessário na narrativa, não pelo caráter completo da descrição, mas sim pela relação necessária que se estabelece entre os personagens, as coisas e os acontecimentos. O pensamento de Lukács ecoa na análise que faz Antonio Candido em “Degradação do espaço”, em que o teórico analisa a correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L’assommoir*, romance naturalista de Émile Zola. A narrativa zolaiana é ambientada num bairro operário de Paris, onde decorre toda a ação, presa a algumas ruas e algumas casas, sobretudo o cortiço enorme da Rua de La Goutte d’Or. Esse espaço é rompido no Capítulo III, que narra o casamento do folheiro Coupeau com a lavadeira Gervaise. A fim de participar do casamento, os personagens cruzam a cidade, passando por museus, parques, praças, para, depois, num movimento circular, retornar às suas casas. É esse percurso que Antonio Candido faz junto aos personagens e que ele vai chamar de “contraste”, não apenas quanto à norma social, mas também à norma literária que manifesta a estrutura do livro.

Na análise do livro, Antonio Candido concebe o espaço como prefigurador das ações, revelador de determinada estrutura significativa. Para o teórico, o espaço do romance é definido por um sistema topológico, articulado tanto no plano da sonoridade quanto no do significado, que transpõe e organiza espaços reais da cidade, relacionando-os à vida dos personagens. É significativo nos reportarmos ao entendimento que propõe Candido à descrição dos movimentos da lavanderia:

A roupa suja desvenda a miséria geral do cortiço e do bairro, bem como as misérias particulares de cada um, decifradas pelo olhar perito das lavadeiras, que mergulham a

mão nos trapos imundos, habituadas ao cheiro forte do corpo alheio e à mensagem das manchas, rasgões, dobras enxovalhadas. Ao mesmo tempo, corresponde à degradação, à baixeza dos costumes e sentimentos, constituindo uma primeira referência ao avacalhamento de Gervaise e Coupeau e formando a atmosfera que o favorece. Manifesta-se, pois, um laço palpável entre o ambiente e o ser, articulando numa espécie de sistema o calor, a sensualidade, o mau cheiro, a degradação -, materializados na roupa suja (CANDIDO, p. 72).

Essa análise corrobora o pensamento lukacsiano que vislumbra, no romance naturalista, a concepção de espaço como componente intrínseco da narrativa. A descrição, destituída de qualquer aspecto meramente alegórico ou composicional, estabelece como denominador comum a quebra de hierarquia que pressupõe a admissão de índice valorativo ao ato, aos sentimentos, às coisas, sem a relação interacional com o ambiente.

Isto posto, e considerando as múltiplas noções de espaço advindas de perspectivas teóricas diversas, Brandão define quatro modos de abordagem de espaço na literatura, a partir dos Estudos Literários do século XX: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem. A primeira acepção recobre todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade na narrativa. Nessa concepção, a noção de consecutibilidade estabelecida pela temporalidade é suspensa. A descontinuidade temporal é suplantada pela alternância de quadros fragmentados, pelo seu “caráter de mosaico”, como recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Nessa compreensão, realizam-se muitas obras ditas modernas que eliminam a duração, resumindo o mundo a um número determinado de imagens isoladas, contíguas, estritamente delimitadas, que se oferecem ao ato de ver de maneira simultânea.

No terceiro modo de ocorrência, a noção espacial se volta para o ponto de vista, foco narrativo. Nessa perspectiva e em sentido mais estrito, trata-se do efeito gerado pelo enunciado e pela enunciação que pressupõe um agente. Como espaço observado e espaço que torna possível a observação, o narrador torna-se espaço, porque narra sempre de algum lugar marcado. Não deixa de ser a configuração de um espaço ideológico, evidenciado pela relação entre dois planos: o configurado e o configurador.

No modo da espacialidade como linguagem, há um afastamento precípua do que Brandão passa a chamar modo representacional. O espaço se traduz no entendimento de que a linguagem comporta uma espacialidade própria, traduzida em signos que possuem materialidade, capazes de provocar reações aos sentidos humanos. Brandão admite duas linhas argumentativas na concepção do espaço como linguagem: uma primeira, que considera que tudo que é da ordem das relações é espacial, porque abordada sob um viés sincrônico que inspira a ideia de simultaneidade; e uma segunda que considera a linguagem espacial porque composta de signos que possuem materialidade, pensamento de orientação formalista, em destaque na obra de Roman Jakobson.

A concepção do espaço literário é-nos importante para análise da obra em questão, o romance *Caldeirão* (1982), de Cláudio Aguiar, porque nela o espaço, assim acreditamos, é caracterizador das dimensões que circundam os personagens e, sobretudo, reflexo do ponto de vista que enquadra os acontecimentos em cada uma das obras, afluindo, a nosso ver, uma concepção ideológica dos fatos narrados. Converte-se ainda para uma figuração alegórica de um tempo histórico que se reveste do caráter de ruína e desmoronamento social e humano.

Na compreensão do espaço como variação de múltiplos aspectos formadores, não podemos deixar de considerar a sua relação estreita e dependente com o tempo. Baseado no conceito científico, mais especificamente na teoria da relatividade de Einstein, Bakhtin propõe o termo cronotopo, numa transposição metafórica das ciências exatas para o estudo literário. O crítico russo se apropria do termo científico para extrair dele a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo, segundo a qual o cronotopo artístico se caracteriza. O tempo e o espaço são categorias complementares definidoras da imagem do indivíduo na narrativa (BAKHTIN, 2002, p. 212). Embora considerando um viés possível de análise para a pesquisa que ora propomos, nesse ínterim, cabe apenas a conceituação mais superficial, para não correr o risco de deixarmos de fora do estudo do espaço tal conceito, que, de certa forma, o expande.

Na ficção, o espaço geográfico e social não se reduz a uma categoria isolada, temática ou matéria composicional do conteúdo. É, antes de tudo, parte estrutural da narrativa, elemento movente e transitório que se coaduna em estreita relação com os outros componentes do texto. Na discussão que enseja situar a categoria de espaço na ficção, vale lembrar que o espaço é uma noção histórica, de tal forma que sua importância e característica vão depender, em larga medida, das diferentes épocas literárias.

A depender da época, do estilo, o espaço se move ou se apresenta de dentro para fora ou vice-versa, claro ou escuro, longe ou perto, para usar a denominação de Lotman, privilegiando o exterior ou o interior. Zubiaurre (2005) considera que o romance do século XIX faz uso de descrições profundas, a fim de dotar o espaço de características semânticas, o que contribui metafórica e metonimicamente para a definição dos personagens. Afirma ainda a autora que a noção de espaço não implica a ausência de tempo, visto que as duas categorias são interdependentes, pois “Solo a través del espacio logra El tiempo convertirse em entidad visible y palpable” (p. 17). A concepção de interdependência de espaço e tempo se apresenta como propositura exequível à análise que nos propomos. Consideraremos tempo e espaço como categorias associativas de significação.

Em nossos estudos acerca da configuração do espaço, assentimos que a produção da representação do espaço é um construto cultural, o que possibilita diferentes percepções geográficas e espaciais que alimentam uma política territorial quanto à autoconsciência que os diferentes grupos sociais constroem a respeito de seu espaço e de sua relação com ele. A opção pela focalização diferenciada obedece a aspectos que revelam muito mais do que um simples estilo narrativo: é, sobretudo, um aspecto indiciário da carga ideológica de que se impregna a narrativa. O espaço se constitui também como índice daquilo que não se revela na narrativa, portando, muitas vezes,

caráter alegórico que evidencia a descoberta de informações e propósitos implícitos.

Osman Lins considera que o espaço no romance é tudo o que, “intencionalmente disposto”, enquadra a personagem e que, “inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo a zero” (p. 72).

No romance a descrição do espaço é sempre parca e rasteira, pois os personagens não obedecem a um ritual de composição que se enforma ao longo da narrativa. Na narrativa de Cláudio Aguiar, considerando que se dá na forma de relato ficcional, o personagem já se encontra pronto e acabado. Segundo a ótica do narrador, não se constrói pelas ações e pelos espaços que o acompanham. Nesse sentido podemos considerar a existência de duas espacialidades: uma física, por onde os personagens se movem e outra imaginada que parte das elucubrações e deduções do narrador, ele próprio preso a um espaço físico. Nosso trabalho, portanto, é o de desconstrução: perceber em que medida o espaço desautoriza a apresentação feita pelo narrador e se caracteriza, no dizer de Osman Lins, em “espaço como focalização”.

Retomando a tipologia estabelecida por Osman Lins, o espaço como focalização considera, a partir do narrador, a construção do espaço observado e que torna possível a observação. O espaço não se configura como categoria independente. Ele é reflexo, ou ainda o próprio narrador se assume enquanto espaço, porque narra sempre de um lugar marcado e essa marcação corresponde tanto ao caráter geográfico quanto ao ideológico.

Quanto ao aspecto geográfico, a narração marca os aspectos biográficos da vida do Beato José Lourenço e, portanto, utiliza-se da marcação geográfica dos lugares que compõem a vida do beato, desde o seu nascimento até a chegada a Juazeiro. O narrador revolve aos ascendentes do Beato José Lourenço para localizá-lo “nos cafundós da Serra do Lagomá, num lugarejo ladeado pelos brejos de Bananeiras” (p. 18). A escolha das palavras para compor o espaço iniciático da vida do beato compõe um cenário impregnado de negatividade, marcando, desde já, o histórico de dificuldades que o acompanharão ao longo do relato. Embora não se perceba na narrativa de Cláudio Aguiar uma preocupação com a descrição geográfica dos espaços, evidencia-se uma tentativa de, através da estruturação de uma atmosfera de penúria e sofrimento, que acompanham o Beato, construção proposital da figura do mártir.

Enquanto a narrativa se fecha para os aspectos espaciais mais concretos, abre-se em apresentação de um espaço social sentido pelo caráter de adversidade que ronda a vida do Beato. Ampliando o pensamento de Nelly Novaes Coelho, que considera o ambiente social como sendo a natureza modificada pelo homem: casa, castelo, tenda, Osman Lins propõe o termo espaço social para além da percepção concreta do espaço. Para Lins, configura-se como espaço social um conjunto de fatores sociais, econômicos e históricos que, em muitas narrativas, assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação (p. 74). Nessa percepção, o espaço social tanto pode ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras tan-

tas manifestações de tal conceito podem ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada).

O relato que conduz a narrativa em Caldeirão se pauta por apresentar, marcadamente, situações de conflitos e embates, embora situados em determinado espaço, sem, entretanto, se deter nas peculiaridades descritivas do espaço geográfico. Entendemos que, por essa via, o pensamento de Osman Lins em relação ao espaço social torna-se uma categoria factível para a análise que nos propomos. O clima de opressão e subversão em Caldeirão é vivenciado desde os primeiros momentos da narrativa, quando nos informa o narrador sobre os antecedentes do beato, antes mesmo de seu nascimento. Ainda na mocidade, o pai do beato José Lourenço participa do “Ronco da Abelha”, movimento de revoltosos contra o imposto do sangue, que obrigava o recrutamento. Além de José Lourenço participar efetivamente do levante, a casa dele passou a funcionar como quartel-general do movimento.

Era o povo do mato contra o imposto do sangue. Ninguém queria ir à força ao recrutamento. Rapidamente liderados pelo Decurião de Bananeiras, mais de duzentos homens tomaram armas contra o capitão Antonio Candido, que não conseguiu evitar a soltura dos presos e dos recrutados. Os soldados fugiram, quase a galope. As armas dos homens da Serra do Lagomá dispararam para cima, em sinal de vitória. Nesta noite, na casa de Lourenço, transformada em centro das comemorações, não faltou quem contasse proezas. Quando não havia mais do presente, falaram das do passado (p. 19).

O sentimento de revolta e desejo de lutar contra as normas vigentes e que vão de encontro aos anseios do povo, tornando a sua situação cada vez mais calamitosa, é o que move os familiares de Bento a engrossar as fileiras do movimento revolucionário e muitas vezes até mesmo a liderá-lo. O narrador nos apresenta então uma predisposição atávica que incidirá sobre a formação do Beato José Lourenço. As questões contrárias ao governo e às suas normas contam sempre com a participação de José Lourenço, como apresenta o narrador, numa sequência quase intermitente de movimentos revoltosos. Logo a seguir ao movimento denominado “Ronco da Abelha”, do qual seus partícipes saíram vitoriosos, José Lourenço, juntamente com outros, se rebelam contra o dito “imposto do chão”, que retirava o pequeno lucro dos feirantes e, novamente, sob seu comando, formam um levante contra essa tirania:

Não sei por que destino o pobre tem que viver calado. Falou, engrossou a voz contra a injustiça, a lei o apanha a descoberto, o castigo nasce nos papéis e desce ligeiro, quase chibata, no lombo liso do inocente. A chibata não surrava só nos quintais, como meio de educar. Também batia solta no ritmo seguro da pena do Juiz, colorindo os nomes dos senhores que porventura se zangassem com o

proceder do criado (p. 19).

Mesmo após o nascimento do Beato José Lourenço, seu pai, que “era de pouca palavra. A sua fonte não era funda, mas quem sabe no seu coração andasse muita coisa boa” (p. 21), continua a inconformar-se com as instâncias do governo e do direito, sobretudo no tratamento dado aos menos favorecidos, o que incluía a ele próprio, e desta vez prepara-se para a revolta contra o sistema métrico decimal, segundo o narrador, um mistério que mexia dentro da cabeça de José Lourenço.

O autor se apropria de um fato real, a revolta do sistema métrico decimal, também chamada de revolta do Quebra-quilos. No ano de 1872, em algumas regiões do Nordeste, mas também em Minas Gerais e São Paulo, onde o comércio acontecia efetivamente nas feiras livres, os comerciantes se viram obrigados a mudar o sistema de medidas e pesagens com os quais eles operavam, medidas lineares como côvado, jarda e vara, medidas de capacidade como canada e quartilho, medidas de volume, como arretel, onça e libra e medidas usadas para pesagem de grãos e farinhas, como a quarta e a cuia. Essa mudança se dá pela imposição do governo em alterar o sistema métrico que vigorava no comércio, inspirado no modelo francês que, desde o século XVIII, substituíra o antigo sistema métrico, como forma de garantir a modernidade e o desenvolvimento. O governo do Brasil, a fim de caracterizar o país segundo a face do avanço e da modernidade, institui o mesmo sistema, sem respeitar as peculiaridades de cada região e sem atentar para os prejuízos que adviriam da implantação de tal sistema. Essa mudança ocasionou uma série de revoltas pelo país, sobretudo nos estados do Nordeste. Em Caldeirão, o movimento é descrito a partir dos feirantes e comerciantes da Paraíba, dentre os quais fazia parte José Lourenço, que instigava o enfrentamento aos fiscais do Estado:

Lourenço, animado, queria ver logo o estouro, os gritos, saltar danado à goela do fiscal, abrecá-lo e esganar o imposto do chão, quebrar no pau a força policial, ganhar mundo e depois contar vantagem.

Mais tarde, Lourenço não escondia para João Nunes a sua tristeza:

- Queria tanto um fuzuê arrepiado! (p. 22).

Na tentativa de qualificar José Lourenço como herói, o narrador busca apresentar não somente os aspectos humanísticos daquele que opta pelo lado mais fraco e explorado, mas também pelos aspectos da virilidade, da bravura e até da vaidade, que lidera e tem o poder de influenciar outras pessoas. Segundo o narrador, é a partir dos acontecimentos com José Lourenço, acerca da revolta contra o sistema métrico decimal, que o movimento eclode em outras cercanias, a exemplo do estopim do movimento em Campina Grande, do qual também participou José Lourenço.

Identificando a violência efetuada pelos soldados que castigaram os feirantes, quebrando os pesos, destruindo os produtos e aplicando castigos físicos cruéis a eles, o narrador reconstitui o episódio com ilustrações e adjetivos que coroam a cena com um ar de barbárie: “a violência que se via, cometida por furiosas bestas armadas, ficava absurda e vã por ser feita contra homens que pagavam o imposto do chão” (p. 22, grifo

nosso). No mesmo episódio, a reação dos feirantes contra os policiais aparece de maneira idealizada. Walter Benjamin (1986), em estudo sobre a violência, afirma que esta é uma resposta natural e necessária das classes menos favorecidas ao poder econômico e social das classes dominantes. Dessa forma, seria “justificável”, em se tratando de um romance que opta por resgatar a história dos vencidos, o apelo realístico às formas de violência. O narrador, contudo, faz dessa passagem uma idealização com perceptível carga ideológica:

Quando não havia mais nem capanga nem soldado, o povo tomou conta da cidade. Arrombou a cadeia e soltou os presos. Quebrou todos os pesos e medidas ligados ao novo sistema decimal. João Carga d'Água ordenava aos gritos que ninguém roubasse nada. Que fiscalizassem para que os desordeiros não praticassem arruaças, ou violentassem casas comerciais. Procuravam manter a ordem (p. 23).

Há, portanto, duas instâncias marcadas que derivam também dois tipos de violência: a violência dos policiais, marcada como cena animalésca, desprovida de qualquer indício de racionalidade, e a violência “organizada” e racional dos feirantes.

No romance a violência se mescla ao religioso, muitas vezes para ratificá-lo. A formação do Beato se apoia nessas duas bases, sendo que a violência está ligada aos atos revolucionários e a religião se desvirtua do catolicismo oficial para se abrigar nos movimentos marginais de culto, penitência e adoração. O narrador nos apresenta, na figura do pai do beato José Lourenço, não um personagem dividido entre duas instâncias, a exemplo de Bento, mas o sujeito capaz de dividir, ele próprio, esses dois caminhos de maneira equivalente e consciente. O narrador nos mostra que, desde menino, o Beato José Lourenço acostumou-se à violência doméstica, aos castigos impostos por seu pai a ele e aos irmãos. Além das surras e castigos que sofrera, o Beato, desde a infância, é testemunha do uso da violência como remédio, seja como penitência que livra dos pecados, seja como castigo àqueles que se desvirtuavam da religião oficial, como no caso do velho Mané Ageu.

Conselheiro espiritual, Mané Ageu era também o encarregado de disseminar a palavra de Deus no Morro das Pedras, para onde se dirigiam os aflitos e desenganados. Sempre carregando no ombro uma cruz que recebera do Padre Cícero, “seu calvário diário”, sua fala e seus conselhos foram se disseminando de tal forma que no Morro das Pedras, se formou um “ajuntamento de pessoas”, dentre as quais se incluía o pai de José Lourenço. Temendo que os camponeses crentes ocupassem as suas terras, os proprietários recorreram às autoridades e, “sem nenhuma sindicância”, o morro foi invadido. O ataque se deu à hora do terço: a força policial invadiu o local destruindo tudo e tirando a vida do velho Mané Ageu. A cena de covardia e crueldade foi assistida por todos, inclusive pelo beato José Lourenço. O narrador, mestre Bernardino, assim se reporta a esse episódio:

A este espetáculo, pode crer o senhor, o menino José Lourenço assistiu. Que espanto! Será que os dias que vieram apagaram nele estes momentos de negro recordar? Não sei se sim. O pior não se apeia da gente sem marcar fe-

ridas doedeiras. Os olhos do menino José Lourenço, com certeza, ficaram assustados, porque a dor de um povo não passa com o desaparecimento dos que sofrem. O medo pode passar, mas quem quase sempre fabrica a valentia é o sofrimento (p. 27).

A fala do narrador confirma nossa propositura, que aponta para a violência como marca identitária da construção do líder ou do herói. José Lourenço, no discurso apresentado, é vítima de um sistema familiar e social de repressão ostensiva. Para Jaime Guinzburg (2012, p. 241), a história brasileira é intensamente caracterizada pela presença de violência em processos sociais, haja vista todo o processo exploratório que viveu o país, desde a colonização até os recentes episódios ligados a preconceitos de raça, religião, orientação sexual, agressões a crianças, torturas em prisão. Esse pensamento leva o autor a afirmar que a violência, na vida brasileira, não ocorre de maneira casual, ou seja, ela é própria de sua constituição, pois é por meio dela que as condições de relacionamento público e privado são definidas. É a violência que organiza instituições e estabelece papéis sociais.

O uso da violência existiu, quase sempre, com uma função pedagógica. Se nos reportarmos às expedições missionárias que aportaram ao Brasil, desde a sua colonização, encontraremos a aplicação de castigos físicos cruéis àqueles que apresentavam dificuldades na apreensão dos conteúdos ou mesmo resistência em abandonar a sua cultura. A violência sempre foi um aliado importante nas relações familiares, utilizado como instrumento eficaz para moldar e conduzir os jovens dentro de um padrão pré-estabelecido. A violência, portanto, está intrinsecamente ligada ao autoritarismo, à dominância de uma classe sobre a outra. Em nossa formação histórica, no dizer de Guinzburg, o papel preponderante de estruturas autoritárias torna-se mais perceptível, quando, ao longo da história, percebemos a presença intensiva do uso da violência, sobretudo a serviço do Estado.

Tocado pelos fatos violentos que presenciara e pela violência física que sofrera por parte do pai, o menino José Lourenço resolve fugir de casa, instigando ainda mais o ódio e a verve violenta do pai. A fuga do filho desperta no pai um sentimento de remorso que chega com a noite: “As estrelas na escuridão, por teimosia, apagando e acendendo, lembravam os olhos miúdos de seu filho José Lourenço” (p. 28). E a descrição sonora da casa cria um ambiente lúgubre que prenuncia mais um ato de violência: “Um barulho surdo dentro de casa se misturava ao gemido prolongado de Teresa: o rangido dos punhos da rede contra os armadores de madeira” (p. 28). A lembrança do filho desperta-lhe saudade, preocupação, mas também vergonha, que se traduz no desejo de castigar alguém. Por uma espécie de transferência, imprime a culpa e um castigo violento a Joaquim, irmão do Beato:

E o velho chicoteou nas suas costas até a mão direita se cansar. Dentro de casa, um choro abafado e contido de Inácia, Teresa e Joana, ouvia-se prolongadamente. Gemidos somaram-se ao coro dos sapos na cacimba próxima e a noite ficou mais preta ainda (p. 29).

A sonoridade impressa pelos sons abafados de sofrimento e angústia por parte das mulheres, dentro da casa, se coaduna com coro dos sapos no exterior da casa, e o realce à cor da noite descreve um ambiente de morte. Os sons sinalizam para a vacuidade da vida, para a inexistência de sentido. O homem destituído das mínimas condições de subsistência, usurpado em seus valores e princípios, despido de suas faculdades morais é o retrato da ruína a que Benjamin associa à alegoria.

Acosado pelas perseguições policiais, pela seca que assolava a região, causando fome e destruição, e pela fuga do filho, José Lourenço resolve, como tantos outros, visitar o Padre Cícero em Juazeiro e com ele aconselhar-se, “ver a luz para a sua vida.” Em Caldeirão, em nenhum momento a Igreja Católica ou a religião oficial aparecem como alternativa para a redenção dos males que afligem o povo. Apesar de o Padre Cícero pertencer à Igreja Católica, o que se evidencia é a individualidade do Padre frente à universalidade da Igreja.

A chegada a Juazeiro se dá pela descoberta das torres da igreja: “Inácia, a filha que nascera ligada a (sic) promessa feita para Nossa Senhora da Conceição, e Joana, a que só falava em ser filha de Maria, viram as torres da igreja de Juazeiro, pela primeira vez, algo ficou pregado naquelas mentes” (p. 40). Aqui as torres da igreja têm uma função importante: consoante ao pensamento de Zubiaurre, as torres da igreja, como espaço de verticalidade, apontam também para uma ascensão espiritual e/ou social. Nesse ponto, podemos perceber uma similitude entre as duas obras quanto à alegoria que se traduz na utilização das torres da igreja. Na narração de Cláudio Aguiar as torres são o próprio espaço que subjuga qualquer outro; são percebidas, notadas, evidenciadas, “pregadas naquelas mentes”. Elas são o centro e nenhum outro espaço se apresenta digno de representação, porque as torres da igreja bastam para o propósito narrativo, qual seja: o de evidenciar a relação intrínseca e imediata entre José Lourenço e a religião.

No entanto as torres da igreja têm, aqui, a força de demarcar um lugar sagrado, que não é a própria igreja e sim, a cidade sagrada de Juazeiro. As torres são o marco revelador da possibilidade de redenção e de alívio para os males que afligem Lourenço e sua família, bem como a todos os outros romeiros que procuravam o caminho de Juazeiro, o que independe da religião oficial e de seus dogmas. E a vida em Juazeiro se resumia à conformação de sua pequenez e do entendimento como felicidade, afinal, para José Lourenço, pouca coisa lhe faltava: “Conseguiu uma casinha para morar, trabalhava muito, mas tinha o suficiente. Dava de comer à família, as meninas iam à igreja, Teresa varria e cozinhava. Em casa ela se mexia numa alegria de espantar. Juazeiro parecia o paraíso (p. 43, grifo nosso).

Não há em Caldeirão variações espaciais que possam ser responsáveis pela duplicidade na formação do personagem. Beato José Lourenço segue uma única linha que contempla apenas os aspectos importantes para configurar o ideal de líder religioso. As marcações espaciais aparecem como ambientação, o que realmente sobressai é aquilo que Osman Lins vem denominar de espaço social. É também a marcação de uma atmosfera que impregna todos os espaços do sentido religioso.

As raras descrições espaciais contidas na obra tendem a compor um quadro edênico e absoluto em que a natureza não se abre como possibilidade interpretativa. A descrição permite apenas uma visão, única e solitária, segundo a visão do narrador, que narra de um lugar determinado e esgota o cenário, sem abrir espaço para dubiedades ou ambiguidades. A chegada do beato José Lourenço à cidade de Juazeiro enseja uma descrição que imprime ao lugar uma característica paradisíaca:

As fontes são tantas que, a modo de veias, se escorregam pelos brejos, levando água a todos os lugares. Até nas épocas de seca as águas da Chapada do Araripe, esse patamar que vai dos Inhamuns até a Ibiapaba, são fortes. Se o senhor aventurar a jogar no olho delas alguma vara para saber a fundura, coisa sem precisão, eu sei, vai notar que a natural água jorrante sacode a vara longe. Esse derramar d'água, inundando as quebradas e os brejos, faz com que o verdor dos campos se prolongue durante todo o ano, lembrando, quase sempre, que vemos um mar a nossos pés (p. 51).

A terra se mostra como um vale de encantamento de forma pictórica e imóvel, da qual sobressai o caráter de fertilidade. A descrição segue atendendo a um propósito que se iguala às descrições românticas que intentavam, sobretudo com José de Alencar no século XIX, desenhar uma nação irreal e idílica, calcada no desejo de independência e valorização dos bens nacionais. O exagero das formas e o uso da imaginação imprimiam ao país a noção de paraíso terrestre. O cenário descritivo que envolve a cidade de Juazeiro e suas cercanias, em Caldeirão, estrutura-se a partir do desejo do narrador em construir uma cidade-modelo, não como construção humana, mas como obra da natureza.

Referências

AGUIAR, Cláudio. **Caldeirão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Crítica da Violência** – crítica do poder. In: Documentos de cultura, documentos de barbárie. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. De João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**. Jan-Jun, v. 15, 2007. p. 207-220.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COELHO, Nely Novais. **O ensino de literatura**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, 2012.

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

LUKÁCS, George. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ZUBIAURRE, Maria Teresa. **El espacio em la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

4

Espaço e focalização em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo



Jefferson Cardoso Oliveira

Pedro Páramo (1955) é o único romance do escritor mexicano Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno. Apesar de ter escrito apenas duas obras, a saber, a coletânea de contos *El Llano en Llamas* (1953) e o romance acima, Juan Rulfo ocupa lugar de destaque entre os autores mexicanos. A partir da publicação de *El Llano en Llamas*, os escritos de Rulfo passam, cada vez mais, a chamar a atenção da crítica literária. Depois da publicação de *Pedro Páramo*, sua fama cresce consideravelmente. Com as diversas traduções de sua obra, torna-se o escritor contemporâneo mais conhecido, estudado e respeitado do México. Muitos de seus admiradores são escritores, entre eles estão Jorge Luis Borges, José Saramago, Kenzaburo Oe, Enrique Vila-Matas, Gabriel García Márquez, Mario Benedetti, José María Arguedas, Carlos Fuentes, Günter Grass, Susan Sontag, Elias Canetti, Tahar Ben Jelloun, Urs Widmer. Em países como México, Espanha, Alemanha, Noruega, entre outros, os livros de Juan Rulfo ocupam lugar proeminente. Novas traduções e novos leitores continuam a surgir.

No Brasil, a primeira tradução de *Pedro Páramo* foi realizada por Jurema Finamour e lançada em 1969, pela editora Brasiliense. Essa edição contava ainda com uma introdução de Otto Maria Carpeaux. *El Llano en Llamas* e *Pedro Páramo* foram publicados em um único volume pela primeira vez em 1977 pela editora Paz & Terra. Ambos os textos foram traduzidos por Eliane Zagury.

Eric Nepomuceno, jornalista, tradutor premiado e amigo de Rulfo, traduziu e escreveu o prefácio da terceira tradução, lançada em 2004 pela editora Record. Nessa nova edição também constava a coletânea de contos, que recebeu título diferente nessa segunda tradução: *Chão em Chamas*. Anteriormente a coletânea foi traduzida com o título *O Planalto em Chamas*.

Em 2009, *Pedro Páramo* é relançado por Edições Best Bolso com a mesma tradução e prefácio de Eric Nepomuceno. Contudo, nessa nova edição a tradução foi atualizada com base na edição mexicana lançada em 2005 pela Editorial RM com o texto definitivo da obra estabelecido pela *Fundación Juan Rulfo*.

Arquiteto de uma narrativa fragmentada e repleta de elipses, as quais ele costumava a se referir como silêncios, Rulfo valorizou o que não era obviamente explicitado pelos narradores/personagens, evitando descrições e detalhes que considerava supérfluos. Suas histórias são caracterizadas pela moderação em seu estilo narrativo e pelo polimento excessivo do texto, fato que ocasionaria os severos cortes, diversas mudanças e reestruturações a que o romance foi submetido durante a sua gestação. Algumas dessas características são peculiares à técnica do conto, em que, na maioria das vezes - durante o processo de escrita e estruturação desse tipo de narrativa -, “menos” tende a se tornar “mais”.

A forma em que os espaços são apresentados no romance, aliada aos diversos deslocamentos no fluxo espaço-temporal e como tais variações são percebidas e vivenciadas pelas personagens, fazem parte de uma técnica elaborada por Rulfo que apenas aparenta ter falta de estrutura. Ao compor o romance, o autor criou habilmente a ilusão de que as personagens agiam e se expressavam livremente, tentando eximir, ao máximo, a presença de um narrador onisciente/intruso mediando ou interferindo

na narrativa.

Depois de obter três cópias da primeira versão de Pedro Páramo, a primeira providência de Rulfo em relação ao texto consistiu em remover todas as intromissões do narrador onisciente, que segundo ele, estava morto também. Isso gerou uma confluência de vozes entre narradores e personagens que causaria, em diversos momentos do romance, certa dificuldade para o leitor acompanhar e interpretar algumas passagens da história, além de obstar a identificação da focalização que estava sendo adotada naquele momento. À dificuldade em identificar a focalização, soma-se outro enigma ao leitor de Pedro Páramo: a localização, tanto espacial, quanto temporal de seus narradores. O trecho abaixo, da pesquisadora Luz Aurora Pimentel, reflete sobre tais questões:

Es un laberinto textual que multiplica sus voces para evadirnos pero también para envolvernos; para hacer discontinuo el tiempo y darnos la ilusión de un devenir sin tiempo; para apresarnos en el espejismo de la convergencia de todos los tiempos y la simultaneidad de todos los espacios (1991, p. 40).

Partindo de um referente espacial que estaria situado no estado de Jalisco, no México pós-revolução, Rulfo tece o espaço textual de *Pedro Páramo* situando-o em Comala e seus arredores. Cidade fantasma repleta de almas penadas, seu nome remete ao comal, espécie de frigideira usada comumente para assar tortilhas. Um lugar onde apenas a morte se renova repetindo-se ad infinitum e ecoando pelos espaços como os murmúrios que invadem a mente do narrador Juan Preciado. Essas vozes não o deixam em paz, até que ele próprio se torne uma daquelas almas que purgam as suas penas na cidade amaldiçoada pela ambição desmesurada de seu pai.

Categoria de larga envergadura conceitual e que abrange as mais diversas áreas do conhecimento, a abordagem do espaço, assim como os estudos relacionados à focalização na literatura, possui vastas vertentes conceituais. O artigo “Espaços Literários e Suas Expansões” (2007), de autoria de Luís Alberto Brandão serviu de ponto de partida para esta análise, pois, além de propor a relação entre as duas categorias, sistematiza de forma satisfatória a análise do espaço na literatura.

Nas páginas iniciais do único romance de Juan Rulfo, nos deparamos com uma narrativa aparentemente linear em que espaço e tempo estão solidamente definidos para que possamos acompanhar sem maiores dificuldades a história que vai sendo inicialmente narrada por Juan Preciado. A pedido da mãe moribunda, ele vai ao povoado de Comala em busca de suas origens e para conhecer seu pai:

No debes de ir a visitarlo — me recomendo —. [...] Estoy segura de que le dará gusto conocerlo. — No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro (RULFO, 2005, p. 5).

Mas essa simplicidade inicial logo desaparece, pois o romance vai trilhando caminhos diferentes por meio de sendas fantásticas e fantasmagóricas, orquestrando, pouco a pouco, uma complexa metáfora espaço-temporal. A morte é uma das temáticas principais e permeará todo o romance, sua sombra e seus desdobramentos estarão sempre presentes. Inúmeras perdas, desespero, ódio, loucura, relacionamentos conturbados e tragédias se misturam em fatos e alucinações em uma atmosfera obscura e repleta de onirismo.

Tema caro a cultura mexicana, a “indesejada das gentes” e sua forte simbologia encontram as mais diversas manifestações em Pedro Páramo, constituindo um passaporte para um universo lúgubre e surreal, trazendo características que em breve se tornariam sine qua non para o movimento literário denominado realismo mágico, e para as suas variantes. O professor Rafael Carmolingo Alcaraz, pesquisador da obra de Rulfo, traça eficiente panorama do movimento, de seus desdobramentos e dos principais autores em seu artigo: literatura fantástica borgiana e realismo mágico latino-americano. Segundo o autor:

Borges dedicou rasgados elogios à obra prima de Rulfo, Pedro Páramo. Rulfo, explicitamente não se manifestou a respeito do escritor argentino, mas a influência dele tanto na forma como no fundo da sua narrativa é evidente. Outra característica que compartilham é a resistência à classificação. Admitido que ambos se enquadrem no boom latino-americano, enquadra-se a obra deles no realismo mágico ou no real maravilhoso, identificados com a ficção latino-americana das décadas recentes? [...] A leitura de Rulfo me levou a Borges. A leitura de Ficciones, Historia universal de la Infamia, Pierre Menard, autor del Quijote, El arte narrativo y la magia, etc., me municiarão para ler com maior proveito Pedro Páramo e El llano en llamas (2005, pp. 21-22).

A seguir, nos propomos a investigar, brevemente, alguns dos aspectos da focalização e de sua relação com as diversas instancias espaço-temporais nas quais Rulfo construiu sua narrativa.

Apesar de inicialmente ser narrado em primeira pessoa, o romance possui focalização mista, que se alterna entre múltiplos narradores, que são em sua maioria antigos moradores da cidade fantasma e que se manifestam em diferentes tempos, mas naqueles mesmos espaços amaldiçoados pela ambição insana de Pedro Páramo. Alguns desses narradores não são identificados, simplesmente aparecem narrando sua parte da história, e assim como surgem, se desvanecem, sem apresentações ou descrições de como, onde e quando aquele fato ocorreu e com quem se passou.

Esses narradores costumam narrar histórias periféricas que possuem, ou não, ligação direta com a narrativa principal. São relatos de fatos do passado e que ocorreram enquanto o cacique estava no poder, são diálogos, “[...] ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas: Mi novia medio un pañuelo con orillas de llorar... En falsete. Como

si fueran mujeres las que cantaran.” (RULFO, 2005, p. 49), que apesar de não estarem inseridos diretamente no centro da narrativa, trazem relatos, memórias e experiências em diferentes configurações de tempo e espaço. Um dos narradores é onisciente e não é identificado. Todavia, ele está sutilmente presente por toda a história, fugidivo, esgueirando-se por entre as diversas linhas narrativas que se entrelaçam no intenso e variado mosaico textual tecido por Rulfo.

No que concerne ao regime de focalização, Pedro Páramo apresenta rica textura de personagens e variados pontos de vista, aproximando-se do conceito de focalização interna variável, proposto por Gérard Genette. Segundo o autor, a focalização se encontraria em mais de uma personagem, variando entre múltiplos narradores. Genette também aponta que “a fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, mas antes a um segmento narrativo determinado” (GENETTE, 1995, p.189), ou seja, uma obra pode ter variadas fórmulas de focalização, às vezes, em um mesmo segmento narrativo.

No romance de Rulfo a transição entre o ponto de vista de Juan Preciado para um furtivo narrador onisciente, ilustra bem as variações da focalização durante todo o romance: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” (RULFO, 2005, p. 5). Esse trecho que inicia o romance está sendo conduzido pelo ponto de vista de Juan Preciado: “[...] Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias” (p. 6). Essa focalização permanecerá em evidência até a página 14, antes de o trecho a seguir, que inicia um novo fragmento:

EL AGUA QUE goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire (p. 14).

Inicialmente, o leitor é levado a pensar que a descrição acima fazia parte da narrativa de Juan Preciado, pois a história vinha sendo conduzida sob seu ponto de vista. Todavia surge um diálogo logo após essa descrição:

— ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?
— Nada, mamá.

— Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.
— Sí, mamá (p. 14).

Observa-se que a focalização não está mais com Juan Preciado e sim com um narrador onisciente não identificado, que permite, através desse diálogo, o primeiro contato do leitor com a personagem Pedro Páramo:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. “Ayúdame, Susana.” Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. “Suelta más hilo” (p. 14).

Logo em seguida, o foco muda novamente:

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra (p. 15).

Passando-o para Pedro Páramo, que rememora momentos de sua infância com Susana San Juan. O diálogo com sua mãe continua, mas de forma intercalada às suas lembranças. Essa técnica, composta por elipses e interrupções que vão se configurando no encontro de vozes que constituem o romance, delineia uma narrativa composta não apenas por um discurso hegemônico, mas que contempla os falares, os espaços e a cultura campesina do México pós-revolução.

Devido a uma paralipse durante a primeira metade do romance, o espaço da narração de Juan Preciado é omitido. Ao ser revelado no início da segunda metade do romance, esse espaço se torna peça chave para o leitor começar a compreender melhor as desventuras desse narrador por Comala. A narrativa de Preciado era, de fato, um diálogo entre defuntos, pois ele a contava a partir de uma cova - seu real espaço de narração - compartilhada com Dorotea. A primeira metade é marcada pela chegada de Juan Preciado à Comala, suas divagações e experiências naqueles espaços e nos fortuitos encontros e estranhas experiências com os misteriosos habitantes do lugar. A outra metade do romance é iniciada logo após o momento em que Juan Preciado “morre”, ou melhor, toma consciência de que está morto, revelando que os acontecimentos narrados por ele na primeira metade estavam sendo relatados à Dorotea, conhecida como la Cuarraca, com quem dividia uma cova e mantinha desde o início da narrativa um longo diálogo: “- Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí? - Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.” (p. 64).

Na primeira parte são definidas as linhas narrativas que se entrelaçam por todo o romance. Algumas delas se apresentam tênues, quase apagadas, mas necessárias à composição do mosaico textual no qual Rulfo criou o microcosmo e purgatório que chamou de Comala.

Vejamos abaixo como a focalização se relaciona com o espaço, agora que já discutimos um pouco sobre como esse recurso é empregado no romance. Dentre as categorias de análise do espaço na literatura, Luiz Alberto Brandão (2007) sugere que a categoria espaço como focalização “compreende que é de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que há, na literatura, um tipo de visão”. Para o autor, essa categoria de análise do espaço, “em sentido mais estrito, sobretudo no âmbito de narrativas realistas, trata-se da definição da instância narrativa: da “voz” ou do “olhar” do narrador” (p. 211). Brandão aponta ainda que o espaço como focalização,

em sentido mais amplo, trata-se do efeito gerado pelo desdobramento, de todo discurso verbal, em enunciado (produto do que se enuncia, ou aquilo que é dito) e enunciação (o processo de enunciar, a ação de dizer), a qual pressupõe necessariamente um agente, revestido ou não da condição ficcional (p. 211).

Ao refletir esse modo de tratamento do espaço proposto por Brandão, Sugiyama (2009) aponta que

[...] se o modo de focalização trata o ponto de vista como um campo no qual o espaço vidente (narrador) e o espaço visto (personagens e eventos) constituem referências espaciais, então, pode se considerar que aquele lugar a partir do qual fala o narrador configura também os lugares sobre os quais ele fala. Na medida em que sua perspectiva, limitada ou não, recorta e delimita seres e objetos sobre os quais trata em sua narrativa, o que é visto define também aquele que vê ou, ao menos, um ângulo de visão que direciona e recobre a narrativa de sentidos (p. 45).

Ou seja, o lugar de onde narra Juan Preciado (espaço vidente) estaria projetado em sua narrativa. Além disso, os espaços delineados em suas descrições e nos murmúrios e vozes das outras personagens (espaço visto) antecipavam e configuravam o lugar de onde ele relatava as suas experiências, ou seja, uma cova no cemitério de Comala e a sua condição de defunto.

Através dos lugares descritos durante sua breve estadia enquanto ainda estava vivo e perambulando pelas ruas do povoado, a perspectiva de Preciado era limitada, conforme aponta a reflexão de Sugiyama (2009). Essa percepção limitada de Preciado corrobora com aspectos que fazem parte da estruturação da obra, como o “mecanismo de sobreposições, isto é, semelhante ao tratamento dado ao espaço, as imagens dos demais personagens convergem para a composição do protagonista como camadas que

se complementam [...]” (2009, p. 46).

Os encontros sobrenaturais de Juan Preciado com personagens que não estão inseridos de forma mais consistente na narrativa principal, que reconstitui a vida de seu pai por meio de vários fragmentos, ilustram de forma satisfatória seu ponto de vista limitado e emulam a atmosfera de seu espaço de narração. Através de seu relato sobre os murmúrios, vozes, canções e diálogos que escuta enquanto caminha pelo povoado, Juan Preciado antecipa o espaço de narração que ocupa no cemitério de Comala. É nesse espaço que ele ouve da mesma forma as tais vozes, mas devido sua perspectiva estar limitada, Preciado não possui meios para distingui-las e nem identificá-las.

Os murmúrios passam a atormentar Preciado ainda mais depois de seu encontro com a personagem Damiana, que assim como Eduviges desaparece sem deixar vestígio. Diferentemente dessas duas mulheres e do tropeiro Abúndio, as personagens que vão surgindo por meio de vozes e murmúrios não são identificadas da mesma forma e não possuem essa distinção no romance. Contudo, mesmo tendo uma breve passagem pela narrativa, tais personagens também ajudam a reconstituir partes importantes da vida de Pedro Páramo através de seus relatos e histórias.

O primeiro diálogo é ouvido por Preciado na forma de murmúrio, são vozes que ele ainda não compreende e não consegue identificar:

Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle:
— ¡Ey, tú! — llámé.
— ¡Ey, tú! — me respondió mi propia voz.
Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres que platicaban:
— Mira quién viene por allí. ¿No es Filoteo Aréchiga?
— Es él. Pon la cara de disimulo.
— Mejor vámonos. Si se va detrás de nosotras es que de verdad quiere a una de las dos (RULFO, 2005, p. 46).

Nesse trecho Preciado ouve cães latindo, vê um homem virando a esquina e chega a discernir um diálogo entre mulheres, mas quando tenta chamá-los ou alcançá-los, só escuta a sua própria voz.

Outros diálogos, vozes, cantos e ruídos dos antigos moradores de Comala vão aparecendo na narrativa por meio da continuação desses murmúrios. Conforme dito, essas almas penadas relatam fatos que ocorreram enquanto Pedro Páramo estava no poder. Apesar de alguns desses diálogos ou murmúrios possuírem dados passíveis de identificação, — por conterem personagens já citados em outros momentos da narrativa —, sua breve permanência na história não é suficiente para que seja possível identificar o espaço ou o período em que ocorreram. Sendo assim, estariam reforçando o caráter fragmentário que marca a estrutura do texto por meio da sobreposição de

camadas de tempos e espaços que refletem a confusão de Preciado, como no trecho seguinte:

La noche. Mucho más allá de la medianoche. Y las voces:
— ... Te digo que si el maíz de este año se da bien, tendré con qué pagarte. Ahora que si se me echa a perder, pues te aguantas.
— No te exijo. Ya sabes que he sido consecuente contigo. Pero la tierra no es tuya. Te has puesto a trabajar en terreno ajeno. ¿De dónde vas a conseguir para pagarme?
— ¿Y quién dice que la tierra no es mía?
— Se afirma que se la has vendido a Pedro Páramo.
— Yo ni me le he acercado a ese señor. La tierra sigue siendo mía.
— Eso dices tú. Pero por ahí dicen que todo es de él.
— Que me lo vengan a decir a mí.
— Mira, Galileo, yo a ti, aquí en confianza, te aprecio. Por algo eres el marido de mi hermana. Y de que la tratas bien, ni quien lo dude. Pero a mí no me vas a negar que vendiste las tierras.
— Te digo que a nadie se las he vendido.
— Pues son de Pedro Páramo. Seguramente él así lo ha dispuesto. ¿No te ha venido a ver don Fulgor?
— No [...] (p. 47).

Esse diálogo é mais umas das peças que compõem a trajetória de abusos e violência que Pedro Páramo perpetrou em Comala. Dois moradores do povoado discutem a apropriação indevida de suas terras por Páramo, que afirma ter comprados as terras em questão, através de seu capataz Fulgor Sedano. Conforme dito, esses diálogos do povo da cidade não estão inseridos diretamente no centro do enredo. Entretanto, alguns deles se conectam diretamente às principais linhas de narrativas do romance, outros, conforme dito, permanecem sem identificação, tanto para Preciado, como também para o leitor, pois não sofrem nenhuma intervenção do narrador onisciente. Podemos verificar isso no trecho seguinte, em que as personagens envolvidas no caso relatado não são identificadas, e tanto o espaço, assim como a ocasião em que ocorreu o diálogo também não são identificados:

—... Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
— ¿Y si mi padre se muere de la rabia? Con lo viejo que está... Nunca me perdonaría que por mi causa le pasara algo. Soy la única gente que tiene para hacerle hacer sus necesidades. Y no hay nadie más. ¿Qué prisa corres para robarme? Aguántate un poquito. Él no tardará en morir.
— Lo mismo me dijiste hace un año. Y hasta me echaste en cara mi falta de arriesgue, ya que tú estabas, según eso, harta de todo. He aprontado las mulas y están listas. ¿Te vas conmigo?

— Déjame pensar.
— ¡Chona! No sabes cuánto me gustas. Ya no puedo aguantar las ganas, Chona. Así que te vas conmigo o te vas conmigo.
— Déjame pensar. Entiende. Tenemos que esperar a que él se muera. Le falta poquito. Entonces me iré contigo y no necesitarás robarme.
— Eso me dijiste también hace un año [...] (p. 48).

A discussão entre o casal que aparece nesse trecho está entre os fragmentos que poderiam se encaixar em qualquer parte do romance, pois além desse diálogo não estar inserido na trama principal é praticamente impossível rastrear a origem, o espaço, o momento e as personagens que estão envolvidas nele.

O casal que está discutindo a relação no trecho comentado anteriormente engloba o multitudinário de almas penadas que deambulam por Comala. A irmã de Donis é mais uma dessas almas a confundir o leitor e a Juan Preciado, dizendo-lhe que personagens como Dorotea não morreram, na verdade passam a noite inteira trancados em casa, mas não sabe dizer o que elas fazem durante o dia.

Ao chegar à casa desse casal incestuoso, Juan Preciado é logo tomado por bêbado ao perguntar se o casal de irmãos está vivo: “— ¿No están ustedes muertos? [...] — Está borracho — dijo el hombre”(p. 50). Segundo a irmã de Donis, as almas penadas do povoado costumam sair pelas ruas durante a noite:

Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarian nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrenuestro. Y eso no les puede servir de nada. Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza. Y la vergüenza no cura. Al menos eso me-dijo el obispo que pasó por aquí hace algún tiempo dando confirmaciones (p. 55).

Ela diz a Preciado que está viva, assim como outros poucos moradores de Comala, mas não está nas graças de Deus e, além disso, está tão cheia de pecados que nem adiantaria rezar pela grande quantidade de almas penadas que perambulam pelo povoado durante a noite tentando purgar suas penas.

Só haverá mudança na perspectiva de Juan Preciado depois que a paralipse que omite o seu espaço de narração for revelada. Fato que demonstra o motivo pelo qual a sua compreensão “[...] dar-se-ia, não através de sua própria interioridade, mas por meio do conjunto de imagens que ele concebe das demais personagens numa interação que traz a tona o seu próprio ser” (SUGIYAMA, 2009, p. 211). Essa interação com os moradores de Comala refletia, de fato, a sua condição e o espaço de onde narrava,

os quais ele não compreendia até o momento em que a paralipse é revelada e seus questionamentos passam a ser respondidos pela sua companheira de cova. Apesar de ter sido interlocutora de Juan Preciado durante todo o seu relato, Dorotea permaneceu oculta de sua narrativa, assim como o espaço que dividia com ele durante toda a primeira metade do romance. Tal fato poderia indicar uma possível justificativa para a confusão mental e a intensa ambiguidade das experiências relatadas desde o início de sua jornada por Comala e sua bizarra morte durante sua primeira e derradeira jornada pela cidade que conhecia de forma tão diferente através das lembranças que sua mãe costumava lhe contar.

Com o aparecimento de novas formas de narrar no século XX, as quais se afastavam cada vez mais dos moldes do realismo, a participação do leitor passou a ser cada vez mais exigida. Se a primeira metade do século XX foi marcada por diversas experiências narrativas sagrando o romance como catalizador desses experimentos, na segunda metade, tais experiências foram definitivamente incorporadas ao mais mutante entre todos os gêneros literários. O tratamento do espaço, assim como da focalização em romances como *Pedro Páramo*, refletem essas experimentações e permitem inúmeras possibilidades de investigação, como as que foram brevemente aqui esboçadas. Visando um alcance mais amplo em investigações relacionadas à obra de Juan Rulfo e evidenciando a categoria espaço como vetor principal de análise, esperamos ter contribuído com esse estudo para possíveis abordagens que venham a ocorrer nesse e em outros contextos de pesquisa na obra desse celebrado autor mexicano.

Referências

- ANTOLÍN, Francisco. **Los Espacios en Juan Rulfo**. Miami, Ediciones Universal, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 5ª ed. São Paulo: Ed. Unesp/Hucitec, 2002.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura: Minas Gerais**, n. 15, p. 207-220, jan 2007.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço & Literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sydney (Orgs.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos: Clara Luz, 2009.
- FARES, Gustavo C. Imaginar Comala: El espacio en la obra de Juan Rulfo. New York, Bern, Frankfurt/M., Paris, 1991. XII, 212 p. **American University Studies: Series 2, Romance Languages and Literature**. Vol. 160
- FELL, Claude (Coord.). **Juan Rulfo, Toda La Obra**: edición crítica. 2ª ed. Madrid: ALL-CA XX, 1996. (Collección Archivos, 17).
- FIALLEGA, Cristina. Los muertos no tienen tiempo ni espacio. in: KARIC, Pol Popovic; PÉREZ, Chávez Pérez (Coord.). **Juan Rulfo: Perspectivas Críticas**. México: Siglo XXI, 2007.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim (Orgs.). **O Espaço (En)cena**. São Carlos: Clara Luz, 2008.
- GENETTE Gérard. **O discurso da narrativa**. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GRANJA, Sérgio Ribeiro. Heteroglossia, cronotopo, transgrediência e outras leituras bakhinianas. **Rede de Letras**. São Paulo, n.18, jun 2006.
- KARIC, Pol Popovic; PÉREZ, Chávez Pérez (Coord.). **Juan Rulfo: Perspectivas Críticas**. 1ª ed. México: Siglo XXI, 2007.
- RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Cidade do México, Editorial RM, 2005.
- SANTOS, Kléber J. C. O segredo de Lavínia: reflexões sobre o cronotopo da mansão e a intimidade (re)velada. In.: **IV ENCONTRO NACIONAL DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL E ENSINO - ENLIJE**. Ed Campina Grande-PB. Anais ENLIJE (2012). Campina Grande-PB. Realize Eventos, 2013.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espa-**

ço ficcionais: Introdução à teoria da literatura. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

SEO, Yoon Bong. El espacio y el tiempo en la obra de Rulfo: un lugar para pensar. **Especulo**. Revista de estudios literarios, Madrid, n. 26. Mar 2004.

SUGIYAMA, Rose Y. **Espacialidades narrativas: Uma leitura de An Artist of the Floating World de Kazuo Ishguro**. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) – FFLCH/DLM. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 2009.

ZAPATERO, Francisco Xavier Solé. Pedro Páramo, de Juan Rulfo: Gran Metáfora Espacio-Temporal. **Pacarina del Sur**: Revista de Pensamiento Crítico Latino Americano. Tlalpan, n.3, 2010.

ZEPEDA, Jorge. Reseña de “Noticias sobre JUAN RULFO 1784-2003” de Alberto Vital. **Nueva revista de Filología Hispánica**. Distrito Federal, México, vol. 44, n. 01, p. 257-261. ene/jun 2006.

5

A inundação, de Mia Couto: o espaço da casa engolido pelo rio do tempo



Moama Lorena de Lacerda Marques

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?
Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.
Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?
Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.
[Caso do Vestido – Carlos Drummond]

1 A solidão da casa materna

Na esteira de diversos contos de Mia Couto, “Inundação”, corpus da nossa análise, é construído a partir do tema da espera e sob/sobre o cronotopo da casa, especialmente de espaços restritos desta, como o quarto. A narrativa nos é apresentada sob a perspectiva do filho que observa a dor que a mãe sente diante da ausência do pai. O seu olhar atento e astucioso não apenas nos faz penetrar na solidão da personagem feminina, mas também nos apresenta sua própria percepção e seu sentimento sobre o espaço da casa, ao qual tem consciência de para sempre estar fortemente ligado: “Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar.” (COUTO, 2009, p. 27). Tudo é narrado como uma lembrança turva, que a névoa do tempo faz desconfiar. Não há certeza em relação ao que é contado por parte do narrador. Leiamos o trecho inicial, a fim de atentarmos melhor para tal aspecto:

Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente. Acredito, sim, por educação. Mas não creio. Minhas lembranças são aves. A haver inundação é de céu, repleção de nuvem. Vos guio por essa nuvem, minha lembrança (COUTO, 2009, p. 27).

Podemos verificar no trecho citado uma das grandes metáforas da literatura de Mia Couto, que aparece desenvolvida de maneira exemplar, já desde o título, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*: a metáfora do tempo como um rio, em cujas águas atravessam as lembranças, quase sempre nebulosas, das personagens. Metáfora esta que o narrador faz questão de desconstruir, mesmo que se utilize dela, de maneira tão significativa, ao final do conto. Em seu lugar, uma outra é inaugurada: como a querer se livrar do peso das lembranças como peixes nadando contra as correntes do rio, ele as apresenta asseguradas pela liberdade de aves, conduzidas por um tempo-memória que não é mais rio: tem a leveza de nuvem.

Recorrendo ao Dicionário de símbolos, de Lexikon (1997, p. 172), observamos que a fluidez do rio faz dele, como ilustrado na narrativa, “o símbolo do tempo e da transitoriedade, mas também da constante renovação”. A relação entre tempo e espaço que Ana Paula Valentim Portela (2007) reconhece em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* também está presente no conto. Tomando de empréstimo suas palavras, podemos afirmar que, na feitura dessa relação, o tempo, cujo curso é sentido

pelo narrador-homem, “sofre um processo de desmoronamento (particular a casa)” (2007, p. 2). A diferença é que, em “Inundação”, essa desconstrução não é inerente apenas aos homens, como aponta Portela (2007), mas também e, principalmente, à mãe, que o filho vê sucumbir, junto com a casa, diante da ausência do marido.

Já a casa, não apenas neste conto, mas em muitos outros textos de Mia Couto, é um espaço ocupado, por excelência, pelas mulheres: resguardadas em sua solidão, elas criam os filhos e aguardam o regresso dos homens. É na memória revestida pelo feminino, por exemplo, que o narrador busca a sua infância; nas entrâncias da casa materna e na voz cantada da mãe, mais precisamente. Vejamos:

A casa, aquela casa nossa, era morada mais da noite que do dia. Estranho, dirão. Noite e dia são metades, folha e verso? Como podiam o claro e o escuro repartir-se em desigual? Explico. Bastava que a voz de minha mãe em canto se escutasse para que, no mais lúcido meio-dia, se fechasse a noite. Lá fora, a chuva sonhava, tamborileira. E nós éramos meninos para sempre (COUTO, 2009, p. 27).

A voz materna, como fosse um canto de sereia, tem o poder, inclusive, como vemos no trecho, de pausar o curso do tempo (rio) e eternizar o estado de infância, dando vazão a um tempo próprio, dentro do qual pode se fazer noite em pleno dia. E, assim como esse canto, o que se apresenta, no conto, como o seu inverso, o choro, muda o curso da narrativa e inaugura o reconhecimento da dor da mãe. Em “Inundação”, o nó da narrativa é uma transformação interior, uma mudança de estado de alma vai configurá-lo. Leiamos a seguir:

Certa vez, porém, de nossa mãe escutámos o pranto. Era um choro delgadinho, um fio de água, um chilrear de morcego. Mão em mão, ficámos à porta do quarto dela. Nossos olhos boquiabertos. Ela só suspirou:
-Vosso pai já não é meu.
(COUTO, 2009, p. 27)

Acostumados que estavam com o cantar da mãe, os filhos, agora, se espantavam diante da tristeza anunciada pelo choro. O antigo vigor presente no canto abria espaço para a dor da perda. É particularmente interessante a imagem invertida que o narrador utiliza para expressar tal espanto e que causa uma espécie de estranhamento poético tão caro à narrativa miacoutiana: não são as bocas que estão boquiabertas, mas os olhos, que denunciavam o espanto. O espaço, à beira da porta, é um espaço fronteiro, que parece proteger e, ao mesmo tempo, possibilitar o contato com o quarto dos pais, no qual só adentram, mais uma vez, sob o poder da voz materna, que, minguada pela tristeza, torna-se apenas um suspiro.

Há muito a se observar em relação ao quarto, espaço por excelência da narrativa, embora outros, como a cozinha e o quintal, apareçam e tenham a sua importância. Reportando-nos a Bachelard (2005), o quarto aparece como o espaço vital da casa,

onde a mãe enraíza seu “canto no mundo” (BACHELARD, 2005, p. 24). É a maneira como a personagem “habita” esse espaço que revela a dimensão da sua dor pela perda do amado e a ilusão do seu retorno denunciada pela espera. Mais do que um espaço de confinamento (GULLÓN, 1980), ele se configura como um espaço de intimidade e de solidão, no sentido que Bachelard apresenta em *A poética do espaço*, como constatamos a seguir:

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos (BACHELARD, 2005, p. 29).

O trecho de Bachelard serve perfeitamente para ilustrar o sentido do sentimento e do espaço de solidão no qual se insere a personagem de “Inundação”, que não apenas acolhe e deseja a permanência de tal sentimento, mas comunga com ele numa relação quase sagrada; o quarto torna-se, pois, uma espécie de espaço reservado à memória do marido, que a narrativa, numa incerteza tão peculiar a alguns textos de Mia Couto, não esclarece se está morto ou apenas abandonou a família.

O narrador, em certo momento, diz que o pai se “volatizara”, o que pode ser interpretado como uma espécie de metáfora para a morte ou apenas como o fato de o pai ter ido embora. Já a mãe se confessa presa a uma espera pelo marido que não sabemos se diz respeito ao retorno dele ao lar ou a um possível reencontro por intermédio da morte. Em diálogo com o filho, ela fala: “- Quero perder todas as forças. Assim não tenho mais esperas” (COUTO, 2009, p. 26). Tais palavras nos fazem titubear diante de qualquer resposta: perder as forças como modo de apressar a morte e por fim à espera ou apenas como parte dessa dor a qual ela se entrega diante da ausência do amado? De toda forma, podemos afirmar que todos os elementos da narrativa, focando-nos, porém, no espaço, categoria da nossa análise, estão permeados pela ausência e conseqüente espera.

Da boca da própria personagem de “Inundação”, ouvimos: “- Ele foi. Tudo foi” (COUTO, 2009, p. 26). Vejamos a seguinte passagem do conto: “Desde então, a mãe se recusou a deitar no leito. Dormia no chão. A ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas. Assim dizia, queixosa. Em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo o seu volume.” (COUTO, 2009, p. 26).

Uma primeira observação em relação ao trecho diz respeito à relação da personagem com o tempo. Vimos, anteriormente, que os encantos maternais imprimiam no filho um sentimento de controle do percurso do tempo, como se o canto da mãe tivesse o dom de resguardar para sempre a sua infância. Agora, porém, vemos se configurar uma relação de poder inversa: a personagem abre mão desse controle e se permite ficar à deriva, para que o próprio tempo, metaforizado, novamente, em rio, a leve. Para onde? Não se sabe. Mais uma vez, titubeamos: Para a morte? Para o passado repleto da presença do marido e trazido à tona, na narrativa, pelo apego aos vestidos e às cartas da época de namoro? O que podemos observar, seguramente, é uma relação entre os

tempos passado, presente e futuro similar a que Isabel Allegro Magalhães constatou no estudo das narrativas de escritoras portuguesas. No intuito de dialogar, vejamos:

Existe assim nessas personagens como que uma expansão do presente em ordem a nele incluírem o passado e também o futuro. O silêncio que lhes ouvimos, na maioria das narrativas, é feito desse alargamento a outros mundos; o seu curso interior é esse movimento de vaivém no tempo, porque o presente vivido faz experimentar essas duas formas de ausência: o passado e o futuro. Por isso se poderá dizer que se trata de um tempo sem direção clara, multifacetado e multidirecional, onde passado e futuro se misturam no presente, presente esse que sempre é vivido ou na memória do que foi ou na expectativa do que há de ser (MAGALHÃES, 1987, p. 508)

No conto, o presente é esse tempo da solidão, da espera e do silêncio constituído a partir da ausência da figura masculina; o passado é apresentado, através dos vestidos presenteados pelo amado e das cartas escritas na época do namoro, como um tempo nostálgico e feliz. Já o futuro é almejado como o único tempo que proporcionará o fim das esperas. Podemos verificar, como o trecho discute, esse vaivém em direção ao passado, pelo contato com os objetos que são símbolos do amor do marido, e ao futuro, como um tempo desejado, um tempo de resoluções. Retomando as palavras já citadas, uma espécie de tempo multidirecional que, ao mesmo tempo, aponta para a memória do passado e para a expectativa do futuro (MAGALHÃES, 1987) ou, ainda, acrescentando outras, “um tempo que ora se mantém parado, redondo, prenhe de mistério ou, contrariamente, vazio, desprovido de qualquer estímulo ou razão de ser; um tempo que ora avança ora recua em ziguezagues imprevisíveis entre passado, presente e futuro” (MAGALHÃES, 1987, p. 508).

2 A cama, os vestidos e as cartas: objetos sagrados do amor

Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios
No ar
[Futuros Amantes – Chico Buarque]

Falar acerca dos objetos que são símbolos da relação da personagem com o marido é falar, também, sobre o espaço do quarto e o seu grande significado para a construção da narrativa. O quarto, com seu armário e sua cama, é o espaço sagrado, quase inviolável, que resguarda o amor pelo homem que já não está mais ali. É o lugar, por excelência, do privado, incluindo-se, nessa esfera, o sexo, a solidão, o sono, os se-

gredos. Parece que tudo de mais importante que diz respeito ao indivíduo habita entre as quatro paredes desse espaço/moradia da privacidade; nele, vamos nos deparar com os “verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta” (BACHELARD, 2005, p. 91), como fechaduras, gavetas, armários.

Pensando, especificamente, no caráter de inviolabilidade do quarto, ela se torna mais acentuada se levarmos em consideração que, sob o ponto de vista do narrador, estamos falando do quarto dos pais. O acesso a ele, portanto, não podia se dar a qualquer hora; era preciso uma ordem da mãe ou a ausência desta para que, então, sorratamente, se pudesse adentrar naquele espaço e, conseqüentemente, nas intimidades instaladas nele. Há dois momentos exemplares na narrativa para ilustrar o que acabamos de dizer. O primeiro é quando, ao perceber o choro da mãe, os filhos se aproximam e ficam em estado de observação ao lado da porta entreaberta. Talvez pelo espanto e/ou por um respeito à autoridade e, naquele instante, pela tristeza da mãe, eles só entram diante de um pedido dela:

Apontou o armário e pediu que o abrísssemos. A nossos olhos, bem para além do espanto, se revelaram os vestidos envelhecidos que meu pai há muito ofertara. Bastou, porém, a brisa da porta se abrindo para que os vestidos se desfizessem em pó e, como cinzas, se enevoassem pelo chão. Apenas os cabides balançavam, esqueletos sem corpo (COUTO, 2009, p. 26).

A mãe faz um convite não apenas para os filhos compartilharem da sua intimidade amorosa, até porque a narrativa deixa entrever que eles já sabiam sobre a existência dos vestidos, das cartas e de outros objetos referentes à relação dos pais, mesmo que o quarto fosse apresentado como uma espécie de lugar interdito. O que, na verdade, se revela como o desejo da mãe é tornar consciente e palpável para os filhos a ausência do marido e a sua dor diante dela, pois não apenas lhes mostrou os vestidos, que se transformavam em pó, mas também as cartas, das quais sumiam a tinta e desapareciam as palavras testemunhas do passado amor. Vejamos: “ – E agora, - disse a mãe - , olhem para estas cartas. Eram apaixonados bilhetes, antigos, que minha mãe conservava numa caixa. Mas agora os papéis estavam brancos, toda a tinta se desbotara. – Ele foi. Tudo foi” (COUTO, 2009, p. 26). Esta última fala da mãe dá a exata dimensão da gravidade da ausência do marido, que parece estar em tudo: se ele se foi, não há mais nada.

Há duas observações interessantes a se fazer em relação ao trecho. A primeira diz respeito à presença dos filhos como testemunhas da ausência total do pai; dizemos total porque nem os vestígios que poderiam ter sido preservados, os foram. Para dimensionar ainda mais o espanto, os filhos não apenas se dão conta do sumiço dos vestidos, mas presenciam o processo, o que imprime uma crença e uma consciência maior da ausência do pai e da dor da mãe. A segunda se refere ao fato de os vestidos se transformarem em pó ao atravessar da brisa pela porta, o que nos levou a duas leituras: primeiro, da fragilidade dos símbolos desse amor, do passado, portanto, ao ponto de se desvanecerem diante do toque mais suave; afinal, o que teria o poder de

transformar em pó, em cinzas, seria seu inverso: o fogo, e não uma leve brisa.

A outra leitura nos leva a pensar sobre a dialética do interior versus exterior de que trata Bachelard (2005), a sua frequente inversão, os limites entre os dois espaços, e, especialmente, a ideia da porta como a imagem por excelência do entreaberto. Dessa forma, voltemos a Bachelard:

Então, quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A Porta é todo um cosmo do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes, ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes, está aberta, escancarada (BACHELARD, 2005, p. 225).

Em “Inundação”, a porta demarca a fronteira entre o espaço privado do quarto, que resguarda a intimidade da mãe, sua dor e seu estado de luto, e o espaço exterior do mundo, por onde transitam os filhos. Mesmo estando aberta e permitindo a espreita, eles só ousam atravessá-la, como dissemos anteriormente, com o pedido da mãe. No entanto, ao mesmo tempo em que possibilita essa divisão, a porta, (entre)aberta, permite que os dois espaços se tornem consoantes, se toquem, se confundam, passando a haver uma “correspondência entre a imensidade do espaço do mundo e a profundidade do espaço interior” (BACHELARD, 2005, p. 209).

Essa dialética interior versus exterior tem um significado muito grande para a narrativa, estando sempre associada ao quarto. Não apenas a partir da imagem da porta (entre)aberta, mas também em relação a objetos, como por exemplo, a caixa das cartas e o armário. Estes, sendo concebidos como espécies de objetos-sujeitos, os quais encerram segredos que tão bem ambientam os espaços de intimidade (BACHELARD, 2005), aparecem, por vezes, expostos no conto. Em relação ao primeiro, lembremos que nele estão guardados os vestidos ofertados pelo marido. A primeira vez em que é aberto é a pedido da mãe, como comentamos anteriormente. A outra vez em que é mencionado na narrativa, sua porta, mais do que aberta, está escancarada. O filho, aproveitando um momento em que a mãe sai para ir à igreja, entra em seu quarto e espreita o armário e a caixa. Leiamos o trecho, a fim de discuti-lo posteriormente:

No dia seguinte, a mãe cumpria a vontade de domingo, comparecida na igreja, seu magro joelho cumprimentando a terra. Sabendo que ela iria demorar eu voltei ao seu quarto e ali me deixei por um instante. A porta do armário escancarada deixava entrever as entranhas da sombra. Me aproximei. A surpresa me abalou: de novo se enfunavam os vestidos, cheios de formas e cores. De imediato, me virei a espreitar a caixa onde se guardavam as lembranças do namoro de meus pais. A tinta regressara ao papel, as

cartas de meu velho pai se haviam recomposto? Mas não abri. Tive medo. Porque eu, secretamente, sabia a resposta (COUTO, 2009, p. 27).

Muitos aspectos interessantes devem ser comentados a partir da passagem citada; na verdade, o penúltimo parágrafo do conto. O primeiro deles diz respeito à grande exposição a que a mãe se permitiu ao sair de casa e deixar o armário aberto. A escolha vocabular do narrador nos diz muito, ao usar, como já comentamos, a palavra escancarada ao invés de aberta. E podemos apreender que é quase como se a porta estivesse daquela forma para chamar a atenção para a gravidade do que o armário guardava: não só o fato de os vestidos estarem de volta a sua forma causou espanto no narrador, mas uma imagem que podemos compreender como sendo a da própria mãe convertida em sombra. Antes, tinham sido os vestidos que haviam se transformado em pó e cinzas; agora, é como se o filho pressentisse que não haveria (haveria?) mais um corpo para usá-los. A mãe, em seu luto, definhara tanto que não passava de uma sombra. Em momento anterior da narrativa, temos que, com a ausência do marido, “em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo seu volume” (COUTO, 2009, p. 26).

Interessante também nessa espécie de imagem da mãe é o estranhamento da figura que irá construí-la, dialética entre o imaterial – a sombra – e o material – as entranhas, espelho de outra tão cara à literatura de Mia Couto: a dialética entre a vida e a morte. As entranhas, que associamos à vida, podem ser interpretadas como a imagem do que há de mais profundo no ser humano, enquanto a sombra se relaciona com o luto, com o definhamento, com o desejo de morte da velha senhora. Vejamos que interessantes alguns significados que encontramos no Dicionário de símbolos para sombra e o quanto eles dialogam com essa nossa discussão:

[...] na África, ela é considerada a segunda natureza dos seres e das coisas, e está geralmente ligada à morte. Em várias línguas indígenas, a mesma palavra designa sombra, imagem e alma. Em diversas concepções do Além, os mortos figuram como sombras. Mas as almas em si e a força vital são frequentemente vistas como sombras (LEXIKON, 1997, p. 186, grifo nosso).

Por outro lado, a imagem das sombras, ou melhor, das entranhas das sombras, pode ser interpretada como a presença dessa força vital, mais profunda, de que fala o trecho acima. Até mesmo porque, ao longo da narrativa, vamos nos dando conta de que esse estado constante de dor e espera vai dando lugar a uma renovada alegria vinda da certeza do reencontro, de uma presença do marido que só é, porém, sentida pela personagem. Essa mudança no espírito da mãe nos é revelada em instante anterior da narrativa, em um outro momento em que o filho, assombrado por um pressentimento, vai até o quarto da mãe. Vejamos o trecho: “Acordei-a. O seu rosto assomou à penumbra doce que pairava. Estava sorridente. - Não faça barulho, meu filho. Não acorde seu pai. - Meu pai? - Seu pai está aqui, muito comigo.” (COUTO, 2009, pp. 26-27).

A utilização do advérbio muito, num deslocamento sintático incomum, reforça a afirmação da suposta presença do marido. Na impossibilidade de um corpo, essa presença vai se materializar de outras formas: sob o lençol, onde a mãe afirma que o marido está dormindo, nos vestidos que voltam cheios de formas aos cabides, na tinta das cartas que havia sido apagada. Todo o campo semântico referente à ausência e à dor com o qual nos deparávamos até a metade do conto ganha vivacidade e cor. Antes, víamos, ao percorrer a narrativa, palavras como sombra, pó, cinzas, envelhecidos, esqueletos, choro. A mãe havia se convertido em sombra, os vestidos em pó e cinzas, os cabides eram apenas esqueletos. No momento posterior, o choro converte-se em sorriso, os vestidos ganham cores, a sombra já se mostrava com algo corpóreo: as entranhas.

Por fim, ainda referente à relação dos objetos com o espaço do quarto, não podemos deixar de mencionar a cama como símbolo maior do amor entre a personagem e o marido e, portanto, da saudade que ela sente deste. Diante da ausência do homem, ela passa a dormir no chão, pois “a cama é engolidora de saudade” (COUTO, 2009, p. 26). O armário, os vestidos, as cartas e a cama compõem o cenário de solidão que reveste o quarto, os pormenores, como destaca Butor (1974), que falam muito sobre o espaço. Neste sentido, temos que:

Teremos necessidade de pormenores, de que nos apresentem uma amostra desse cenário, um objeto, um móvel que representará o papel de indício. Que tipo de quarto? Aquele em que se pode encontrar a presença de tal cadeira. A presença ou ausência de um objeto; esta pode tomar o valor de signo (BUTOR, 1974, p. 42)

No caso de “Inundação”, todos os objetos destacados cumprem a função apontada na citação, construindo a atmosfera de ausência e solidão que emana das personagens e que penetra no quarto, mas que também alcança outros espaços da narrativa. Além do quarto, figuram a narrativa a cozinha, o quintal e a igreja. A primeira é mostrada quando o filho surpreende o sono da mãe, que levanta para beber água na companhia dele. Uma imagem que aparece neste espaço ilustra bem o seu estado de abandono diante da espera a que a mãe se entrega: a imagem da mesa cheia das panelas acumuladas do jantar.

Quanto à igreja, ela evoca o fervor da mãe de joelhos no chão e é a ida a ela que permite que o filho entre no quarto dos pais para espiar o armário aberto; ida esta que parece representar a saída da mãe do estado de luto, já que é só depois de anunciar o suposto retorno do marido, que ela se predispõe a ir ao espaço religioso. Em momentos anteriores, quando ainda da ausência dele, ela jamais faz uso da religião; a súplica dela é ao tempo, e o que usa como força é o canto, pois é este que diz ter sido o grande evocador da volta do marido: “ - Como eu o chamei, quer saber? Tinha sido o seu cantar. Que eu não tinha notado, porque o fizera em surdina. Mas ela cantara, sem parar, desde que ele saíra” (COUTO, 2009, p. 27).

Por último, temos o quintal, o espaço da casa que faz fronteira com a rua, e

que, para sermos mais precisos, no caso do narrador, liga o espaço-refúgio da casa materna com o espaço-vertigem do mundo, utilizando os termos de Ricardo Gullón (1980) para mostrar a trajetória de vida do herói, o seu amadurecimento pessoal. Essa relação com a trajetória do herói ganhará maior evidência ao perceber que, ao espaço do quintal, estará atrelada a estrada, por onde o narrador diz seguir passos ao sair da casa: “Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar” (COUTO, 2009, p. 27).

O trecho final, cuja parte citamos acima, apresenta outras relações importantes com o espaço-tempo na narrativa, a exemplo do reconhecimento da importância da casa da infância, da retomada da metáfora do tempo como um rio que tudo – e a todos atinge –, entre outros aspectos que abordaremos logo a seguir.

3 Do desfecho: uma oração ao tempo

Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo tempo tempo tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo tempo tempo tempo...
[Caetano Veloso – Oração ao tempo]

Em termos de estrutura, a narrativa é emoldurada pela metáfora do tempo como um rio, já que o parágrafo inicial a introduz e o final a retoma. Na verdade, como vimos mais acima, o conto, em sua primeira frase, já começa com a apresentação dessa metáfora: “Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo” (COUTO, 2009, p. 25). Mas, para além dessa “moldura”, a narrativa toda é perpassada pelo destaque das marcas do tempo na vida das personagens; ora na tentativa de diminuir a sua importância, o peso do seu curso na vida, como no primeiro parágrafo, apresentação da narrativa, quando o filho desacredita nessa metáfora e prefere conceber o tempo em um espaço oposto: como um céu pairando, em que as aves seriam suas lembranças a alçar voo, e não peixes que teriam que lutar contra o perigo das correntes; ora para afirmar e alargar tal importância, a exemplo do final, quando a própria casa materna, a casa da infância, sucumbe às águas do rio-tempo. Em outras palavras, a desconfiança que o filho anuncia ao começar a narrar sua história se desfaz na narrativa do seu fim, ao recordar a imagem da casa sendo “engolida por um rio que tudo inundava” (COUTO, 2009, p. 27).

Amenizado ou potencializado, o poder atribuído ao tempo é uma recorrência em todo o conto. É nele que é depositada, inclusive, a esperança de acabar com as esperas. Quando o marido se ausenta, a mãe fica dormindo no chão, numa tentativa desesperada de “ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas” (COUTO, 2009, p. 26), nem que fosse para a chegada da morte. Em momento posterior, quando há a suposta volta do marido, a relação de poder entre o tempo e a personagem é invertida: ela sente como se pudesse controlar o curso do tempo. Vejamos: “E agora, olhando o chão da cozinha, ela dizia: - Talvez uma minha voz seja um pano; sim, um pano que limpa o tempo” (COUTO, 2009, p. 27).

Ela faz referência à voz porque atribui ao exercício do canto, feito em surdina, a evocação responsável pela volta do marido. Como mostras dessa volta e desse controle do curso do tempo, iremos constatar um movimento em direção ao passado (ou seria lançado ao futuro?), com os vestidos novamente nos cabides e a tinta nas cartas. Tendo a personagem conseguido “limpar” o tempo, qualquer coisa pode ser recuperada ou criada; passado, presente e futuro parecem ser um tempo só; é o tempo multifacetado, multidirecional, em constantes zigzagues (MAGALHÃES, 1987), de que falamos em outro momento da nossa análise.

Além da força do tempo, o final do conto afirmará, também, a importância do espaço, mais precisamente da casa da infância, ou seja, do espaço-refúgio, na trajetória do filho em relação ao espaço-vertigem da estrada, do mundo. Do lado externo da casa, no quintal, a observá-la, toma consciência de que aquele espaço sempre iria acompanhá-lo, não importa por quantos outros trilhasse o caminho. Leiamos o parágrafo final na íntegra:

Sai no bico do pé, quando senti minha mãe entrando. E me esgueirei pelo quintal, deitando passo na estrada de areia. Ali me retive a contemplar a casa como que irrealizada em pintura. Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar. Nesse instante, escutei o canto doce de minha mãe. Foi quando eu vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava (COUTO, 2009, p. 27)

O espaço da casa, em todo o conto, mas de maneira ampla nesse trecho final, tem uma relação estreita com as ideias de Bachelard (2005) sobre a casa da infância, a casa natal. É como se esta mantivesse a infância preservada, as lembranças guardadas. Segundo o teórico citado, temos que:

E a casa da lembrança torna-se psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão associam-se o quarto, a sala onde reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas [...]. Mas, para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós [...]. Mais do que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos (BACHELARD, 2005, pp. 33-34).

Após a tomada de consciência do valor que a casa materna teria para sempre em sua trajetória, apagando, inclusive, não apenas o poder do tempo de aplacar memórias, mas também o do espaço, já que não importava onde ele estivesse, sua lembrança e sua importância se preservariam sempre, vemos plenamente afirmada a metáfora do tempo como um rio, quando este inunda a casa e tudo que de mais precioso ela guardava. É como se, finalmente, a mãe, por intermédio do seu canto, que é quase uma reza, visse seus apelos cumpridos: ser levada pelo rio do tempo para colocar um ponto final na espera.

Vemo-nos, então, diante de uma narrativa e, em especial, de um desfecho, que nos faz pensar sobre a presença do insólito na obra de Mia Couto. Sem deixar de tomar o cuidado necessário de levar em consideração a versão do real que cada sociedade agrega (RIOS, 2007), o que implica reconhecer as particularidades das culturas africanas, não podemos deixar de observar a utilização de aspectos narrativos do campo do insólito. Nós não iremos ter em “Inundação” a hesitação entre o real e o imaginário, uma das características do fantástico para Todorov (2007), mas podemos observar muito do que Jaques Stephen Alexis concebe como o maravilhoso. Vejamos:

Os artistas haitianos utilizaram o Maravilhoso em um sentido dinâmico antes de se darem conta de que eles faziam o Realismo Maravilhoso. Pouco a pouco nós nos tornamos conscientes do fato. Fazer realismo corresponde para os artistas haitianos começar a falar a mesma língua que seu povo. O Realismo Maravilhoso dos Haitianos é, pois, parte integrante do Realismo Social, sob sua forma haitiana, ele obedece às mesmas preocupações. O tesouro de contos, de lendas, toda a simbologia musical, coreográfica, plástica, todas as formas de arte popular haitiana para ajudar a nação a resolver os problemas e a cumprir as tarefas que estão diante dela. Os gêneros e os organons ocidentais legados a nós devem ser resolutamente transformados em um sentido nacional, e tudo na obra de arte deve mexer com esta sensibilidade particular dos Haitianos (ALEXIS, 1970, p. 269)

É justamente este maravilhoso advindo da cultura popular e, ao mesmo tempo, justificado por ela, expressão da concepção de mundo de um povo, no caso de Mia Couto, o africano-moçambicano, que nós encontraremos em seus contos e romances. Ainda segundo Alexis, o maravilhoso seria “a imagética no qual um povo envolve sua experiência, reflete sua concepção do mundo e da vida, sua fé, sua esperança, sua confiança no homem, em uma grande justiça, e a explicação que ele encontra às forças antagônicas do progresso” (ALEXIS, 1970, p. 269).

O desfecho de “Inundação” apresenta uma solução para o conflito que é um retrato da relação entre tempo e personagem que observamos ao longo de todo o conto e traz elementos do maravilhoso apresentado por Alexis (1970). Ao mesmo instante que é uma afirmação do poder do tempo de tudo alcançar, de tudo decidir, não deixa de ser, por outro lado, uma resposta do homem a ele, que parece atender às preces em forma de canto da personagem. Lembremos que esta ansiava e afirmava querer ser levada por suas águas para perto do marido, para que se acabassem as esperas. Este fim, a casa sendo inundada pelas águas do rio-tempo, pode ser entendido como uma metáfora da morte. No entanto, uma morte que, como aponta Ludmila Ribeiro (2010) em outros textos de Mia Couto, é uma espécie de volta ao pré-fetal, um conforto. Segundo suas palavras, “a metáfora passa, então, do sombrio ao claro, do refugiar-se da sombra ao adentrar-se nela” (RIBEIRO, 2010, p. 63).

4 Considerações finais

Amparados nas considerações de Ludmila Ribeiro (2010) acerca do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, constatamos a existência de quatro elementos recorrentes na literatura de Mia Couto que apoiarão, também no conto analisado, o movimento de vida-morte; estes elementos seriam: a casa, a terra, o homem, o rio. A pesquisadora cita, inclusive, um trecho do referido romance que mostra exemplarmente o entrosamento entre esses elementos em “Inundação”: “Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e deságua não no mar mas na terra. Esse rio uns chamam vida” (COUTO, 2003, p.258).

No conto analisado, nós também podemos observar a dinâmica entre esses elementos, principalmente no desfecho, com o rio-tempo envolvendo a casa-terra e, através dessa imagem, construindo a alegoria da morte da personagem.

Referências

- ALEXIS, Jacques Stéphen. **Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens**. Dérides. Montréal, n.12, 1970. p.245-271.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção tópicos).
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. ed 6. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. ed. 26. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COUTO, Mia. A inundação. In: COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FONSECA, M. N. S. & CURY, M. Z. F. Mia Couto: **Espaços Ficcionalis**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GUILLÓN, Ricardo. **Espacyo e novela**. Barcelona: Antoni Boschi, 1980.
- LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O tempo das mulheres**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- PORTELA, Ana Paula Valentim. Para entrar na casa de Mia Couto em *Um Rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. **Crioula**, São Paulo, n. 1, maio/2007.
- RIBEIRO, Ludimila Costa. **A cosmovisão africana da morte: um estudo a partir do saber sagrado em Mia Couto**. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2010.
- RIOS, Peron. **A viagem infinita: estudos sobre Terra sonâmbula, de Mia Couto**. Recife:

Ed. Universitária da UFPE, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Iniciação à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

6

Espaço e solidão em Tati, a garota



Andréa Maria de Araújo Lacerda

O espaço pode assumir diferentes graus de relevância na trama, a depender do modo como o escritor o constrói e o desenvolve na história. De acordo com Antonio Dimas (1987),

em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda (...) é a de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e organicidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. (Grifo do autor, p. 6)

É para essa última hipótese que converge “Tati, a garota”, de Aníbal Machado. Embora não haja uma valorização explícita e prioritária do elemento espacial na trama, facilmente percebida em várias histórias realistas e naturalistas, o escritor/narrador, aos poucos, vai demonstrando a força que o espaço ostenta na narrativa a partir da oposição existente entre os espaços abertos (amplos) e fechados (restritos), representados, neste conto, pela rua e pela casa, respectivamente; e, pensando-se em uma análise macro, entre Copacabana e o subúrbio. São nestes espaços, físico e social, que se encontram Manuela e Tati, personagens do conto publicado em 1944 e que narra a história de uma criança ingênua e, ao mesmo tempo, esperta, de seis anos de idade, que se muda do subúrbio carioca com a mãe para a Zona Sul, mais especificamente, para Copacabana.

Para Roberto Damatta (1997), estabelecer a oposição entre o espaço da casa e o da rua é muito importante para termos uma noção mais ampla da sociedade brasileira. Segundo o autor, o espaço da rua se refere ao mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, implicando movimento, novidade, ação. Em contraposição, tem-se o espaço da casa que nos remete a um universo controlado, onde se pressupõe que haja harmonia e calma, constituindo um local de calor, de afeto e de descanso, diferentemente da rua que é lugar onde se trabalha. Essa oposição entre a casa e a rua também demarca a área onde Manuela e Tati, respectivamente, permanecem a maior parte do seu tempo - personagens antagônicas, de certa forma, pelo seu modo de ser e de agir ante os locais, apresentados logo no início da história bem como as protagonistas:

Vendo que era mesmo impossível, Tati desistiu de pegar o raio de sol estendido no chão. Os dedos feriam a terra inutilmente: o reflexo não tinha espessura.

Seu capricho agora era com a água. Queria ver se retirava ao menos um pedacinho do tanque, mas o líquido suspenso em suas mãos vira uma coisa diferente que se desmancha logo, cintilando entre os dedinhos. E na superfície do tanque não ficava a menor cicatriz!...

É a primeira vez que Tati brinca na água com intenção de agarrá-la, de sentir-lhe o mistério. Fica tão absorta, que

os apelos “Anda, Tati! Larga isso, menina!”, que vêm da janela, nem chegam a ser ouvidos.

Logo depois, começa a ventar. Mas, com o vento era diferente: Tati já sabia que ele nunca se deixa agarrar nem ver, embora viva sempre em toda parte dando demonstrações de sua presença. Esse vento!... (p. 200)

Chegando a noite, Manuela atira-se à cama, sem responder a algumas perguntas que lhe faz a filha, sempre intrigada com a água. Debaixo das cobertas, Tati ainda balbucia os últimos pedidos: um carrinho e um patinho igual ao que viu nas mãos de outra criança.

- Esse menino que tinha patinho, não sabe, mamãe? comia cada bombom que só você vendo!... O papel era uma beleza! Aqui, eu acho que todo mundo come muita bala, também...

- Dorme, Tati.

- Aqui é bom.

- Dorme...

O mar seria visto em toda a sua extensão se não fosse o arranha-céu. Os outros personagens da vida de Tati, as amiguinhas do subúrbio, de onde a mãe se mudara, baralharam-se-lhe naquele momento na memória. Uma porção de crianças sumindo-se na poeira, na neblina, dentro da noite... Quem mais necessitava do sono era a costureira. Exausta, só no dia seguinte trataria de pôr em ordem o aposento. O bairro era outra coisa agora, bem diferente de há seis anos atrás, quando costurava para uma família rica, já grávida de Tati. O rapaz se casara e partira para a Europa. Para que pensar em coisas tristes? (p. 200)

Através da singela descrição do narrador, vemos Tati envolta às brincadeiras com o raio de sol, com a água e com o vento (elementos muito frequentes e marcantes nos escritos de Aníbal Machado), totalmente à vontade no novo espaço que acabara de conhecer e que, por ser amplo e aberto, sugere liberdade plena. Inserida nesse universo lúdico, tão comum nessa fase da vida, a menina nem percebe os apelos da mãe que poderiam ser vistos como uma tentativa de chamá-la à realidade, mas que não produzem nenhum efeito sobre a garota que continua absorta no seu divertimento, muito mais associado às sensações físicas promovidas pelos elementos naturais do que ao pitoresco, como ressalta Yi-Fu Tuan (1980) ao discorrer sobre a relação entre a criança e a natureza. Esses elementos (terra, água e ar) incitam o imaginário infantil, sobretudo porque é a fase de descobertas, de questionamentos e de curiosidade (acalentada pela necessidade de desvendar os mistérios que os cercam e saber, por exemplo, qual o porquê de não se conseguir agarrar um raio de sol ou conservar a água em nossas mãos).

Em contraposição, há o espaço fechado da casa onde Manuela passa quase todo o tempo imersa em suas costuras e em seus afazeres domésticos. Na primeira noite, ocupando o cômodo do primeiro andar de um prédio, também já temos indícios da relação entre mãe e filha, bem como da maneira como sentem ou percebem o mesmo lugar. Enquanto a garota está cheia de planos, de desejos de possuir algo, como toda criança, e de expectativas positivas em relação à Zona Sul (como podemos ver bem definido na própria demarcação espacial advinda do uso do pronome “aqui” que dá ideia de lugar), Manuela só pensa em descansar de mais um dia exaustivo de trabalho por causa da mudança. Entretanto, ela não deixa de observar as mudanças ocorridas naquela região em tão pouco tempo, mostrando-nos que não é a primeira vez que ocorre esse deslocamento - ato extremamente significativo na história.

É nesse momento de repouso também que a criança se lembra das amigas suburbanas simbolicamente apagadas da memória pela poeira e pela neblina da noite - elementos que tendem a ofuscar ou a dificultar a percepção de algo, podendo estar relacionados, no caso, tanto à “confusão” inicial da garota, promovida pela brusca mudança, quanto ao desligamento inconsciente do passado recente, já que “a criança não apenas tem um passado curto, mas seus olhos, mais que os dos adultos, estão no presente e no futuro imediato”. (TUAN, 1983: 37)

Segundo Osman Lins (1976), uma das funções do espaço é a de caracterizar a personagem, informando-nos sobre o seu modo de ser, sobretudo em lugares mais particulares como a casa, podendo sugerir o status social da personagem através de elementos mais amplos como o bairro onde moram. No conto analisado, observa-se que o elemento espacial nos traz dados que caracterizam, até certo ponto, as personagens. Entretanto, por fazer parte de uma região (Zona Sul do Rio de Janeiro) onde o custo de vida é alto, se comparada a outras localidades, ele não reflete o status social das personagens, dando-nos indícios de que elas não “pertencem” àquele espaço, já que a condição financeira de Manuela é bem abaixo do padrão estabelecido naquela região.

Essa situação econômica da personagem é demonstrada em vários momentos no decorrer de toda a narrativa, por exemplo, quando, muitas vezes, a garota fala para mãe sobre o seu desejo de possuir ou consumir algo, mas esta não pode comprar (um animalzinho de estimação, um patinho de borracha, uma bicicleta ou até mesmo simples bombons). Além disso, a garota praticamente não possui brinquedos a não ser dois bonecos esfarrapados - Carolina e Gerê (“sujo, esventrado, arrastado pelos cachorros, tantas vezes encharcado pela chuva e salvo da lata de lixo” p. 202), companheiro inseparável da garota. A própria descrição do boneco, cuja cabeça havia sido arrancada em uma janela, dá-nos a ideia da condição social de Manuela e, conseqüentemente, de Tati, aspecto também observado por Márcia A. Coelho (2009) que associa a imagem do boneco guilhotinado à própria vida da menina, repleta de privações, inclusive no tocante à referência paterna - figura importante “naquela sociedade que investia pesadamente na ideia da família nuclear, tipicamente burguesa”. (p. 124)

Outro momento bastante significativo é o Natal. Todas as crianças ganham presentes, em especial, bicicletas (objeto tão almejado pela garota), com exceção de

Tati, Zuli e outras poucas crianças - todas pertencentes à mesma classe social. Para consolar a filha, Manuela vai passear em Santa Teresa (bairro próximo localizado em uma área mais alta da cidade, dando-nos, em alguns pontos, uma visão mais ampla e contemplativa de outros espaços) em uma das poucas vezes em que para de trabalhar para fazer algo prazeroso para ela e/ou para Tati:

Manuela sentiu a solidão da filha. Amargurou-se ao vê-la brincar com Gerê, todo esfrangalhado, como sempre. Levou-a ao alto de Santa Teresa. Lá em cima, um português veio brincar com a menina, enquanto a mãe contemplava o oceano. Ao descerem de bonde, à noitinha, já a criança dormia no colo. (p. 217)

O próprio desfecho da narrativa está relacionado à pouca condição de Manuela, culminando com a saída das personagens daquele lugar por não conseguirem pagar o aluguel do quarto. Dessa forma, o espaço põe em evidência o modo de ser de Manuela e Tati. Diferente do que geralmente acontece, o espaço geográfico não denuncia positivamente o seu status, mas o seu não enquadramento naquela região.

Também esse é o único momento em que Manuela contempla o oceano - o mar em sua infinitude e encanto - totalmente diferente de Tati que não apenas admira essa grande extensão de água e terra, mas vivencia experiências nesse espaço desconhecido para ela até irem morar à beira-mar.

De acordo com Yi-Fu Tuan (1980),

não é difícil entender a atração que exercem as orlas marinhas sobre os seres humanos. Para começar, sua forma tem dupla atração: por um lado, as reentrâncias das praias e dos vales sugerem segurança; por outro lado, o horizonte aberto para o mar sugere aventura. Além disso, o corpo humano, que normalmente desfruta apenas do ar e da terra, entra em contato com a água e a areia. (p. 131)

Enquanto para a mãe morar em frente ao mar era quase indiferente por causa da vida repleta de atribulações, para a menina além de ser um espaço aberto, onde imperavam a aventura e a imaginação, era motivo de fascinação e encanto pelos mistérios que giravam em torno dele. Dessa forma, percebe-se que há entre a garota e o mar uma relação topofílica, como Tuan (1980) propõe, ou seja, há uma relação positiva e afetiva entre a personagem e esse espaço advinda de suas experiências e vivências.

Além disso, diferentemente de Manuela, ela estava “disponível” para aproveitar aquele local, já que, por ser criança, estava isenta de perturbações e atividades diárias que pudessem redirecioná-la para outras ocupações. Muitas vezes, a garota o comparava à sua mãe:

Tati esperava amanhecer para se dirigir ao mar. O mar estava sempre em seu pensamento, diante do olhar ou nos ouvidos. Louca por ele. Respeitava-o como à sua mãe. Ambos eram até parecidos, não sabia bem por quê. Grandes, poderosos e macios, podendo enraivecer de repente, podendo matá-la se quisessem. Misteriosa, sua mãe era também; mas perto dela, como agora, Tati se sentia abrigada, ao passo que o mar era terrível, oh! terrível... (p. 208)

O mar, fonte de inspiração, que ultrapassa gerações, traz atrelado a si uma “nuvem” de incertezas e de inconstâncias devido às características que lhe são inerentes. Motivo pelo qual Manuela também é equiparada a ele, já que vive continuamente cercada de mistérios, sob a ótica infantil, deixando sempre tudo para explicar depois e tendo às vezes atitudes inesperadas.

A grandiosidade de ambos impõe respeito à garota, estabelecendo, assim, uma relação de poder que detêm sobre a criança. Também podemos fazer uma analogia entre os dois a partir de outras características do mar que se fazem presentes na personalidade de Manuela como a sua profundidade (no caso de Manuela como ser vivo, complexo), nostalgia, solidão e, muitas vezes, dando-nos a ideia de bem-estar e repouso (como mãe). Além disso, tanto o mar quanto a mãe são vistos pela garota como fortes (característica que pode ser reforçada pela própria força sonora que essas palavras possuem), e destemidos (ele em toda a sua imponência e ela por “desbravar” sem medo a cidade grande).

Para Bachelard (1989), a água é rica em imagens, cada vez mais profundas e, bem como os outros elementos da natureza, desperta em nós um sentimento filial, levando-nos a amá-la mesmo antes de conhecê-la. Corroboram com essa opinião Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012), ao mencionarem que o mar pode ter a sua simbologia relacionada à da mãe porque ambos “são receptáculos e matrizes da vida” (p. 580). Assim sendo, é possível dizer que, mesmo inconscientemente, o amor de Tati pelo mar e a comparação que faz dele com a sua mãe também podem estar relacionados à sua fecundação, à ideia de retorno ao útero materno.

Outro aspecto que podemos observar é que tanto o mar quanto a mãe despertam na menina sentimentos, de certa forma, paradoxais. Se, por um lado, são amados por ela, por outro podem suscitá-la medo: o mar devido à sua imensidão e a mãe devido a certas atitudes (“Tati começa a chorar. Menos pelo beliscão do que pela hostilidade tão estranha que começava a pressentir na fisionomia de sua mãe.” - p. 220). Embora, na maioria das vezes, Manuela representasse para a garota abrigo, proteção e segurança em todos os momentos que Tati tinha receio, raiva de terceiros ou queria a explicação sobre algo.

Entretanto, é interessante observar uma diferença entre o mar e Manuela, mas, desta vez, relacionada ao elemento espacial. Enquanto o mar é um espaço de mobilidade, aberto e, portanto, mais suscetível a acontecimentos ruins e inesperados - por isso é atópico, segundo a classificação de Salvatore D’Onofrio (1995), reforçando, desse

modo, a sua identificação com a ideia de desproteção, a casa, onde a mãe sempre está, transmite estabilidade e paz. É o lugar que Tati conhece bem, como se dentro dele nada de terrível pudesse lhe acontecer, sendo, portanto, um espaço tópico (identificando-se com o espaço feliz proposto por Bachelard (2003), mas seguindo a mesma classificação de D’Onofrio).

Vale salientar, inclusive, que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, a casa pode simbolizar também, justamente pelas suas características elencadas anteriormente, o feminino, remetendo-nos à ideia de retorno ao seio materno. Neste caso, espaço e personagem se mesclam, ambos trazendo a noção de segurança para a menina.

Além de brincar nas ruas e na praia há ainda outro espaço aberto frequentado assiduamente por Tati: a calçada do prédio em frente ao seu. Observemos o seguinte fragmento:

Brincava sempre na calçada do lado esquerdo do arranha-céu. O lado milagroso. Era de lá que caíam os objetos. Depois que descobriu esse segredo, a menina passava horas ali, na expectativa. Constantemente entravam embrulhos no edifício. Tati imaginava que lá dentro se passava muito bem. Uma espécie de paraíso. (p. 205)

Os restos de objetos que as pessoas mais afortunadas não queriam se tornam brinquedos nas mãos de Tati (caixa vazia e embalagens de bombons, papéis coloridos, seringa de borracha, vidro vazio de perfume, uma boneca velha e até um porta-sutiã) fazendo a sua alegria, ora se deliciando com a possibilidade de cair algo melhor, ora imaginando o que ocorria dentro de um lugar como aquele. A inocência infantil é colocada em contraposição à dura realidade ressaltada pela força do espaço social. Sob a perspectiva de Tati, esse ato de jogar os objetos é meio mágico, já que eles caem das janelas como se fossem presentes vindos do céu.

Há um olhar encantatório da menina para o edifício, cuja própria estrutura física se sobrepõe ao habitado pela garota. É neste lugar que entram constantemente presentes e embrulhos, que as crianças comem balas e possuem bons brinquedos, que entram e saem pessoas vistas aparentemente como “importantes” por causa de suas vestimentas e de como se comportam, enfim, é onde acontece tudo que Tati é privada de fazer (ou de ter), observando apenas o movimento através de sua janela ou da calçada - por isso a criança associa esse espaço ao paraíso, àquilo que ela não pode ter. Entretanto, o que se evidencia é a desigualdade social latente, em que as pessoas facilmente descartam o que não lhes serve mais sem se importar muito com os outros, com suas necessidades.

Como podemos perceber, o espaço que traz felicidade à Tati é o aberto, que sugere libertação e, neste sentido, difere de Bachelard (2003), já que este vê a casa como espaço feliz. Para a garota, a casa simboliza prisão e, portanto, é o lugar de dominação, pois não tem como brincar e com quem e/ou com o que se divertir, além de estar subjugada aos ditames da mãe. Por ser de privação (agora também física, além da socioeconômica e da afetiva), esse espaço provoca o entristecimento da garota quando

é obrigada a ficar alguns dias em casa depois de uma cirurgia de amígdalas, já que precisava repousar para se recuperar. Trancada, sem ninguém para se divertir e sem ir à praia, Tati deixa de vivenciar as experiências para observar a vida através de sua janela:

Seu lugar ficou sendo a janela. Passava horas quietinha lá em cima, espiando a vida. Que graça tinha aquilo? Domingo pau! Viu uma onda enorme crescendo para se arrebentar na praia.

- “Mamãe, chegou agora uma onda do tamanho do arranha-céu. Eu pensei que ela fosse levar a nossa casa...” Continuou espiando. Não acontecia nada, não passava ninguém. De repente, observou: - “Mamãe, subiu um homem de preto!”

A costureira nada respondia, mais atenta ao rumor íntimo de seus pensamentos do que ao barulho da máquina e à voz da filha. O tempo passava. O tédio pesava. Até o mar parecia dormir. Tati também quase dormia no parapeito. De novo a voz dela: - “Mamãe, mamãe! desceu outro homem de preto...” Fez uma pausa. - “Isso é engraçado, não é?” (p. 207)

Tati demorava-se muito no parapeito da janela vendo o mar, vendo a vida. No arranha-céu entravam centenas de embrulhos de encomendas. Que haveria dentro deles? Interrogava. Que vontade de abri-los para ver o que têm dentro!

Na calçada, nos ônibus, nos bondes, desfilavam os gigantes, gente que não brincava, ocupada sempre com qualquer coisa que Tati não compreendia e que era um mistério. As mulheres que passavam na praia pareciam-lhe divindades... (p. 218)

A janela é a mediação entre o espaço interno do cômodo em que moram as personagens e o externo da rua, portanto, é o espaço limítrofe entre a clausura e o mundo de descobertas de Tati. É desse lugar, no eixo da verticalidade cujos polos são alto X baixo, que a garota tem um olhar mais atencioso e melancólico para a vida na cidade.

Enquanto estava no eixo horizontal dos espaços abertos, imersa no universo da brincadeira, ela não percebia a voracidade da cidade moderna onde o tempo escraviza a todos, sempre ocupados com os seus afazeres. Agora, como mera expectadora, distante de seus objetos de contemplação e localizada em um ponto mais alto (ou seja, há uma superioridade espacial da personagem em detrimento dos demais habitantes da região), ela percebe que tudo aquilo perde o encanto, principalmente no final de semana em que não há muita agitação naquele espaço, já que o comércio é fechado e

a maioria das pessoas não trabalha. Até o mar parece, para a menina, entrar em consonância com o marasmo da cidade. Paradoxalmente, a única que não para é a mãe da criança, que continua a costurar sem folga. Não é à toa que muitas vezes o narrador para se referir à Manuela diz “costureira” em substituição ao seu nome próprio, dando ênfase, assim, à profissão que ocupa.

É da janela que Tati tem uma visão mais ampla desse espaço: vê o mar e vê as pessoas entrando e saindo agitadas, com pressa, dos edifícios, dos arranha-céus. São justamente nessas horas que sente mais a solidão, o isolamento - sentimentos comuns em algumas crianças que vivem em espaços restritos para brincadeiras, independente do seu status social, como nos mostra o narrador: “Na janela do apartamento, a menina solitária exibia uma boneca maravilhosa, que seria a rainha no meio das outras, se descesse. Tão imóvel parecia a menina da janela e bem vestida, que não se distinguia bem qual das duas era a boneca”. (MACHADO, 1976: 203)

A casa, neste contexto, é prisão para ambas, seja pobre ou rica. Embora esta tenha brinquedos caros, não tem ninguém para brincar. Essa criança também, ao seu modo, espia a vida. Talvez de uma maneira diferente por ter uma melhor condição financeira, podendo ter outras perspectivas diante dessas experiências. É interessante observar como também nesse momento o narrador faz a sua crítica em relação à solidão infantil ao comparar a garota à boneca: ambas bem vestidas, bonitas e inertes, sem “vida”, no caso da criança devido a apenas olhar os movimentos alheios tal como Tati. Portanto, são duas meninas que apresentam posturas semelhantes diante de uma determinada situação embora estejam inseridas em contextos diferentes e pertençam a classes sociais opostas.

O espaço também é responsável pela evidência da frágil relação entre mãe e filha. Tanto o físico, representado pela casa, onde se evidencia claramente a pouca comunicação existente entre elas, quanto o social que demonstra como as relações estão calcadas basicamente no aspecto econômico, forçando, de certa forma, Manuela a trabalhar bem mais para tentar se manter naquele lugar e, ilusoriamente, acompanhar o seu ritmo de vida.

Essa falta de comunicação entre elas é notória e unilateral. Enquanto a mãe, na maioria das vezes, pouco responde ao que a filha pergunta e não demonstra sentir necessidade de dialogar com a menina, Tati está sempre querendo saber a opinião de Manuela sobre os mais variados assuntos ou simplesmente comentar sobre algo ocorrido no seu dia.

A garota percebe que a mãe pouco fala com ela (e sente falta disso), enxergando, inclusive, como um defeito, mas não se dá conta nem ao menos cogita alguma explicação para saber o porquê dessa postura. Também não compreende o porquê dos assuntos de Manuela estar relacionados apenas à costura (fonte de renda) ou às doenças (fonte de grandes despesas) visto, por ela, como insignificantes. Entretanto, a admiração, o respeito e o carinho que sente pela mãe a faz esquecer tudo, mesmo porque, em geral, as crianças, embora percebam muitas vezes o tratamento destinado a elas, não tendem a se questionar, desde cedo, sobre a relação materna. O fato de Tati

muitas vezes divinizar Manuela é natural e óbvio. A criança tende a ter sempre como parâmetro para tudo a mãe, principalmente quando não há a presença do pai e da família, como é o caso de Tati.

Em contrapartida a essa postura de Tati em relação à mãe, deparamo-nos, na narrativa, com uma mulher que, muitas vezes, submersa em seus afazeres, esquece a filha sem ao menos ter conhecimento de onde a criança está: “- Sei lá! Anda por aí pulando...” (MACHADO, 1976: 205). De fato, Tati vive solta pelas ruas a brincar, indo para casa, geralmente, para dormir, para contar algo que aconteceu na rua ou por medo. Entretanto, isso ocorre porque não há tempo para cuidar da menina nem dinheiro para contratar alguém para desempenhar tal função.

Ao lermos a narrativa, percebemos algumas atitudes de carinho e cuidado da mãe com a garota, porém Manuela não consegue estabelecer uma relação concreta, firme com a filha, de compartilhar situações, de viver experiências ou de “viver” efetivamente a maternidade, vista por muitos, presos à ótica determinista da nossa sociedade ainda patriarcal ou até mesmo ao nosso imaginário, como algo natural, desejado e vivido, sendo uma experiência única e sublime.

Se, por um lado, o conto não mostra uma mãe tão afetuosa e dedicada à filha, por outro lado, também não a traz como uma pessoa má, que rejeita a garota. Evidencia-se uma mãe que ama a filha, mas é consciente de que criar uma criança no contexto em que está inserida é uma tarefa difícil. Além disso, há uma urgência em sobreviver que não dá espaço para a afetividade:

A costureira teve que trabalhar dobrado para acudir às despesas do parto. As encomendas de vestidos para as festas do fim de ano faziam com que ela fosse mais procurada pela freguesia. Todas tinham pressa. Algumas levavam as filhas vestidas como bonecas. Tati ficava admirando, convidava-as a brincar, a ver o milho. Elas nada respondiam, permaneciam imóveis. Tati estava certa de que eram meio bobas.

Costurando ou debruçada sobre os figurinos, Manuela pouco se lembrava da filha, que lhe parecia algumas vezes um obstáculo e que era, agora, como se não existisse. Mas Tati ia vivendo a seu modo. (p. 214)

Com trabalho em excesso, sem um companheiro para compartilhar suas angústias e seus desejos, cheia de dívidas, morando de aluguel em um lugar caro, sem contar com a ajuda de ninguém e, principalmente, cansada de ter uma vida de privações, intimamente, Manuela acaba, muitas vezes, vendo a filha como um empecilho, que a impede de ter liberdade plena tão ansiada por ela. Para Tânia Rivera (2007), “a condição de mãe talvez ressalte algo de fundamental à mulher: a necessidade de se reinventar,

uma vez que não há para ela lugar fixo, assumir-se outra e com isso abrir para a possibilidade de criar” [...]. (Grifo da autora, p. 195) É justamente isso que aflora em Manuela. Ela anseia por se reinventar como mulher, por assumir seu lugar nesse espaço físico e social, imbuída de seus desejos e de suas vontades que independem de ser mãe.

À medida que as clientes de Manuela exigem rapidez no serviço de costura e que as dívidas aumentam sem que ela tenha condições de pagar, pelo menos, o aluguel (situação piorada depois do parto malogrado), tornam-se mais frequentes os pensamentos ruins em relação à sua própria filha, como este transcrito a seguir:

Quando estaria a filha em idade de colégio? Manuela só teria alguma liberdade depois que a internasse. Mas a pequerrucha tem apenas seis anos. Criança é sempre um embaraço. Desfazer-se dela não seria difícil, se a entregasse à tia do subúrbio. Que fazia o pai? Abandonou a menina, nem mesmo chegou a conhecê-la.

A costureira pousou o olhar na cama de Tati e sacudiu a cabeça, afastando um pensamento sombrio. Não, isso não faria... A criança não tinha culpa, entregá-la à tia feroz, seria maldade. Nem à tia, nem ao juiz de menores. (p. 215)

Sob forte pressão, Manuela acaba canalizando para Tati grande parte de suas frustrações, entrando em um processo de conflito interior: se, por um lado, pensa em se livrar da filha assim como, de certa forma, o pai fez, indo embora sem ao menos reconhecer a paternidade, por outro, ela tem consciência de que a menina não tem culpa da situação em que está inserida, tornando o seu ato, caso se concretizasse, de entregar a garota à tia ou ao juizado, ainda mais cruel. A forma como Manuela trata a filha, afastando-a de si, muitas vezes condiciona as duas a viverem uma solidão. Assim sendo, o espaço, essencialmente o social, também propicia esse sentimento. Mãe e filha, apesar de morarem juntas, ocupando o mesmo espaço fechado - o cômodo - e de só “terem uma a outra”, vivem como dois seres solitários.

Para Arcângelo Buzzi (2007), a solidão, em seu sentido próprio, não é sinônimo de isolamento, mas de busca “de formas diferentes e superiores de comunicação, esforço de transcender os liames padronizados, para estar junto a si, aos outros e às coisas na novidade de cada instante”. (p. 185) Françoise Dolto (1998) comunga de opinião semelhante, mencionando que

A solidão pode ser muito enriquecedora quando não é sentida como isolamento, com sentimento de rejeição e de não ser digno de estar no meio dos outros. É uma solidão interior em que aparentemente não se dá nada aos outros, e em que se vive levado pelo movimento alheio e respeita-

do nesse acolhimento interior. (p. 432)

A solidão de Manuela e de Tati é vivida e sentida de maneiras diferentes, embora se assemelhe pelo fato de as personagens não viverem basicamente essa solidão benéfica e produtiva que é mencionada por Buzzi e Dolto, nem tampouco a patológica que leva o indivíduo, muitas vezes, à melancolia, à depressão ou à morte. Praticamente sem familiares, sem amigos, sem tempo para sair e conhecer novas pessoas e, principalmente, sem enxergar a filha como uma companhia, a costureira é solitária - algo que é amenizado (ou menos sentido) porque ela vive imersa no trabalho e, por isso, em contrapartida, talvez não sinta tanto os efeitos da solidão na qual está inserida.

Ao discorrer sobre o homem moderno e sobre a sua relação com o trabalho, Octavio Paz (1984) afirma que “no século da ação, o homem se espiona a si mesmo. O trabalho, o único deus moderno, deixou de ser criador. O trabalho sem fim, infinito, corresponde à vida sem finalidade da sociedade moderna”. (p. 184). Ao observarmos Manuela, inserida nesse espaço, percebe-se que está imersa nesse processo de “não entrega”. As atitudes diárias da costureira nos levam a crer que ela também se tornou máquina ao agir, muitas vezes, de uma maneira mecânica, visto que a pressa para desempenhar múltiplas funções: ser dona de casa, costureira e mãe ao mesmo tempo exige praticidade.

O trabalho não é uma atividade realizada por prazer, mas por uma necessidade urgente de sobreviver, colaborando para a personagem esquecer um pouco de si mesma, contrariamente ao que menciona Octavio Paz, já que não sobra muito tempo para ela pensar sobre a sua vida e, conseqüentemente, chegar à sua solidão, que só é sentida realmente quando para de trabalhar, por cansaço ou por estar envolvida com outros afazeres. Essa ânsia de Manuela pela liberdade está associada também à vontade de encontrar um companheiro - algo que é dificultado, mais uma vez, por causa da existência de Tati: com quem deixar a criança se quiser sair? Como trazer alguém para dentro de casa? Esse desejo é aguçado ainda mais quando perde o bebê e, aos poucos, vai recuperando tanto a forma física anterior quanto a libido:

Após o parto e apesar das labutas excessivas, voltaram ao corpo de Manuela as formas e linhas habituais. Uma vontade maior de viver, de expandir-se. Dezembro vinha chegando, ia-se entrar num período diferente. O verão que se anunciava, as roupas estivais, o Natal, o reveillon, as praias cheias, os primeiros sinais do carnaval próximo - tudo lhe transmitia uma exaltação que ninguém lhe notava no rosto calmo. (p. 215)

Há uma vontade de Manuela de se encontrar como mulher, acirrada, sobretudo pelo espaço convidativo no qual está inserida bem como pela proximidade dos festejos de fim de ano e da chegada do verão - responsáveis pelo aumento considerável de pessoas naquela região a desfrutar da praia e de todos os benefícios que a cercam, além de sugerirem festa, badalação, um modo de viver que não irradia para Manuela. Nesse contexto, em meio ao sonho de alcançar uma maior liberdade, está a garota que,

de certo modo, simboliza a sua privação. Há uma necessidade de aproveitar a vida que não caberia a ela em curto ou, talvez, em médio prazo, tornando-a uma pessoa às vezes frágil do ponto de vista emocional, às vezes sozinha e triste.

Já Tati, embora não tenha muitos familiares próximos e, principalmente, a figura paterna, muitas vezes, não se sente sozinha porque está constantemente em estado lúdico, de brincadeira e diversão, independente de ter alguém ou não ao seu lado. “A criança, em virtude da magia, cria um mundo à sua imagem e assim resolve a sua solidão”. (PAZ, 1984:183). Entretanto, sente a solidão quando não pode estar na companhia dos amigos e, sobretudo, quando recorre à mãe e não obtém atenção.

Segundo Bachelard (1988), a solidão infantil é mais secreta que a solidão do adulto, sobretudo naquela criança que é sonhadora porque vive no mundo do seu devaneio. Dessa forma, a sua solidão é menos insurgida contra a sociedade do que a das outras pessoas. Características bem comuns em Tati: o sonho, o devaneio e a fantasia - notórios em situações típicas do imaginário infantil como, por exemplo, quando se veste e se maquia, em determinada ocasião, como adulta, tentando imitar ou vivenciar algo que acontece (ou aconteceu) com a mãe, tida como o seu referencial.

Para tanto, ela não precisa necessariamente do espaço da casa, porque as suas experiências já se mesclam ao sonho e à fantasia e de uma maneira positiva como afirma Marco Antônio Castelli (1984). Para o escritor, as crianças de Aníbal Machado são “uma proposta do novo” que se insinua sem traumas, agindo pelo sonho ou como se tudo fosse um sonho, mas sem problematizar a vida, apenas “vivem-na, refazem-na”. (p. 7)

O ápice do conflito vivenciado por Manuela se dá quando a proprietária do espaço em que mãe e filha moram pede o imóvel por falta de pagamento, obrigando-as a voltar, mais uma vez, para o subúrbio, para a casa da irmã em Deodoro - um bairro de classe média baixa da Zona Oeste do Rio de Janeiro - e a começar tudo novamente:

Passaram Engenho Novo, Meyer, Piedade, Encantado, Cascadura... Manuela silenciosa, humilhada, fazia conjecturas amargas. Nunca mais voltaria a Copacabana. Da primeira vez perdera lá a virgindade, agora já ia ficando a máquina de costura. As freguesas, àquela hora, já se estavam preparando para o reveillon, muitas delas vestindo a fantasia que ela, Manuela, fizera com suas mãos, sem ter sido paga. E, agora, num carro de segunda classe, a caminho do subúrbio, lá se ia para a casa de uma irmã geniosa, a implorar-lhe favor, levando aquela criança, aquele trambolho! (p. 219)

Ao elencar os bairros pelos quais as personagens passam de carro, o narrador vai nos dando uma ideia de como são distantes as localidades, de Copacabana ao subúrbio, e de como é sofrida essa volta, não apenas do ponto de vista espaço-temporal (demanda um longo tempo esse deslocamento por causa da distância, da época da

passagem de ano e do horário), mas também do ponto de vista emocional.

É o reconhecimento de que novamente não deu certo a vida na Zona Sul, de que outra vez abriu mão de “algo importante” (na primeira ocasião perdeu a virgindade e agora a máquina de costura - ambas as perdas colocadas lado a lado no discurso do narrador como se ostentassem o mesmo grau de relevância, como se fossem dois bens preciosos), de que fracassou, de que elas não cabem naquele espaço porque é exclusivo, marginaliza as pessoas pobres, forçando-as a se isolarem no subúrbio ou em favelas.

Desse modo, percebe-se que embora o deslocamento do subúrbio para a Zona Sul tenha proporcionado uma maior aproximação entre ricos e pobres no que se refere ao espaço físico, o mesmo não aconteceu com o social, a não ser para a exploração de mão de obra barata. Se em algum momento Manuela cogitou a possibilidade de ter uma vida melhor, legitimando-se naquele espaço, isso cai por terra, desaguando na decepção de não ter tido êxito no que se propôs a fazer. Humilhada, volta para o subúrbio ainda mais pobre do que quando saiu de lá, canalizando para a criança as suas próprias frustrações.

O subúrbio e Copacabana são dois espaços distintos em que, neste último, Manuela e Tati não são integradas e as pessoas também não se compadecem da situação: nem a dona do quarto em esperar mais um pouco, pelo menos, até passarem os festejos natalinos (mesmo porque ela sabia de toda a situação caótica de Manuela, inclusive da falta de pagamento das clientes); nem as freguesas ricas, cujo dinheiro é utilizado para suprir suas necessidades pessoais, muitas vezes, supérfluas (a própria compra dos vestidos de fantasia é revelador desse fato, já que são comprados apenas para ser usados em uma noite), e não para pagar o que devem à Manuela, que conta apenas com essa renda para garantir o seu sustento e o da filha.

Vale ressaltar que ambos os espaços são vistos e sentidos de maneira diferente pelas personagens. Para Manuela, Copacabana é, a priori, a possibilidade de uma vida nova e promissora, longe do subúrbio e perto da praia, repleta de oportunidades, que não se concretizam na narrativa porque o espaço social não viabiliza a inserção de uma mãe solteira e pobre, detentora de uma profissão (costureira) que não é valorizada e, portanto, não colabora para a sua ascensão imediata. Por outro lado, foi o espaço em que viveu as agruras amorosas (remetendo-se ao dia em que deixou de ser virgem e foi abandonada grávida), onde perdeu a máquina de costura - utensílio essencial para a sua sobrevivência e a da filha - e onde muitas clientes ricas deixaram de pagá-la, aumentando, assim, as suas dívidas. Além de ter sido o lugar em que perdeu o seu segundo filho.

Em contrapartida, o subúrbio lembra a humilhação que Manuela teria de passar ao pedir à irmã para morar com ela por uns tempos e os atropelos que provavelmente viriam nessa nova fase da vida. Além disso, em tese, é um lugar de menos oportunidades e de maiores limitações em todos os aspectos: clientela, bens, serviços, lazer. Já para a garota morar perto do mar e ter contato constante com ele eram a sua maior alegria e prazer, que seriam abalados com a mudança para o subúrbio, justamente por

causa da distância, que inviabilizaria o seu acesso diário.

Talvez sejam por esses motivos que Manuela se desloca constantemente entre esses dois espaços. Primeiro, ela sai do subúrbio para a Zona Sul: engravida de Tati, é abandonada e se desilude. Também não há amparo da família do pai da criança, embora ricos. Diante dessa situação, ela volta para o subúrbio. Anos mais tarde tenta, mais uma vez, firmar-se na Zona Sul com a criança já grande e grávida novamente (neste sentido, o subúrbio também aparenta expulsá-la ou ela não se reconhece naquele lugar). Tentativa vã, pois novamente não consegue fincar raízes naquele espaço que, a todo momento, dá demonstrações (aborto, abandono, desprezo, indiferença) de que ela não é bem-vinda, “convidando-a” a sair, por isso, parte de novo para o subúrbio em uma espécie de movimento cíclico: indo e voltando para os mesmos lugares.

Enquanto Manuela segue o percurso preocupada com a vida que elas teriam a partir daquele momento, as inquietações da garota são outras completamente diferentes, visto que as suas necessidades também são outras. O seu receio em relação ao novo lugar, que Tati desconhece porque a sua mãe não fala para onde elas estão indo, é o medo de que lá não haja amigas e o mar para brincar. Por ser uma criança e não ter preocupações com o futuro, Tati não sente os espaços do mesmo modo que Manuela. Além disso, a menina, diferentemente de Manuela, pode desfrutar do espaço físico, contemplá-lo, como já mencionamos anteriormente.

Também acompanhamos, através do narrador onisciente, as reflexões amarguradas de Manuela, as lembranças dolorosas do passado que ela quer esquecer e a consciência de que, mais uma vez, seu sonho foi malogrado. É neste contexto que vem novamente e com mais intensidade a ideia do “estorvo” que a filha é, muitas vezes, em sua vida, principalmente naquele momento.

Montaigne (1972) ao discorrer sobre as vantagens de se estar só menciona que as pessoas que procuram a solidão por opção são mais coerentes, pois estão em busca de cuidar mais de si mesmas e não de outrem. Para isso, o autor comenta que é preciso não só se isolar dos indivíduos como também estar em paz consigo mesma, libertando-se das amarras que as prendem aos outros e, conseqüentemente, vivendo sem maiores preocupações.

Nada disso é o que ocorre com Manuela. Ela não é solitária por opção e sim por imposição das circunstâncias. Mora sozinha com a filha e, nem ao menos a esta, consegue ver, muitas vezes, como alguém que possa lhe fazer companhia, preencher o vazio interior. Tampouco ela é feliz ou ao menos satisfeita. Nos momentos em que o narrador a descreve, a imagem que temos é a de uma pessoa triste, amargurada, imersa no trabalho e incrédula em relação aos homens, embora ainda pense em se entregar a uma paixão. Assim sendo, vemos que as suas relações amorosa, familiar e filial são, de certa forma, aniquiladas como a sua própria condição social.

É neste contexto que se efetiva o desencontro entre as duas personagens. Enquanto Tati diviniza a mãe e tenta constantemente dialogar e brincar com ela, Manuela faz o processo inverso, pouco fala com a filha sobre qualquer coisa, não reservando

momento algum do dia para ficar verdadeiramente com a garota.

O momento mágico de redescobrimto da filha se dá quando Manuela se afasta daquele espaço físico e social; quando ela já não está mais debruçada sobre roupas, preocupada com as suas entregas. Ocorre logo após a mãe repreender Tati (quando ambas estão dentro do ônibus indo novamente para o subúrbio), por estar olhando para uma senhora que tinha uma saliência no pescoço:

Manuela está triste. Tati, irrequieta. A menina descobriu qualquer coisa ou alguém no banco do lado esquerdo. A todo momento se levanta, olha e ri. - Toma modos, minha filha!

Mas a pequena não se corrige. A mãe impacienta-se, dá-lhe um beliscão. Seu pensamento estava muito longe da filha, estava mesmo contra ela. [...] O carro de segunda classe tem pouca luz.

- Você é ruim, mamãe...

- Você não tem nada que estar olhando assim para essa mulher, repreendeu Manuela.

Tati se explica então entre soluços: - É a maminha dela, mamãe. A maminha dela nasceu no pescoço!...

(...)

Manuela ri-se. Que bola! Ri muito, abraça a filha. Criança! Sente-a pela primeira vez. Que animalzinho feliz, despreocupado - sua filha! Tão viva! Enchia uma casa, um bairro; poderá encher uma cidade inteira. Olhou demoradamente para ela, encarou-a bem, como se fosse pela primeira vez. Tinha cachos, a boca fresca, os olhos grandes. E era linda! Tati!

Ainda pode ser tudo na vida. Como é que não a descobrira antes? Só agora se rendia sem luta à filha que a vinha conquistando há tanto tempo, sem esforço. Pega de novo a rir. Esquece tudo. Nem sabe qual o subúrbio que passou pela janela. A menina não se espanta mais com o papo da velha. O que a espanta é o riso convulsivo de sua mãe. Está até com medo dela. Os passageiros pensam que a mulher enlouqueceu. Manuela aperta a filha ao peito, beija-a muitas vezes, rindo, chorando... Caíram-lhe os embrulhos ao chão. Os cacarecos estão sendo sacolejados. (p. 220)

É em um espaço com pouca luz, tanto interna (a do carro que as transportava) quanto externa (noite) que se dá esse reencontro, como se a falta de claridade viesse a se contrapor à claridade trazida pela ingenuidade da criança, desprotegida e terna. Nesse instante o espaço já não importa mais (nem o do ônibus em que seus cacarecos - mais um denunciador da sua condição social - começam a cair, preocupando a todos, nem o externo, já que não se importa em saber em que bairro estão), só Tati. Há um deslocamento não apenas espacial, mas também psicológico em que a personagem

transita do mundo do trabalho para o mundo do afeto. Mediante a imagem absurda da existência de um seio no pescoço, fruto do universo infantil, é que se efetiva a mudança em Manuela e, a partir desse momento, ela se rende aos encantos da filha.

Longe de Copacabana, sinônimo de trabalho e privação - é que Manuela se permite observar a menina com “outros olhos”, efetivando-se verdadeiramente o encontro entre mãe e filha. Só agora ela se encanta com o jeito inocente da menina - alheia a tudo que estava acontecendo ou que estava por vir - observando, extasiada, todos os seus gestos, a sua fisionomia e a sua capacidade de preencher a vida de qualquer pessoa. Manuela, pelo menos nesta ocasião, não se sente sozinha nem aborrecida ou preocupada com a situação. O “fardo” torna-se leve diante das atitudes pueris da menina e é tentando enxergar pela ótica infantil da filha que cogita a possibilidade de vencer as adversidades.

A imagem do seio, indício de maternidade, no pescoço da passageira é muito significativa, podendo ser entendida tanto como uma metáfora que simbolizaria o retorno ao útero materno, no caso, uma ausência sentida inconscientemente por Tati (ligada à ideia de proteção e aconchego que essa parte do corpo feminino sugere), quanto como o despertar da mulher para a maternidade, ou seja, para o fortalecimento da relação da mãe com a garota. Ainda há outra possibilidade de leitura, visto que o seio pode simbolizar um retorno às raízes, o que, de certa forma, acontece a partir do momento em que elas voltam para o convívio familiar e para o espaço ao qual aparentam pertencer.

A mudança de espaço faz Manuela enxergar a menina de uma maneira diferente. Em Copacabana, repleta de atribuições, ela mal tinha tempo para a filha, às vezes a enxergava como estorvo, como afirmado anteriormente. Na sua vida na Zona Sul não havia espaço para diversão, lazer ou conversas; não havia espaços criados para diálogos, principalmente com a garota, e, quando havia, estavam reservados apenas para o trabalho e para os problemas de saúde que abateram as duas personagens (aborto e cirurgia das amígdalas). Para Antônio Augusto A. Neto (2000),

Pertencer a uma classe, grupo, categoria ou nação é possuir uma localização no mapa social, ou seja, ter uma posição social reconhecida como legítima e situar-se num espaço físico compartilhado: sem domicílio ou referências pessoais não se é reconhecido como membro pleno da coletividade; de certo modo se é classificado como algo fora de lugar (...) (Grifo do autor, p. 133)

Assim sendo, o espaço de Copacabana é para Manuela esse estar “fora de lugar”. Ela não consegue se adequar e se firmar nele devido à sua condição social que é incompatível com o nível de vida da maioria das pessoas que tem recursos suficientes para ter uma vida com qualidade. Quando Manuela é posta diante da realidade social da Zona Sul, que vive um processo de modernização, ela não consegue acompanhar o ritmo do lugar. Daí a marginalização e, conseqüentemente, a frustração. É um espaço fechado para ambas as personagens (representantes de uma classe que, aos poucos,

vai se extinguindo naquele local), sem perspectivas de mudança, de melhora.

A passagem de ano é carregada de simbologia e relevante para demarcar esse reencontro. É nesta época do ano que as pessoas ficam ansiosas para saber o que está por vir, as promessas que poderão cumprir, os sonhos que poderão realizar. Enfim, o fim de ano traz consigo a perspectiva de um novo tempo, de um Ano Novo melhor, além de ser a época em que as pessoas se confraternizam, trocam presentes, esquecem mais os seus problemas e se doam mais. É justamente em meio às festividades e ao burburinho das ruas que se dá esse encontro e a possibilidade (quem sabe?) de um novo ano; de uma nova vida para mãe e filha, de uma relação que se estabeleça de um modo diferente, com mais cumplicidade, com mais compreensão, com mais demonstração de amor e ternura por parte de Manuela:

Não ia sozinha. Ia com Tati. A menina acordou de novo, ao som de uma canção que a mãe lhe cantava. As duas se entreolharam sorrindo. A primeira vez que Manuela sorriu de fato para a filha. Ouviu-se uma zoeira enorme, ao longe, cortada de bombas e foguetes.

O ano virava. 1938.

Manuela galgou uma pequena colina. Chegou ao alpendre do bangalô da irmã. Tudo fechado e de luzes apagadas. No trinco da porta havia um escrito: “Fomos ao baile; pode bater que tem uma velha no fundo, tomando conta”. Não bateu. A noite de céu alto estava clara. Relanceou a vista pelos longes. De todos os horizontes vinham rumores e reflexos da festa, como se houvesse naquele momento uma tentativa universal de esquecer guerras, perseguições e misérias. O armistício do Ano-Bom. Manuela se esquece também de tudo, as agruras passadas e as que ainda prometiam. Sai a caminhar pelas estradas. Uma vaga de esperança enche seu coração. Tati está vendo o céu.

- Aqueles furinhos todos são estrelas, mamãe? Todos?...

Sobre a relva da campina, Manuela começa a dançar como louca:

- É o Ano Novo, Tati, meu passarinho, meu tesouro. Precisamos também comemorar...

A costureira ergue Tati aos ombros. E, dentro da noite, comemora a entrada do Ano Novo, empunhando sua filha. E continua a dançar, carregando-a ao ombro, como um cântaro cheio de vinho.

- Daquele lado ainda tem mais estrelas, mamãe. Olha lá... (p. 222)

O caminho que Manuela segue até chegar à casa da irmã é escuro e deserto, apesar da noite clara. Entretanto, é nesse ambiente que acontece, metaforicamente, uma das maiores claridades de sua vida representada pelo momento sublime e de entrega à filha. Neste momento, Manuela esquece tudo de ruim que estava vivendo e

entra em festa assim como todas as pessoas, embora que por motivos diversos. “Tati, a garota”, já não é mais um obstáculo, um “trambolho” na vida da mãe. É a primeira vez que ela se dirige para a menina de uma maneira tão enfática e tão carinhosa, justamente nesse novo espaço que se em outra situação poderia estar em consonância com o estado de espírito da personagem (por ser escuro e aparentemente ermo, pouco iluminado, dando um maior ar de periculosidade e de solidão), neste contexto, pouco importa à Manuela, que não se intimida com o local e em estar só com Tati.

O ato de dançar e de cantar da personagem também é muito simbólico. Para Miriam Garcia Mendes (1987), a dança é, do ponto de vista estético, a mais antiga das artes e também a que tem maior capacidade de expressar as emoções, sem precisar recorrer à palavra. Segundo a autora, a dança “é também uma arte profundamente simbólica, capaz de sugerir, ilimitadamente, imagens e associações cheias de riqueza e vitalidade, dada a natureza da sua forma de comunicação, não racional”. (p. 10)

Apesar de não estar calcada na linguagem verbal, a dança “fala” através das expressões corporais, repletas de símbolos. Ao nos transportarmos para o conto, observamos que ela possibilita à Manuela satisfazer uma necessidade interior, já que a personagem externiza sua alegria e leveza através de movimentos livres, complementados em alguns momentos pela canção cantada pela costureira. A associação que o narrador faz entre Tati e um cântaro cheio de vinho, comparando-os, reforça a ideia de gratuidade do ato de dançar e empunhar a filha para o alto como se fosse o seu maior prêmio, a sua maior conquista, o seu fio de esperança.

O desfecho da história, diferentemente de muitos outros contos que apresentam uma estrutura fixa com começo, meio e fim bem delimitados, apresenta-se com um final em aberto em que não há efetivamente uma garantia de que as coisas vão mudar completamente. Entretanto, esse acontecimento embora não garanta que a solidão ou o isolamento das personagens se extinga, abre uma possibilidade para um relacionamento de maior entrega, para um novo começo.

Observa-se que a força do conto nasce, entre outros fatores, da riqueza de detalhes de que lança mão o narrador, muitas vezes fazendo uso do discurso indireto livre, da construção da personagem, de momentos fortes de prosa poética e do espaço quer seja físico, social ou psicológico. Ele apresenta todo o drama vivido por Manuela em um processo final de mergulho na condição humana, atingindo os mais profundos sentimentos e anseios da personagem: suas emoções, sua condição social, psicológica, seu relacionamento com a filha, entre outros. Através do refinamento da linguagem percebemos que o narrador também transparece toda a ingenuidade e a pureza que são inerentes à Tati e observa o estado de solidão e de desencontro vivido pelas personagens que só é solucionado ou amenizado quando Manuela consegue “enxergar” afetivamente a própria filha.

Referências

ARANTES NETO, Antônio Augusto. **Paisagens paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. A água maternal e a água feminina. In: _____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 119 – 138

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Col. Tópicos)

BUZZI, Arcângelo Raimundo. O estudo da filosofia. In: _____. **Introdução ao pensar: o ser, o conhecimento, a linguagem**. 33. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 185 - 186

CASTELLI, Marco Antonio. Algumas considerações a respeito de “A aparição dos sapatos”. In: **Revista Travessia**. Florianópolis: UFSC, n. 8 e 9, v. 5, p. 33-42, jan./jun. de 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Márcia Azevedo. **Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado**. São Paulo, 2009. 238f. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

DAMATTA, Roberto. Carnaval em múltiplos planos. In: _____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 90 - 108

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

DOLTO, Françoise. **Solidão**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

D’ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais da narrativa. In: _____. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa**. Vol. 1. São Paulo: Ática, 1995. p. 53 – 104

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. (Col. Ensaaios, 20)

MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histó-**

rias. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1972. (Col. Os pensadores). p. 119 - 124

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post-scriptum**. 2. ed. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Col. Testemunhos, v. 3)

RIVERA, Tânia. Um amor outro: ensaio psicanalítico sobre a feminilidade, criação e maternidade. In: STEVENS, Cristina (Org.). **Maternidade e feminismo**: diálogos interdisciplinares. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007. p. 71 - 201

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

_____. Espaço, lugar e a criança. In: **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983. p. 22 - 38

7

Movências do olhar: espaço e violência em contos de Teolinda Gersão



Rinah de Araújo Souto

Teolinda Gersão é considerada uma das vozes mais atuantes da ficção portuguesa contemporânea. Nascida em 30 de janeiro de 1940, na cidade de Coimbra, foi lá que iniciou a sua carreira como professora universitária no Departamento de Germanística. Também atuou na Universidade Técnica de Berlim e na Universidade Nova de Lisboa, tendo sido professora catedrática nesta última instituição. Na metade dos anos 90, Teolinda Gersão decidiu se dedicar com exclusividade à escrita. Viveu em Moçambique, Alemanha, Brasil e nos Estados Unidos – quando morou na Califórnia, em 2004, como escritora residente na Universidade de Berkeley. Convém dizer que *passagens*, inclusive, pode ser uma boa palavra-chave para identificar a obra literária dessa autora. A palavra está presente no título de um de seus livros, *Passagens*, lançado em 2014, e também exerce forte presença quando o tema da transitoriedade da vida é tratado em seus textos. Como exemplo, podemos lembrar dos trânsitos evidenciados pelas relações de alteridade em contextos variados – veja-se o romance *Árvore das Palavras* (2004) – além dos caminhos desvelados pela narrativa, que nos convidam a refletir sobre a instituição familiar em suas realidades diversas.

Maria Heloisa Martins Dias observa que a prosa gersiana é caracterizada pela “sondagem do mundo interior, o introspectivismo e o mergulho em processos como o fluxo de consciência, a projeção móvel dos pontos de vista, o desdobramento da personagem” (DIAS, 1992, p. 16), elaborando assim uma ideia de “realismo intimista” (Idem) sobre a ficção da autora. Já o ensaísta português Eduardo Prado Coelho considera que Teolinda Gersão, “mais do que contar experiências de acerto ou desacerto, exaltações ou simulacros [...] mostra-nos a guerra dos mundos” (COELHO, 1984, p. 93). Por sua vez, Carlos Reis verifica que o percurso literário dessa escritora é “seguro, sereno e pouco propenso à exuberância do espectáculo que não raro gera dúvidas sobre a efectiva seriedade de uma obra” (REIS, 2003, p. 22).

Isabel Pires de Lima compreende, didaticamente, a obra da autora portuguesa em dois momentos principais, sendo o primeiro no início da década de 1980, fase das primeiras publicações, e o segundo em finais dos anos 80, quando se faz notar um certo distanciamento das inquietações próprias da ficção portuguesa pós-25 de Abril para desenvolver um universo textual “menos experimentalista [...] mas mais aproximável de uma dominante pós-moderna, assente num certo descomprometimento axiológico do sentido, gerador de mundos possíveis e de instabilidades” (LIMA, 2002, p. 10). Essas observações ficam ainda mais evidentes após os anos 2000, com a publicação das novelas e contos.

Uma das questões levantadas nas discussões em torno da produção literária de Teolinda Gersão é o fato de as personagens centrais dos seus romances, contos e novelas serem mulheres. Dias (1992), inclusive, dedicou toda a sua tese de doutorado ao que chamou de “pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão”. Quando questionada sobre o papel da mulher escritora na sociedade contemporânea, Teolinda Gersão respondeu que considera-o exatamente igual ao papel do escritor, uma vez que todos são “cidadãos com os mesmos direitos e deveres” (in MELLO, 2012, p.234). Para a autora, “os escritores escrevem para homens e mulheres, são lidos por ambos os sexos, e o mesmo se passa com as escritoras” (Idem).

Ao passo que reconhece a importância do debate em torno das questões de gênero, ela revela que, em seu processo criativo, nunca pensa nelas, evitando assim limitações e condicionamentos no ato da escrita. Embora essa abordagem atravessasse muito daquilo que é produzido pela crítica, com relação aos seus textos literários, Teolinda Gersão afirma o seu fascínio pela experiência da escrita, que a possibilita ver o mundo através de outros olhos (Idem), muito embora a predominância de protagonistas mulheres seja justificada pelo fato de ser essa uma experiência que ela conhece “a partir de dentro”, considerando suas próprias vivências e as experiências de outras mulheres. “Tudo isso fica mais à mão”, diz a autora (Idem).

Em um de seus livros mais recentes, intitulado *Águas livres* (2013), há uma passagem que compreende o “escritor como testemunha”, porque o que se espera de um escritor é o mesmo que se espera de uma testemunha: “que [...] veja o lado do mais forte mas também o do mais fraco, avalie a diferença das forças em jogo, saiba o que foi insuperável no conflito, até onde se conseguiu ir, e onde e quando se chegou ao limite” (GERSÃO, 2013, p. 138-139).

A autointerpretação da autora sobre a profissão que exerce é um ponto de partida para situar a sua obra sob a ótica da crítica. Nesse fragmento, Teolinda Gersão assume a condição de testemunha que depõe a favor de sua própria causa (com intenção de autodefesa, talvez?). O fragmento acima é revelador, pois confirma um aspecto crucial da ficção gersiana: o distanciamento de qualquer viés ortodoxo ou tradicional do papel do escritor, bem como da própria escrita. O escritor na condição de testemunha elimina automaticamente a possibilidade de ser considerado o detentor absoluto dos sentidos do texto. Visto dessa maneira, o autor equipara-se ao leitor, na medida em que ambos podem ser considerados sujeitos perceptivos que lançam olhares diversos sobre um mesmo ponto: o universo textual.

Nesse sentido, a potente escrita literária dessa autora envolve a construção de personagens que, estrategicamente, posicionam-se contra sistemas opressores da sociedade patriarcal. Para tanto, como observou Aparecida de Fátima Bosco Benevenuto, a autora convoca “[...] elementos fantásticos ou imaginários, que aparecem nas obras com o intuito de abrigar sonhos femininos num espaço que ultrapassa os limites do real, e portanto, menos permeável a um olhar masculino estatuído, com dominância da racionalidade” (BENEVENUTO, 2010, p. 19).

Ainda sobre as personagens criadas por Teolinda Gersão, Gomes (1993) considera que a autora almeja representar os modos das pessoas ao invés de tipos sociais específicos. Esse aspecto corrobora a densidade e complexidade das personagens, uma vez que a formação das mesmas não se fundamenta em estereótipos ou clichês sociais, ...mas, sim, na diversidade e plasticidade, visando “romper com o círculo que aprisiona o ser humano, através da afirmação de uma fala que vai-se libertando da opressão à medida que se utiliza de instrumentos diferentes...” (DIAS, 1992, p. 24).

Percebe-se que um desses instrumentos é a visão (Dias, 1992, p. 28), um dos gradientes sensoriais (BORGES FILHO, 2007) que dão forma ao espaço narrativo. A movência do olhar, “que opera como visão crítica, como instrumento de denúncia”

(DIAS, 1992, p. 39), garante a dinâmica do texto de Teolinda Gersão e é capaz de transformar a generalidade dos assuntos do cotidiano do ser humano contemporâneo em algo surpreendente para o leitor, uma vez que são tratados a partir de perspectivas distintas.

É por essa razão que Eduardo Prado Coelho situa, imagetivamente, a narrativa de Teolinda Gersão a partir da forma de um círculo: “um círculo de vida”, onde “contar não é [...] sobrepor factos, mas alargar progressivamente o impacto da pedra ao cair na água” (COELHO, 1984, p. 92). A forma cíclica de narrar se afasta de uma estrutura linear que, nos textos da autora, “surge como a forma masculina de clausura” (Idem). De acordo com o ensaísta português:

[...] cada experiência, cada acontecimento, forma o seu círculo, o espaço da sua verdade evidente. Nenhum destes blocos se soma a outro, nenhum lastro se define: bloco a bloco, cada bloco justapõe-se, condensa-se na sua matriz, abre e fecha um círculo de vida, traz um conhecimento nómada que nunca se acumula num saber da experiência (COELHO, 1984, p. 92).

É interessante observar que a palavra história (com h) está presente no título de quase todos os seus livros de contos: *Histórias de ver e andar* (2003) e *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), por exemplo. É como se essa palavra condensasse a relação intrínseca da literatura com a história e ao jogo do real com o fictício e o imaginário como relação primordial do texto literário, como propõe Wolfgang Iser (1996) em seus princípios da antropologia literária.

A encenação literária nos textos de Teolinda Gersão, as suas histórias, portanto, pretendem dar visibilidade para a plasticidade humana. E, de fato, a mulher, nesse contexto, ganha destaque. Maria de Fátima Marinho, uma das organizadoras da antologia crítica sobre a autora, intitulada *Retratos Provisórios*, afirma que:

A obra de Teolinda Gersão representa, de formas diversas, a mesma obsessão de querer significar um universo focalizado quase exclusivamente por mulheres, mostrando os diferentes avatares de um mundo que se estrutura em torno de experiências várias, simbolizadas por faixas etárias variáveis e por circunstâncias que, à primeira vista, podem parecer completamente estranhas (MARINHO, 2006, p. 119).

Nos textos de Teolinda Gersão a mulher deixa de ser objeto de representação para ser sujeito de representação. É a mulher que fala, que se impõe. A condição da mulher é evidenciada no universo romanesco da autora através das personagens e das narradoras por ela construídas, estando estas, geralmente, em contraste com alguma perspectiva masculina. É o caso do romance *O Silêncio* (1981), que se desenvolve a partir do diálogo de dois amantes, Lídia e Afonso, e suas formas antagônicas de encarar a

vida.

Como afirma Maria Nazaré Gomes dos Santos (2005), a obra de Teolinda Gersão questiona a cultura patriarcal a partir de um ponto de vista feminino, na tentativa de valorizar/recuperar as vozes que estão à margem do poder. Teolinda Gersão não acredita que a literatura tenha força plena para mudar os rumos do mundo, mas acredita no potencial da sua escrita como força motriz de mudança, primeiro dela própria e, segundo, dos leitores.⁰¹ De acordo com o que escreveu Olga Maria Carvalho Duarte, em sua dissertação de mestrado:

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina procura criar um espaço dentro do universo da Literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que constituem um olhar da diferença (DUARTE, 2005, p. 24).

Logo, o que entendemos por espaço feminino na ficção de Teolinda Gersão finda por compor e “representar, na sua abstracção descritiva, esse eterno feminino susceptível de múltipla e diversificada concretização ao sabor das sensibilidades epocais ou de códigos estéticos revertidos em imagem...” (RITA, 2006, p. 19). Seja a imagem da mulher sacrificada presente no conto “A mulher que prendeu a chuva” (GERSÃO, 2007), a imagem da mulher que narra os conflitos de sua condição de estrangeira em “Encontro no S-Bahn” (Idem), a quebra de perspectiva do modelo de mãe ideal da sociedade patriarcal judaico-cristã, em “A ponte na Califórnia” (Idem), ou a mulher inserida em um contexto alienante, mas que se liberta de um destino comum ao seguir seus instintos e desejos, como em “Um casaco de raposa vermelha” (Idem).

Quem lê a ficção de Teolinda Gersão, particularmente os seus contos, em busca de encontrar personagens dotadas de uma perspectiva humanista, no sentido pré-kan-tiano ou empregado por Althusser, certamente irá se frustrar. Louis Althusser propôs o “anti-humanismo teórico”, que deveria ser substituído pelo humanismo prático, em que, no exercício do cotidiano, as pessoas se respeitassem, agindo como verdadeiros humanistas. Já Lacan, na contramão, propõe que reconheçamos o “anti-humanismo prático”, que confrontemos o lado vil do ser humano destemidamente (ŽIŽEK, 2010).

Ao ler os textos da autora portuguesa, veremos que as personagens se encontram permanentemente em torno de situações que revelam o lado inumano do ser, exposto em episódios nos quais o conflito que gera a violência é destaque. Portanto, é com esse cenário que o leitor irá se deparar. “A ponte na Califórnia”, conto presente no livro *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), evidencia essa questão ao trazer um narrador-personagem que relata um trauma de infância adquirido através do contato direto com o lado vil do ser humano. Primeiro, com o abandono do pai, sem qualquer razão. Depois, com um ato cometido pela própria mãe. Foi quando ela,

para aproveitar as férias de verão em uma casa que não aceitava animais, colocou em um cesto e jogou do alto de uma ponte o cachorro de estimação dele e do irmão.

O narrador, filho mais velho de pais separados, inicia o relato do ocorrido com um tom bastante sereno, o que pode ser lido como um amadurecimento pessoal adquirido com a distância temporal do fato traumático. Esse aspecto também nos remete ao efeito catártico de contar e escrever histórias:

Foi no ano em que o meu pai nos deixou e ficámos a viver só nós três, a minha mãe, o meu irmão e eu [...] Eu senti muito a falta do meu pai e fiz toda a espécie de perguntas, a que a minha mãe respondia, por vezes com impaciência, deitando sempre ao meu pai todas as culpas. Não percebi muito do que me disse, mas percebi, pelo menos, que ela estava exausta. Dizia que trabalhava o mais que podia, queixava-se de que o meu pai não mandava dinheiro e gritava connosco por qualquer nada. Às vezes eu olhava pra ela e pensava que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má. Ou porque ele assim a julgava (GERSÃO, 2007, p. 107).

No conto, é o espaço da memória que está em evidência, uma vez que o ato de rememorar, automaticamente, implica em retomar episódios do passado que findam por convocar aspectos sensoriais humanos que o distanciamento temporal já não é mais capaz de atingir. Marcas de expressão no próprio texto reforçam esse aspecto, mais precisamente em duas passagens: “Lembro-me de acordar de repente, algumas noites, no momento em que começava a fazer chichi na cama” (GERSÃO, 2007, p. 108), e “Lembro-me de que esse inverno me pareceu, ou talvez fosse, particularmente frio [...]” (Idem).

Os gradientes sensoriais são também reveladores do espaço e dos sentidos do texto. O gradiente sensorial que mais se apresenta na narrativa em causa é a audição. O narrador expõe desde as queixas da mãe sobre o pai, que ele e o irmão eram obrigados a ouvir, até os ruídos de choro da mãe. Borges Filho costuma dizer que “cumpre ao topoanalista o estudo paciente e detalhado dos recursos sonoros do espaço analisado para desvelar os sentidos presentes” (BORGES FILHO, 2009, p. 176). Em “A ponte na Califórnia”, palavras em torno do campo semântico do “ruído”, “choro” e “grito” compõem o texto e revelam muito sobre o espaço da casa, apontando sentidos associados ao abandono e solidão. Ou seja, conotações negativas que se dissipam com a chegada do animal de estimação.

Embora o quarto não seja um espaço primordial da narrativa, parece-nos que esse é o espaço que abriga a intimidade e a solidão da mãe. Afinal, o som do choro dela vinha do quarto, desse espaço de intimidade, no sentido que lhe atribui Bachelard (1978), que acolhia, conseqüentemente, lembranças do passado. Sobre esses tipos de espaço de intimidade e solidão, e a sua relação com os sujeitos, Gaston Bachelard afirma que os mesmos são “indelévels em nós” (BACHELARD, 1978, p. 203).

⁰¹ Teolinda Gersão fala sobre esse assunto em entrevista disponível no seguinte site: http://members.shaw.ca/educardobpinto/teolindagersao_entrevista.htm. Consultado em 02.01.2013.

A casa onde moravam a mãe e os dois filhos praticamente não é descrita no texto. A ausência de narração dos detalhes da casa pode ser sintomática da insuficiência de afeto e apego emocional no seio do lar e também é capaz de falar indiretamente das personagens, como afirma Maria Zubiaurre, quando diz que o espaço é dotado de forte conteúdo semântico (ZUBIAURRE, 2000). Percebe-se um distanciamento entre os filhos e a mãe, que só aumenta com a chegada do cão na casa. Ou seja, há dois momentos de separação. O primeiro, do pai da mãe e dos filhos, depois, dos próprios filhos com a mãe, quando o cão chega ao lar:

Éramos quatro agora, e isso fez de repente uma diferença enorme. Passou a haver dois grupos, na casa, dois planos, e quase duas famílias: a minha mãe, e nós três [...] Tilby passou a fazer parte de nós, e mudou a nossa vida (GERSÃO, 2007, p. 109).

De alguma maneira, percebe-se que o animal passa a compensar a falta física do pai e a omissão afetiva materna. Com a chegada do cachorro Tilby, o narrador, que sofria com a ausência do pai a ponto de manifestar falta de sono e urinar na cama, sintomas típicos de quando o sistema emocional da criança é afetado, vê a sua rotina e a do irmão alterada de maneira positiva:

Foi a primeira vez, em muito tempo, que dormi de um sono. A imagem do meu pai passou a parecer-me mais distante, e assaltavam-me menos as perguntas que agora fazia a mim próprio, porque já não me atrevia a fazê-las à minha mãe: por que razão ele nunca mais voltara nem dera notícias, por que razão sequer telefonava ou deixava uma mensagem no telemóvel? [...] Agora essas perguntas vinham-me menos vezes à cabeça, porque Tilby não lhes deixava espaço. [...] A alegria dele contagiava-nos e punha-nos também em movimento. Rafael tornou-se mais sociável, parecia-se agora menos um bebé chorão (GERSÃO, 2007, p. 109-110).

Exceto a menção feita ao frio do inverno, época em que o cão Tilby foi ofertado para as crianças pela funcionária do infantário, e a sensação molhada que sentia ao urinar na cama, não existe a presença do sentido tátil no decorrer do texto. Sabemos que “de todas as sensações, o tato é a experiência mais pessoal” (HALL *apud* BORGES FILHO, 2009, p. 180). Logo, a lacuna de mais um sentido pode nos dar pistas, novamente, sobre a falta de afetividade no âmbito daquela família, mais especificamente entre mãe e filhos. Afinal, o estudo do espaço na literatura proposto por Bachelard (1978) e pelo próprio Borges Filho (2008; 2009) também revela muito acerca do modo de ser das personagens. O título catafórico e bastante simbólico do conto traz a palavra *ponte*, de origem latina e que quer dizer *estrada*. Nesse sentido, podemos afirmar que tal significado estabelece relações com o cronotopo da estrada, como sugerido por Bakhtin. Segundo ele, “os signos da estrada são os signos do destino” (BAKHTIN, 2002, p. 242).

A ponte também se configura como um espaço fronteiro. E, especificamente no conto em causa, assume vários papéis. Um deles seria o papel de mediador entre duas perspectivas: a do narrador, quando criança, e na condição adulta. A ponte, além de ser o cenário para o ato da mãe, simboliza o espaço de trânsito que representa o rito de passagem do narrador de criança ingênua para a vida adulta e, junto a esta, todo um olhar desmistificador sobre o mundo e as pessoas – espécie de destino inexorável dos adultos.

Indo mais longe, a ponte pode representar, inclusive, o espaço de ligação entre os dois tempos vividos pelo narrador: passado traumático e presente; o espaço de memória adulta e espaço de memória de criança; a própria ideia de espaço que une e separa traz sentido ao texto, pois denota constantemente esse movimento de união e separação entre pais e filhos, entre uma visão tradicional de maternidade e outra visão mais questionadora, diríamos. A ponte, como fronteira, aproxima-se bastante da definição proposta por Michel de Certeau: “lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros” (CERTÉAU, 1998, p. 214).

Sabe-se que uma das características da literatura de autoria feminina é o posicionamento crítico diante da ideologia patriarcal e, conseqüentemente, a desconstrução do imaginário criado por essa ideologia. No domínio dessa literatura, a família burguesa, a dinâmica hierarquizante e os conflitos que a mesma engendra são temas recorrentes. Como conclui Elódia Xavier: “A família é [...] um tema que se impõe àquelas(as) que se interessam pela problemática feminina, seja ela abordada pelos mais diferentes campos do saber” (XAVIER *apud* TEIXEIRA, 2010, p. 49).

De acordo com o ideal familiar concebido pela ideologia patriarcal, a identidade da mulher se confina ao papel de mãe e, assim, enfrenta um processo de sacralização que elimina o seu papel como ser social capaz de desenvolver funções outras, que não sejam as domésticas e, claro, o seu direito de cometer erros como todo ser humano. À mulher sacralizada da cultura patriarcal é reservado o direito de ser boa e virtuosa. E, como observa Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, “apesar do crescente questionamento sobre o amor materno incondicional e inato, a visão da mãe ideal, responsável pelo bem-estar psicológico e emocional da família, ainda é bastante presente na literatura e no senso comum” (TEIXEIRA, 2010, p. 50).

Em “A ponte na Califórnia”, percebe-se uma quebra desse paradigma imposto. Uma vez que a mãe e os filhos compõem uma estrutura familiar contemporânea em que a mulher, muito além de se enquadrar em um estereótipo de virtuosa rainha do lar, desempenha a função de chefe de família, cuidando dos filhos sozinha e em aparente transtorno, suscitado quando o narrador afirma que a mãe faz uso de comprimidos.

Com a chegada das férias tão desejadas, a mãe, sem ter com quem deixar o animal, arranja a desculpa de que vai deixá-lo aos cuidados de um canil. No regresso, a mãe inventa pretextos diários para não ir buscar o cão. O filho e narrador do conto, irritado, ameaça fugir de casa e ela, diante do impasse, “hesitando, como se procurasse as palavras” (GERSÃO, 2007, p. 113), disse ao menino que o cão tinha fugido.

O menino ainda tentou ir ao canil procurar pelo animal, mas não obteve sucesso. Afinal, o cão nunca esteve lá. Mas, na altura, o menino não sabia. Por isso, diariamente, nutria a esperança de reencontrar o seu cão Tilby. Até que um dia, ele escuta, “escondido atrás da porta, com o coração a bater” (GERSÃO, 2007, p. 114), o diálogo da mãe com Celina, sua colega de trabalho, em que explicava as razões que a fizeram jogar o animal da ponte: “Ninguém podia ficar com ele. E o canil era caríssimo, nem pensar. E eu não podia ficar mais um ano sem férias. Morria se ficasse. Era ele ou eu” (GERSÃO, 2007, p. 115). Celina reprova a atitude. Porém, a mãe, apesar de reconhecer que não foi fácil agir de tal forma, também aponta a banalidade de tais atos atroz: “– E achas que foi fácil? [...] Aliás não penses que fui a única. Todos os anos isso acontece. Tu é que parece que nem vives neste mundo. Todos os anos há dezenas de animais metidos em cestos e atirados da ponte abaixo” (Idem).

Percebe-se que o narrador descobre a verdade sobre o paradeiro de seu cão a partir de um posicionamento em espaço estratégico e privilegiado da casa, onde se pode ouvir conversas sem ser visto. Considerando o valor simbólico da porta, como um “local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas”⁰², é interessante observar que estar atrás dela ou perceber um diálogo por sua fresta significa estabelecer o contato com revelações desconcertantes.

Em conto homônimo do livro *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), o narrador encontrou, pela fresta da porta, ou seja, a partir de espaço semelhante ao deste conto em análise, a possibilidade de ouvir uma história que o fez, por alguns segundos, deslocar-se do seu eixo de referências ocidentais e masculinas. O próprio Bachelard, na *Poética do Espaço* (1978), menciona a porta como essa espécie de fronteira que estabelece limites entre os espaços. O narrador, que inicialmente não queria crer que a mãe era má, após saber do episódio, sente-se enojado:

Corri para a casa de banho e vomitei. Senti que as calças se molhavam, sem ter tempo de chegar à sanita. A casa rodopiava à minha volta e eu começava a cair. Ou a casa caía sobre mim [...] Ir para a escola passou a ser imensamente penoso, mas não era o pior de tudo. O pior de tudo era voltar para casa. Olhar a minha mãe e saber que ela era má. Que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má. E que eu não podia fazer nada para remediar o mal, na minha mãe e no mundo (GERSÃO, 2007, p. 115).

A resignação do narrador, ao perceber a sua impotência diante da atitude da mãe e do mundo, o faz silenciar sobre o caso. Anos mais tarde, traduz em imagem o episódio. Horácio, uma nova personagem que surge e que não é identificada, vê o desenho e parece não entender, quando o narrador finaliza, com um tom bastante irônico, o seu relato:

⁰² Ver mais sobre a simbologia da porta em site disponível em: <https://sites.google.com/site/dicionariodesimbolos/porta>. Consultado em 05.11.2013.

[...] contei-lhe que havia pessoas que todos os anos atiravam os animais da ponte abaixo, antes das férias do Verão. Mas isso não tinha nada a ver connosco, nem sequer com Lisboa, disse-lhe, acontecia muito longe, na Califórnia, portanto na costa mais distante da América, numa cidade chamada São Francisco (GERSÃO, 2007, p. 116).

A referência da ponte localizada na Califórnia mencionada pelo narrador, com o possível intuito de “ficcionalizar” a sua história pessoal, pode ser a Golden Gate que, dentre várias construções do tipo, é a que mais apresenta semelhança com a Ponte 25 de Abril, anteriormente chamada de Ponte Salazar, em Lisboa, cidade em que se passa a narrativa.

A mudança de nome da ponte, antes e após o regime salazarista, seria outra fronteira interessante a se destacar. Cada nome marca uma época e destaca um período importante da história portuguesa. Um duplo de significados: enquanto este retoma um momento de repressão, aquele representa uma fase de liberdade e conquista de direitos públicos e individuais. Tal detalhe nos permite inferir que a abordagem do espaço presente, tanto nos contos quanto nos romances de Teolinda Gersão, é realizada considerando uma perspectiva realista, segundo a observação de Borges Filho (2008) sobre as categorias de representação do espaço. Ou seja, costuma haver no texto a retomada de nomes de lugares que fazem parte do mundo extratextual.

Como nos referimos anteriormente, o narrador, neste conto, faz um relato de um episódio marcante de sua vida. Não apenas neste conto, mas em alguns outros presentes nesse mesmo livro da autora, o relato se faz presente, seja em primeira ou terceira pessoa. Michel de Certeau compreende a narrativa como um relato. Segundo ele:

[...] onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é “diegése”, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (“guia”) e passa através (“transgride”). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é topológico, relativo às deformações de figuras, e não tópic, definidor de lugares (CERTEAU, 1998, p. 215).

O relato é ainda “um ato culturalmente criador” e, por isso, fundador de espaços (CERTEAU, 1998, p. 209). Em nossa leitura, tendo em vista a colocação acima, veremos que, ao final do conto, o narrador deslocaliza (propositalmente?) o fato do ocorrido, não definindo assim lugares e, em sua perspectiva de adulto, parece compreender a possibilidade de se deparar em qualquer lugar do mundo com um ato semelhante ao que ele vivenciou em Lisboa. Os relatos são também expositores de memórias e lembranças dirigidas ao leitor através do narrador.

Esse espaço, que é a memória e que a própria memória delimita, tem sua influência sobre a percepção do sujeito que desenvolve o relato. Sobre isso, Bergson (1990) afirma que as percepções estão tomadas por lembranças e, portanto, estabelecem re-

lações entre si. Diante disso, podemos inferir que a percepção que o narrador tinha da mãe, antes e depois do ocorrido, por exemplo, sofre uma alteração. Esse fato é por ele lembrado e relatado. No começo do texto, a ideia da mãe ser má era apenas uma conjectura:

Às vezes eu olhava pra ela e pensava que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má [...] Na verdade, embora o pensasse, eu não acreditava realmente nisso. Ela apenas parecia má, pensei algumas vezes, quando ela perdia a paciência conosco. Ou comigo (GERSÃO, 2007, p. 107).

Após o sucedido, ele já a percebe como uma pessoa má, com convicção: “O pior de tudo era voltar para casa. Olhar a minha mãe e saber que ela era má [...] E que eu não podia fazer nada para remediar o mal, na minha mãe e no mundo” (GERSÃO, 2007, p. 115). Essa seria a perspectiva da criança. Contudo, o viés irônico do final da narrativa quebra um pouco o tom rancoroso de antes e revela um sujeito mais sereno diante do que aconteceu, passado algum tempo.

Voltando ao assunto da relação entre percepção e memória, Poulet também aponta o papel da percepção e dos gradientes sensoriais para trazer à tona a lembrança, configurando o que ele chama de “energia mnemônica” (POULET, 1992). A “energia mnemônica”, referida por Poulet (1992), está concentrada no conto em análise nas fotografias do pai que o narrador procura, finda por achar, mas com certa dificuldade, uma vez que havia a possibilidade da mãe as “ter deixado fora” (GERSÃO, 2007, p. 111).

De acordo com Michel Butor, alguns objetos cumprem o “papel de indício” (BUTOR, 1974). Ou seja, sugerem algo acerca do espaço diante da falta de detalhamento sobre o mesmo. Nesse caso, as fotografias seriam um indício da ausência do pai, sobre as quais o narrador relata:

[...] tornei a procurar fotografias do meu pai [...] acabei por achar um passe de metro, amarelado, com o nome dele e uma foto tirada num qualquer fotomaton. Quase não parecia ele, parecia outra pessoa. Mesmo assim guardei-a, ou antes, escondi-a, no forro de um livro (GERSÃO, 2007, p. 112).

Se voltarmos a nossa atenção para as relações entre violência e sagrado abordadas por René Girard, veremos que o conto subverte a dinâmica da cultura tradicional patriarcal judaico-cristã, em que a condição da mulher servia muitas vezes de motivo para torná-la bode expiatório, sacrificando-a e, conseqüentemente, tornando-a sagrada. Em dois contos presentes no livro, o “Encontro no S-Bahn” e “A mulher que prendeu a chuva”, encontramos mulheres na condição de bode expiatório. Já em “A ponte na Califórnia”, o que vemos é a dessacralização da figura da mulher/mãe. Mas, nesse conto também existe a presença do bode expiatório, em figuras indefesas, como o animal que foi jogado da ponte e as próprias crianças abandonadas pelo pai.

O texto ainda desconstrói a imagem de mulher/mãe frágil, bondosa e virtuosa,

estimulando reflexões em torno das representações do papel da mulher no seio familiar e da sua imagem, questão constantemente associada, na cultura patriarcal judaico-cristã, ao papel sacro da Virgem Maria, por exemplo. Atentemos para este excerto do texto:

O que ele ganha na empresa é pouco, onde ganha mais de certeza é por fora, por debaixo da mesa. E agora têm um bebê, portanto mais uma boca. Onde é que aquele bandido vai ter dinheiro para duas famílias? Alguma fica sem nada, e é a nossa, ele julga que a família dele é só a outra (GERSÃO, 2007, p. 112).

Essa passagem, junto ao tom de revolta que a perpassa, sugere, em nosso ponto de vista, o que René Girard propõe em seus estudos. Para ele, o desejo humano não é autônomo. Ou seja, não se realiza por si. É preciso que haja um mediador, um modelo para se espelhar (GIRARD, 2009). O caráter mimético do desejo, ou seja, a vontade de ter o que não lhe pertence, desencadeia o conflito em forma de violência e isso está representado no conto. A mãe desejava para a sua família os mesmos direitos obtidos pela outra família formada pelo ex-marido. Viagem de férias, por exemplo, ela e os filhos só fizeram durante o tempo em que esteve casada e, separada, estava privada disso.

Como foi abordado anteriormente, se trouxermos o pensamento girardiano sobre a violência sacrificial para a contemporaneidade, veremos, como afirma Castro Rocha, que o sacrifício nos dias de hoje, independente da forma como se manifesta, não produz mais o sagrado, “apenas reproduz a violência mimeticamente engendrada”⁰³. Especificamente, apontamos que o ato de violência da mãe, ao jogar o animal de estimação dos filhos, pode ser interpretado como sendo a reprodução da violência psicológica que o ex-marido, a quem ela se referia como “bandido”, a fizera enfrentar por razões da separação e do descaso dele para com a família. Esse aspecto fica bem claro nesta passagem do texto: “- Aquele bandido tem do bom e do melhor, faz trabalhos por fora e diz que o dinheiro é da outra. Até carro têm, imagina, e a gente que se dane, eu e os filhos, como se fôssemos cães” (GERSÃO, 2007, p. 112).

A presença marcante de um animal na narrativa é particularmente interessante, sobretudo do ponto de vista da antropologia literária, uma vez que, segundo Márcia Neves, “a figuração do animal na literatura tem funcionado como espelho projectivo do humano e tem-se metamorfoseado, ao longo dos tempos, por forma a representar as ansiedades humanas próprias a cada época” (Neves, 2008, p. 2).

No domínio da ficção portuguesa, a estudiosa supracitada vislumbra uma forma outra de tratar a alteridade animal. Para ela, há uma tendência cada vez maior em não estabelecer distinção ou relação hierárquica entre humanos e não-humanos na ficção contemporânea portuguesa. Tendo como objeto de estudo a fábula, Márcia Neves (2008) faz uma pertinente distinção entre a fábula tradicional e contemporânea. Nesta

⁰³ Cf. CASTRO ROCHA, João Cezar de. “René Girard e o desejo mimético: as raízes da violência humana”. In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4238-joao-cezar-de-castro-rocha-2>. Consultada em 20. 03. 2013.

última, observa-se bem menos a distinção entre humanos e não-humanos, característica da fábula tradicional. Enquanto na abordagem tradicional há uma humanização do animal, na contemporânea verifica-se a bestialização do homem (NEVES, 2008, p. 3).

Em “A ponte na Califórnia” também verificamos um tipo de afinidade, pois o cão Tilby ganha destaque na narrativa, sobretudo quando o narrador relata a importância do cão no convívio dele e do irmão, amenizando a ausência do pai, que havia abandonado o lar, e da mãe, que pouco tempo tinha para dar-lhes atenção. Dessa forma, o envolvimento dos irmãos com o não-humano faz com que este assuma a função de *ersatz*, que Alain Montandon explica da seguinte maneira:

L'intérêt de l'histoire pour nous n'est pas la dégradation des rapports humains, des changements irréversibles vers le pire, mais ce crochet d'une vie par des animaux dans lesquels tout se trouve investi. Cette fonction d'ersatz, fonction de remplacement est bien connu dans l'économie domestique et nombre de récits ont montré combien l'animal de compagnie pouvait être la focalisation de toutes les frustrations, de tous les manques et de toutes les déceptions pour être investi des restes de l'amour et de la libido (MONTANDON apud NEVES, 2008, p. 3)⁰⁴.

Portanto, há uma aproximação entre esses dois seres ao nível afetivo e o desenvolvimento da consciência do não-humano como o “outro mais próximo” (NEVES, 2008, p. 4). Essa interação com a “outridade animal” se dá, segundo Neves (2008, p. 3), de três formas: compartilhamento, devir-animal e metamorfose. No conto, naturalmente, a primeira opção é a que surge representada. Em boa parte dos contos presentes no livro *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), espaço e violência se entrelaçam nas narrativas que se passam em grandes espaços urbanos. A violência aparece manifestada de forma mimética, como propõe Girard, mas não apenas isso. Diríamos que essas duas categorias se conectam pela forma como os olhares dos sujeitos captam, em cada relato, o lado inumano do ser, a partir de algum aspecto que engendre violência, configurando assim o espaço narrativo através da verbalização da experiência de percepção do narrador e/ou das personagens sobre o entorno (SOETHE, 2007).

Em “A ponte na Califórnia”, o ato violento relatado é ativado pela memória do narrador, que conta o que passou com a tranquilidade de quem já superou o ocorrido. O simples fato de tocar no assunto, que antes era evitado, denota isso. A presença da percepção da mãe no conto corrobora a interferência (não declarada?) da autoria feminina na produção literária de Teolinda Gersão, reforçando a ideia de que a busca pelo sentido do texto acompanha a busca pelo sentido do que é ser e estar mulher na sociedade contemporânea. Se convocarmos a imagem da ponte, como presente no conto,

⁰⁴ “O interesse da história por nós não é a degradação das relações humanas, as mudanças irreversíveis em direção do pior, mas este gancho de uma vida pelos animais na qual tudo se encontra investido. Esta função *ersatz*, função de substituição, é bem conhecida na economia interna e diversos relatos mostraram como o animal de estimação podia ser o foco de todas as frustrações, de todas as faltas e de todas as decepções por ser investido com restos do amor e da libido”.

e voltarmos ao princípio deste texto, confirmamos a ideia de passagem e de trânsito como uma marca poética da escrita literária de Gersão.

Nesse sentido, acreditamos que o conto em causa convida o leitor para uma movência do olhar através da quebra de perspectiva/expectativa. No caso do último conto mencionado, o modelo de mãe ideal da sociedade patriarcal judaico-cristã, por exemplo. Assim, com base no que foi exposto, acreditamos que a contística gersiana pode estimular, do ponto de vista estético e literário, a problematização e desconstrução desse mesmo modelo, bem como instigar rupturas e ampliações de horizontes de expectativa dos/as leitores/as a partir da configuração do espaço narrativo e suas personagens. Tal aspecto pode ser explorado de forma efetiva em práticas de mediação de leitura literária no âmbito escolar, assunto este que pretendemos explorar em pesquisas futuras.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética** – A teoria do Romance. 5ª Ed. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

BENEVENUTO, Aparecida de Fátima Bosco. **Nações em trânsito em A árvore das palavras e A candidata: Moçambique – Cabo Verde** (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2010).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: introdução à toponímia**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BORGES FILHO, Oziris. “Espaço e Literatura: introdução à toponímia”. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic**, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Consultado em 19.03.2013.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço, Percepção e Literatura**. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009. pp. 167-189.

BUTOR, Michel. “O espaço no romance”. In: BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COELHO, Eduardo Prado. **Mecânica dos fluidos: literatura, cinema e teoria**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. pp.91-100.

DIAS, Maria Heloisa Martins. **O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão**. (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1992).

DUARTE, Olga Maria Carvalho. **Teolinda Gersão: a escrita do silêncio** (Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho, Braga, 2005).

GERSÃO, Teolinda. **As águas livres**. Cadernos II. Porto: Sextante Editora, 2013.

GERSÃO, Teolinda. **Histórias de ver e andar**. Lisboa: D. Quixote, 2002.

GERSÃO, Teolinda. **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Lisboa: Sextante Editora, 2007.

GERSÃO, Teolinda. **O Silêncio**. Lisboa: Bertrand, 1981.

GERSÃO, Teolinda. **A árvore das palavras**. São Paulo: Planeta, 2004.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. São Paulo: É Realizações Editora, 2009.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 1996.

LIMA, Isabel Pires de. “Ainda há contos de fadas? O caso de Os anjos de Teolinda”. In: **Revista Semear**, nº 7. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 9-16.

MARINHO, Maria de Fátima; GERSÃO, Teolinda; RITA, Annabela. **Retratos Provisórios**. Lisboa: Roma Editora, 2006.

MELLO, Ludmila Giovana Ribeiro de. “A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão”. In: **Navegações**, Vol. 5, nº 2, 2012, p. 234-237.

NEVES, Márcia. “Humanimalidades: Figurações da animalidade na narrativa fabulística do século XXI”. In: **História crítica da fábula na literatura portuguesa**, 2008. p.2-24.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Trad. Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REIS, Carlos. “Andar e ver, viver e contar”. In: **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, 2003. p. 22.

RITA, Annabela. “Teolinda Gersão: a palavra encenada”. In: **Retratos Provisórios**. Antologia crítica e Antologia pessoal. Lisboa: Roma Editora, 2006. pp. 9-118.

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. “A poética da ambivalência de A Casa da Cabeça de Caval: tão longe/tão perto do “Coração Selvagem” da escrita”. In: PETROV, Petar (Org.). **O romance português pós-25 de Abril** – o grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002), 2005, p. 210-218.

SOETHE, Paulo Astor. “Espaço literário, percepção e perspectiva”. In: **ALETRIA. Revista de estudos literários**. V.15. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. “Mãe e Monstro: a desconstrução da figura materna na escrita de autoria feminina”. In: **Terra Roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, vol. 20, 2010. p. 46-55.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ZUBIAURRE, Maria Teresa. **El espacio em la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

8

Garopaba mon amour: recursos cinematográficos, espaço e memória de tortura



Gabriela de Souza Arruda

Como você, tentei ter uma memória inconsolável,
uma memória de sombras, de pedra.
Hiroshima mon amour.
Alain Renais e Margueritte Duras, 1959.

Nesse estudo faremos uma análise das relações entre narrador e espaço no conto *Garopaba mon amour*, de Caio Fernando Abreu, presente no livro *Pedras de Calcutá*, lançado em 1977, em plenos “anos de chumbo” do regime ditatorial. *Garopaba mon amour*, *Rubrica e Holocausto*, e também os outros contos presentes no livro, registram e denunciam de maneira indireta e velada o regime militar. Nesses contos é nítido o uso estrutural do espaço na narrativa, constituindo um material literário que comunica a violência sofrida pelos personagens.

O conto *Garopaba mon amour* narra os pensamentos e percepções de um personagem após a experiência de tortura militar e em retorno ao espaço onde foi capturado, a praia de Garopaba. Conforme o pesquisador Arnaldo Franco Júnior (2005), *Garopaba* foi um reconhecido refúgio hippie no Rio Grande do Sul durante a ditadura militar, onde os hippies podiam livremente exercer práticas libertárias. Enquanto realiza sua trajetória pela praia (simultaneamente para a morte), o personagem rememora a traumática experiência de perseguição e tortura por policiais da ditadura. Em meio ao fluxo de fragmentos de memórias, imagens são trazidas de uma festa na noite anterior à captura militar, além do modo de vida hippie do narrador-personagem.

No início do conto, o narrador apresenta o espaço em que o personagem protagonista foi capturado pela polícia. O espaço é descrito pelo narrador através do acúmulo de objetos utilizados pelo personagem e seus companheiros na região:

Foram os primeiros a chegar. Durante a noite, o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. Pela manhã sentaram sobre a rocha mais alta, cruzaram as pernas, respiraram sete vezes, profundamente, e pediram nada para o mar batendo na areia. (ABREU, 1996, p.91)

Na descrição do espaço notam-se as práticas das pessoas que o frequentam: acampar, ter proximidade com a natureza e o uso de drogas ilícitas. Assim, a descrição do espaço onde o personagem se situa imprime-lhe marcas sociais, localizando-o, de primeira, numa posição à margem do status quo. A falta de vírgulas na descrição do espaço expressa o acúmulo dos vestígios da noite anterior e a forma sincrônica com que convivem diferentes elementos da contracultura e da cultura de massa, como drogas ilícitas e fotonovelas. Dessa forma, além do espaço enunciado pelo narrador indicar o local social do personagem, também revela o estilo de vida alternativo e contestatório

misturado a elementos da ideologia social hegemônica.

No primeiro parágrafo do conto, o autor fala por meio de um “eles” e no tempo verbal pretérito perfeito, isto é, narra uma ação no passado em sumário narrativo, segundo a denominação de Friedman; e no decorrer da narrativa, revela-se um narrador onisciente intruso, pois vai além do tempo e espaço em seu comentário ao afirmar sobre os policiais que desciam a colina em direção ao personagem perseguido: “Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não” (ABREU, 1996, p. 92). O narrador mostra-se, de início, distante da narrativa e em determinados momentos funde-se a ela, dependendo da alternância entre sumário narrativo e cena.

Durante o restante da narrativa de Garopaba... predomina o formato de cena, com a presença dos elementos estruturais mencionados por Friedman: cenário, personagem e ação. Como dito, o narrador intruso irá por vezes confundir-se com o personagem de onisciência seletiva nas descrições e reflexões espaciais na narrativa, através das lembranças das torturas sofridas pelo personagem. A narrativa das memórias do personagem não constitui uma ação compartilhada, portanto, não inclui ouvinte(s), mas se tratam de lembranças de um personagem solitário, ativadas pelo retorno ao espaço em que ele foi capturado pelos policiais, ou seja, as memórias do personagem não vão de encontro a um “outro” ouvinte, elas reencontram o espaço que outrora servia de refúgio e prazer, e após a tortura policial, o trauma impregna-lhe impressões contrárias às anteriores.

A interação, neste caso, ocorre entre narrador e espaço e o movimento do narrador à cena imediata demonstra variações da aproximação entre leitor e narrativa ou variações da distância estética, termo empregado por Adorno para medir a distância entre leitor e narrativa no romance do século XX. Segundo Adorno (2008), a distância estética, antes fixa no romance tradicional, agora varia como as posições de uma câmera no cinema, ora deixando o leitor de fora, ora deixando o leitor dentro da narrativa. Em *Garopaba mon amour*, a distância estética é anulada nos momentos de tortura, explicitados sem o filtro psicológico do narrador, que se abstém de narrar a experiência para mostrá-la diretamente ao leitor. É importante observar que a ausência do filtro psicológico do narrador para expressar a experiência de tortura, expõe na própria cena um estado psicológico traumatizado do narrador.

As relações desenvolvidas entre narrador/personagem e espaço no conto são discutidas a partir de Osman Lins, que ao analisar o espaço na obra de Lima Barreto realizou um notável estudo neste campo. Lins dividiu a correlação entre espaço e narrador em uma categoria denominada “ambientação”. Segundo o conceito de ambientação proposto por Osman Lins, em que a combinação de um conjunto de elementos na narrativa provoca a noção de um determinado ambiente, transparece a expressividade narrativa do autor, sua apreensão do mundo e aproxima experiência e espaço.

A ambientação pode ser identificada por franca, reflexa e dissimulada (oblíqua). Essa classificação proposta por Osman Lins não é fechada, mas uma maneira

ampla de classificar as relações do espaço com o fluxo da narrativa, podendo combinar-se entre si:

- Ambientação franca: Introdução pura e simples do narrador. O narrador (ou personagem), ao descrever o espaço, reage de alguma maneira em relação a ele. Sendo a narrativa em terceira pessoa, a ambientação franca é percebida na subjetividade do narrador, pois a descrição recai como comentário do narrador. Já na narrativa em primeira pessoa a ambientação franca é percebida na objetividade do narrador.

- Ambientação reflexa: A percepção do ambiente é mantida com foco na personagem. O espaço incide sobre a personagem, que tende a demonstrar reações interiores resultantes das impressões dessa incidência.

- Ambientação dissimulada ou oblíqua: Há o enlace entre espaço e ação, exigindo a personagem ativa. São as ações da personagem que farão surgir o espaço que a cerca.

A intrínseca relação do espaço no conto se dá tanto no plano da história quanto no plano do discurso e retrata uma maneira de narrar uma experiência de opressão e tortura vivida pelo narrador/personagem. No plano da história, o personagem ao sentir-se como sujeito aniquilado, após a perseguição militar, busca reconstituir-se através da memória recuperada enquanto revisita o local da captura policial. No plano do discurso, tem-se uma narrativa subjetiva da memória de uma experiência não compartilhada devido ao isolamento traumático que tal experiência resultou. Desse modo, imprime-se uma narrativa espacial que leva ao conhecimento do leitor o espaço geográfico, social e psicológico do personagem/narrador.

No conto, o espaço social é revelado pelo relato das práticas do personagem realizadas no espaço geográfico da praia de Garopaba, à margem do convívio urbano, e através da perseguição e da tortura sofridas pelo personagem, que demonstra sua postura ideológica ao habitar uma praia conhecida como um reduto hippie em Santa Catarina, utilizar drogas ilícitas e fazer leituras de autores contestatórios como Huxley, Graciliano Ramos, Carlos Castañeda, Antonin Artaud, Rubem Fonseca, Eduardo Galeano e Lucienne Samôr (livros apreendidos pelos policiais). Esses dados corroboram o pensamento de Osman Lins ao colocar que:

Tanto pode o espaço social ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras tantas manifestações de tal conceito podem ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada) (LINS, 1976, p.75)

Uma primeira leitura de *Garopaba mon amour* pode passar a impressão de certa imprecisão histórica com que os personagens são situados na narrativa, pois não há clareza de data, das pessoas que ocupam o espaço, além do personagem ser uma voz anônima. Não há nomeação do local do conto, salvo o título e a epígrafe com a citação

quase homônima “Garopaba, meu amor”, do escritor catarinense Emanuel Medeiros Vieira. Dessa forma, o espaço social no conto é identificado pelas indicações culturais dos ocupantes da área e pela repressão policial.

O efeito da aparente imprecisão histórica confere um tom universal à narrativa que se associa às sugestões históricas dos fatos narrados. Contudo, é no encontro dessas esferas universal e histórica, que a expressão subjetiva do narrador torna-se a expressão coletiva da juventude hippie perseguida pela ditadura militar. A aparente universalidade subjaz ao desvio da censura, e a realidade histórica da perseguição militar é tratada, e ao mesmo tempo velada, pela voz anônima e intimista do narrador. Dessa maneira, o narrador/personagem denuncia a repressão militar e escapa ao crivo da censura.

Ainda sobre o tom subjetivo marcadamente histórico na escrita ficcional de Caio Fernando Abreu, Tânia Pellegrini (1999) destaca a urgência em exprimir os dilaceramentos do “eu” após a perda da utopia da revolução cultural na década de 1960. Ao comentar sobre o conto “Os sobreviventes”, presente no livro *Morangos Mofados*, ela afirma (1982):

Apesar de centrada no eu, contraditoriamente essa narrativa nada tem de subjetivo; solipsista, ela denota um estado geral, inclui-se na experiência de sensibilidade coletiva de uma geração e de uma época: é uma geração para qual nada parece ter sobrado depois dos “heróicos” anos 60. Órfãos de qualquer utopia, só lhes resta o resgate da experiência íntima, ancorada no cotidiano, mesclando sentimentos e sensações contraditórios, vividos com grande intensidade, mas que se esgotam na sua própria vivência. A urgência de exprimir os dilaceramentos do eu, possíveis fleurs du mal, embora acorde ecos neo-românticos, como vimos, - e parece que neo é o sufixo mais adequado para essa literatura - atende a uma outra injunção, inscrita na sua situação histórico-social peculiar, como sintoma do isolamento, da fragmentação, da ausência de referências, da propalada “morte do sujeito” contemporâneo e, nunca é demais reafirmar, do desaparecimento da utopia. (PELLEGRINI, 1999, PP. 75/76)

Como é possível observar, as aferições sobre a literatura brasileira a partir da década de 1970 feitas por Antonio Candido (2000), e, mais especificadamente, a respeito da literatura produzida por Caio Fernando Abreu, nas palavras de Tânia Pellegrini (1999), estão em acordo com o paradoxo da narração posto por Adorno, em que diante da reificação das relações humanas não há o que narrar, mesmo que a forma do romance exija a narração. O “relato” subjetivo é a tentativa de superação da reportagem e dos meios da indústria cultural, pois como afirma W. Benjamin em “O Narrador”, a difusão da informação faz com que os acontecimentos estejam a serviço desta e não da narrativa.

Após a descrição do espaço onde se encontrava o personagem e seus companheiros antes da captura policial, há o primeiro corte para o plano da ação de tortura. A cena, com diálogo direto introduzido por sinais de travessão, mostra um fragmento do momento de violência do policial contra o personagem:

- Conta.
- Não sei.
(Tapa no ouvido direito.)
- Conta.
- Não sei.
(Tapa no ouvido esquerdo.)
- Conta.
- Não sei.
(Soco no estômago.) (ABREU, 1996, p.91)

A justaposição de dois espaços-tempos narrados de maneiras diferentes - o primeiro sendo uma descrição espacial da vida do personagem na praia e o segundo o contato direto entre policial e personagem após a captura deste, isto é, a demonstração direta da ação - evidencia o jogo entre o narrar e o mostrar, encadeando cenas de forma semelhante à montagem cinematográfica. Como observa Souza (2011) na dissertação “Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura”:

Em primeiro lugar, a literatura de Caio Fernando Abreu muitas vezes trabalha as falas dos personagens no meio dos fluxos de descrição, gerando uma grande quantidade de textos sem (ou quase sem) o uso de travessão. Em contrapartida, quando os diálogos são visualmente marcados, insinua-se um jogo tipicamente cinematográfico. No caso de “Garopaba, mon amour”, isso fica ainda mais nítido pela utilização de uma rubrica de ação que dá ritmo à cena de um policial acuando um jovem. (SOUZA, 2011, p.31)

A proximidade dada pelo recorte, em diálogo direto, do contato físico entre o policial e o personagem, sugere a utilização do close-up, técnica cinematográfica que aproxima o leitor/espectador da cena, potencializando o efeito violento da tortura. Todas as cenas mostradas do conto e não apresentadas em sumário narrativo, nos termos de Friedman, referem-se aos instantes diretos de violência e tortura vivenciados pelo personagem, demonstrando a força traumática e incomunicável dessa experiência.

Semelhante aos combatentes que voltavam mudos da guerra e pobres em experiência comunicável, descritos por W. Benjamin, o personagem de Garopaba faz uma revisita solitária ao espaço em que viveu e foi capturado, e em meio às lembranças estimuladas pelo lugar expressa a dificuldade de compartilhar a experiência de tortura: “Meu pai, precisava te dizer tanto. E não direi nada. Melhor que morras acreditando na justiça e na lei suja dos homens”. O personagem também se depara com a indiferença e impossibilidade de apoio por parte das pessoas que o cercam: “Luiz delira com malária no quarto. Minerva decepa com gestos precisos a cabeça e a cauda dos peixes. Os gatos

rondam. Jair está no mar pescando. Ou na putaria, ela diz” (ABREU, 1996, p. 95).

O sumário narrativo, apresentado pelo narrador onisciente no início do conto constitui uma cena com personagens - até então só é reconhecível a existência deles, sem nenhum aspecto físico explícito -, cenário e a ação durante um momento de tortura física e verbal, com diálogo direto. Dessa forma, o sumário narrativo oferece elementos que justapostos aos flashes de memória do personagem, formam uma cena em que o próprio psicológico do personagem é exposto diretamente. Segundo Friedman sobre o diálogo direto na narrativa:

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (cena), em vez de serem resumidos pelo narrador (panorama) (FRIEDMAN, 2002, p.170)

Exposto à experiência humilhante da tortura, o personagem reconhece sua condição impotente e capitula perante o medo instaurado:

Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar – por que sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? –, mas, quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas. (ABREU, 1996, p. 93)

O tempo da narrativa não é linear e segue o fluxo das memórias do personagem, que se apresentam em forma de flashback's. Assim, na cena posterior à violência física, há mais um corte abrupto para o momento anterior à tortura. O narrador apresenta um fragmento de memória do personagem que remonta o momento de captura pelos militares:

Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica, o sol arrancou um reflexo cego. Quando começaram a descer, percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não. Estava ali no meio das barracas desarmadas e os homens vinham descendo a colina em direção a ele. (ABREU, 1996, p.92)

Pela localização dos policiais no topo da colina, o narrador enxerga os militares em um contra-plongée ou plano contrapicado, segundo a nomenclatura de Marcel Martin (2005) em “A linguagem cinematográfica” – que consiste num enquadramento cinematográfico em que o objeto é capturado de baixo para cima pela câmera, dando-lhe a impressão de triunfo e superioridade. As indicações espaciais intrínsecas ao contra-plongée ou plano contrapicado acentua a presença impositiva dos policiais.

Partindo da classificação de ambientação posta por Osman Lins, este é um trecho do conto em que ocorre a ambientação oblíqua ou dissimulada, pois o espaço é exposto através da ação dos personagens. O topo da colina surge através do olhar do narrador que percebe a presença dos policiais militares e o revólver advém da ação de um dos policiais de tirá-lo do bolso. A descrição de dois espaços distintos, marcando a distância inicial entre os militares e os hippies (topo da colina e planície cercada por barracas desarmadas, respectivamente) elimina-se quando o encontro entre os policiais e os hippies acontece e tal síntese resulta no espaço descrito pelo personagem como uma paisagem expressionista de horror:

Havia o mar atrás, algumas rochas. E baías e matas cheias de gatos selvagens e clareiras com raízes arrancando da terra escuras substâncias para transmutá-las através do tronco em flores vermelhas, escancaradas feito feridas sangrentas na extremidade dos galhos. (ABREU, 1996, p. 92)

Trazendo a violência marcada no corpo do personagem, o cenário funciona tanto como metáfora quanto como metonímia da tortura. A percepção traumatizada da personagem transmuda-se no espaço, sintetizando as marcas da violência numa parte da paisagem (metonímia) capaz de traduzir as marcas físicas e psicológicas cravadas no personagem, em que a combinação do mar com as rochas, os gatos selvagens e os troncos com flores vermelhas incidem sobre o personagem compondo uma imagem que busca traduzir o impacto psicológico das feridas marcadas em seu corpo.

Como afirma Franco Júnior (2005), esse trecho significa “a afirmação de uma imagem que é, simultaneamente, metáfora e metonímia, da situação dramática que se desenvolve no plano da experiência da personagem principal” (p.45). Ou, conforme Osman Lins, verifica-se nesse fragmento do conto, um exemplo de ambientação reflexa, em que a percepção do ambiente: o mar, as rochas, baías, gatos selvagens e clareiras; provocaram reações internas no personagem, atribuindo o significado de “feridas sangrentas” às flores vermelhas.

Diante da captura, o personagem apela ao vento para arrancar as barracas do chão e deslocá-las numa trajetória por países e regiões africanas e asiáticas, distintas da realidade ditatorial que impregnava parte do Ocidente naquele momento e que exerceu forte influência no movimento hippie:

O vento sacode tanto a barraca que poderia arrancá-la do chão, soprá-la sobre a baía e nos levar pelos ares além das

ruínas de Atlântida, continente perdido de Mu, ilha da Madeira, costas da África, ultrapassar o Marrocos, Tunísia, Pérsia, Turquia... (Mar, o mundo é tão vasto, você consegue imaginar o Afeganistão? de manhã cedo acordar e pensar olhando o teto: estas tábuas deste teto deste quarto foram retiradas duma árvore plantada aqui, nunca pensei que um dia dormiria embaixo dos pedaços de uma árvore afeganistanesa. Até o Nepal, Mar, o vento nos levaria para depositar-nos na praça mais central de Katmandu.) (ABREU, 1996, p.92)

Observa-se que o narrador, ao selecionar a rota de viagem, exprime o desejo de ultrapassar regiões destruídas, como o continente perdido de Mu, que entrou em colapso devido a um cataclismo e as ruínas de Atlântida, submersas no Oceano Atlântico, e seguir viagem por países colonizados na costa da África até a Ásia, parando em Katmandu, capital de Nepal, que na década de 1960 atraía diversos hippies pelo forte misticismo da cidade e pelo consumo de drogas amplo, acessível e a preços baixos.

Após o apelo de fuga para realidades diversas da realidade que o personagem se encontra, o narrador recorre mais uma vez à construção cinematográfica de interrupção da narrativa para recorrer ao flashback e mostrar mais uma cena do personagem em contato direto com os militares. O fragmento de cena mostrado mistura-se em seguida à narrativa descritiva dos momentos de festa na praia e do comportamento impotente do personagem e seus companheiros enquanto os militares revistavam suas barracas.

As memórias se aproximam dos instantes de tortura e mais uma vez o fluxo do discurso indireto é interrompido pelo diálogo direto na cena de violência, mantendo o jogo entre narrar as memórias dos momentos anteriores e posteriores à violência militar, e mostrar, diretamente, os momentos da tortura, como compartilhamento de uma experiência inenarrável para o personagem.

- Conta.
- Não sei.
(Bofetada na face esquerda.)
- Conta.
- Não sei.
(Bofetada na face direita.)
- Conta.
- Não sei. (Pontapé nas costas.) (ABREU, 1996, p.93)

As memórias do narrador de onisciência seletiva fundem-se às do autor onisciente intruso, como se este fosse uma espécie de diretor de cena, no caso, diretor das lembranças comunicadas em forma de cenas pelo personagem. Assim, o narrador evoca a lembrança de um relacionamento amoroso com alguém identificado por “Mar”. O narrador/personagem rememora o momento em que Mar corre pela região que o narrador/personagem contempla naquele instante: o calçamento antigo na frente da

igreja, os morros, os barcos dos pescadores, a casa onde dormiu Dom Pedro:

Mar veio correndo pelo calçamento antigo na frente da igreja, os braços estendidos em direção a ele. Os morros, os barracos dos pescadores, a casa onde dormiu Dom Pedro, o calçamento na frente da igreja. Recusava-se a pisar nos paralelepípedos, os pés nus acomodavam-se melhor ao redondo quente das pedras antigas, absorvendo vibrações perdidas, rodas de carruagem, barra rendada das saias de sinhás moças, solas cascudas dos pés dos escravos. Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. (ABREU, 1996, pp. 93/94)

Os componentes do espaço são apresentados na cena em um plano sequência motivado pela corrida de Mar. O narrador revela sua postura em relação ao espaço, pela recusa em pisar no calçamento da igreja e preferência em pisar nas pedras que carregavam marcas de rodas de carruagem e pés de escravos. Esta escolha de Mar, expressa pela visão do personagem protagonista, aponta uma aproximação a personagens da História também perseguidos e violentados. Tal identificação indica a semelhante condição de ambos: os escravos oprimidos pela etnia e status de mercadoria e o personagem “Mar” oprimido pelo estilo de vida hippie e orientação sexual.

A assimilação do tempo no espaço conduz a uma visão cronotópica da praia onde o personagem rememora o companheiro “Mar”. O cronotopo literário, teorizado por M. Bakhtin na obra “Questões de Literatura e Estética”, é uma categoria conteudístico-formal da literatura, isto é, tem significado temático (é em cima dele que os acontecimentos do enredo são feitos e desfeitos) e significado figurativo, formando um todo compreensivo. Nele, o tempo assume um caráter sensivelmente concreto, atribuindo sentidos ao espaço. Bakhtin explica a concretização do tempo (ou diferentes tempos), no espaço que, segundo o autor, corresponde à própria dinâmica do cronotopo:

Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de também construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em volta do cronotopo) (...) Desta forma, o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de

sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo. (BAKHTIN, 2010, p. 355/356)

O termo cronotopo, de origem grega “espaço-tempo”, construído na produção artística e literária, tem o significado de atribuir sentidos ao espaço na narrativa através dos índices de tempo transparentes no espaço. Conforme Bakhtin (2010), o termo é em parte uma metáfora do “cronotopo” utilizado nas ciências matemáticas e fundamentado na teoria da relatividade de Einstein. Dessa forma, o que é considerado da teoria da relatividade no cronotopo artístico-literário, é o tempo como quarta dimensão do espaço, isto é, a indissociabilidade do espaço-tempo.

Nessa perspectiva, trazer o espaço da casa como a “casa onde dormiu dom Pedro” e a recusa do personagem em pisar no calçamento da igreja e no paralelepípedo, para pisar “no redondo quente das pedras antigas, absorvendo vibrações perdidas, rodas de carruagem, barra rendada das saias de sinhás moças, solas cascudas dos pés dos escravos”, é trazer a percepção cronotópica do espaço, pois os indícios do tempo atribuem sentido histórico ao espaço e sugere a negação por parte do narrador às instâncias de poder (a igreja e a monarquia) e a inadequação à vida urbana (preferia pisar nas pedras antigas a pisar na calçada com paralelepípedos).

No final da narrativa, durante a ação praticada em tempo presente pelo personagem (atravessar a ponte de madeira até a praia), ele olha mais uma vez para o lugar onde rememorou a corrida de Mar. Desta vez, não há mais a presença de Mar na lembrança dele e cada elemento do espaço é visto em close-up, isoladamente, com as marcas do tempo presente que o personagem se encontra: “Cruza a pequena ponte de madeira até a praia. A igreja. A casa onde dormira dom Pedro. A colina. Não há mais ninguém no topo da colina. O vento espalha o lixo deixado pelas barracas. Tenta respirar. As costelas doem.” (ABREU, 1996, p. 97)

O espaço em que está presente o personagem e também as lembranças rememoradas por ele remete ao céu aberto. O único espaço fechado descrito, de início pela ambientação franca e logo em seguida pela ambientação dissimulada, é a sala da delegacia onde o personagem fica detido, ou seja, numa perspectiva espacial, estar dentro do espaço fechado da delegacia opõe-se radicalmente à liberdade cultuada e praticada pela postura libertária do personagem.

Paredes caiadas de um branco sujo. O chão de cimento com restos de vômito, merda e mijo. O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil dependurada. Não quero entender. Isso deveria ser apenas uma metáfora, não essa bandeira real, verde-amarela que o homem joga para um canto ao mesmo tempo que seus dedos desencapam com cuidado o fio. Depois caminha suavemente para mim, olhos postos nos meus, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável (ABREU, 1996, p.96)

Como já colocado outrora, os momentos de tortura levam à ruptura da narrativa através de mecanismos cinematográficos de cortes para cenas mostradas sem a intervenção descritiva do narrador. Também há interrupção da narrativa com o objetivo de anular a imagem da tortura, pondo em evidência recursos sonoros como representações da tortura diante do apagamento da imagem ou tentativa de apagar a memória. Quando o personagem rememora o momento de tortura com choques elétricos, há mais um corte abrupto para um trecho da música *Simpathy for the Devil* do Rolling Stones, anunciada na epígrafe do conto.

Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória?

Just as every cop is a criminal
And all the sinners saints
As heads are tails just call me Lúifer
Cause I'm in need of some restraint
So if you meet me have some courtesy
Have some simpathy and some taste
Use all your well-learned politesse
Or I'll lay your soul to waste (ABREU, 1996, p. 94)

No plano do discurso, a utilização do trecho musical pode sugerir, seguindo a indicação da epígrafe do conto, que o leitor esteja lendo a narrativa ao mesmo tempo em que ouve a canção, dessa maneira, o leitor também está sendo dirigido pelo narrador, também é uma interrupção no fluxo de memórias deste narrador personagem, que não consegue suportar a lembrança dos choques e busca relegá-la ao esquecimento. Assim, o fragmento da música é trilha sonora para a leitura do conto.

Considerando a trilha sonora como parte interna da narrativa, o trecho da música sugere um recurso simbólico de substituição do momento em que o narrador sofre os choques elétricos. A figura de Lúifer e do policial criminoso são invocadas pela música durante a lembrança do momento de tortura do personagem, como forma de amortecer o compartilhamento dessa experiência, além de fazer mais uma referência ao movimento hippie ao citar o Rolling Stones.

Segundo Larry Wizniewsky (2001), ao dissertar sobre o tema da morte em *Garopaba mon amour*, a música *Simpathy for the Devil* não é trazida pelo narrador, e sim é uma pausa na narrativa onde a música aparece como um elemento intertextual sugerido na epígrafe do conto e que vem à tona quando as imagens das lembranças do narrador escurecem, incorporando o conteúdo narrado à letra musical:

Por isso a citação surge no texto sem ter sido invocada por ninguém participante da estrutura da narrativa. Ela pertence ao intertexto proporcionado pela sugestão de “ao

som de[...]”. É, na verdade, uma estrutura intertextual que irrompe no mosaico e incorpora o conteúdo do texto literário à letra, para depois ser devolvido, com um efeito de “choque” (Wizniewsky, 2001, p.108)

A partir da ameaça dos choques pelo policial torturador, a música apresenta-se sincronicamente na narrativa, como o próprio Lúcifer se apresenta através da trilha sonora durante a cena de choque. A música aparece em dois momentos: na situação dos choques elétricos e no momento próximo à morte do personagem. No final, ao entrar mar adentro, o personagem sussurra a consumação do encontro com a morte, ou como defende Wizniewsky, do encontro com Lúcifer: “Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio” (ABREU, 1996, p. 97).

Em Garopaba mon amour percebe-se uma narrativa subjetiva, voltada para a recuperação, através da memória, do sujeito esfacelado pela perseguição e tortura militares. A potência destas memórias contra o totalitarismo do regime civil-militar está no entrelaçamento de linguagens, de tempos e espaços mantendo o verbo no tempo presente como cenas que se cruzam e ‘convidam’ o leitor a participar da própria experiência do personagem, semelhante a uma câmera cinematográfica que vai diminuindo ou anulando a distância estética (ADORNO, 2008) entre narrador e leitor.

Através da expressão psicológica da experiência de tortura por militares do Exército, a narrativa espacial e fragmentada de Garopaba mon amour, aproxima o leitor de diferentes espaços-tempos e expressa, antes de tudo, um registro de memória. Dessa maneira, narrando memórias traumáticas da repressão militar, o narrador não transmite conselhos nem ensinamentos morais e práticos, a exemplo do narrador pré-guerra trazido por Benjamin, mas denuncia a precariedade do indivíduo e os horrores praticados por agentes do regime ditatorial brasileiro, contribuindo para a reconstituição da memória histórica, política e artística de um período obscuro da História do país.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura** 1. São Paulo: Editora 34, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. **A Educação pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.
- FOUCAULT, Michel. De outros espaços. **Estudos avançados**. vol.27, n..79 São Paulo, 2013.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Autoritarismo, violência e diferença em Garopaba mon amour, de Caio Fernando Abreu. **Revista Línguas & Letras**, vol. 6 n° 10, 2005.
- FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.
- SOUZA, Fabiano de. **Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- WIZNIEWSKY, L. **Angeluscontraculturalis (Caio Fernando Abreu crítico da contracultura)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Ijuí.

9

O espaço em Madalena de Miguel Torga



Angélica Fabiana Linhares Saldanha

Miguel Torga foi um escritor extraordinário para o seu tempo. Ousamos dizer que obteve êxito na elaboração de seus textos e obras, porém, algumas características são fortemente encontradas em sua produção literária e marcam a originalidade de seus escritos, entre elas: a relação com o telúrico, a questão religiosa, a postura frente à política e o humanismo. Apontaremos as características importantes para o entendimento da obra torguiana, em especial no corpus desta pesquisa, a obra *Bichos*.

A relação de Torga com a religião e com Deus era complexa e as vezes até contraditória, estando as raízes dessas relações na sua infância, quando os seus pais, gente de condições financeiras limitadas, o mandaram para um seminário. Naquela época, na região trasmontana, os meninos ou ficavam amarrados à terra, a embrutecer, ou eram enviados para “Santa Madre Igreja”. Torga, sem vocação para o sacerdócio, depressa abandonou o seminário e, como ele mesmo escreveu, a sua relação com a religião e com Deus “foi secando, secando (...) embora quisesse sentir-me ligado a um destino extrabiológico, a uma vida que não acabasse com a última pancada do coração”. Como bom agnóstico que era, referiu-se frequentemente a Deus, na sua prosa e nos seus versos, Torga era crítico de todas as religiões e, em particular, da católica, que conhecia melhor. Apesar das críticas, Torga tinha admiração por um santo do catolicismo, São Francisco de Assis, e um papa, João XXIII, personalidades que faz referência no lindo poema “Oração”.

A respeito das várias religiões, diz em seu Diário, que se tivesse que se conciliar com qualquer religião seria a católica, por ser afinal, a única compatível com sua natureza torrencial, terrosa, pecadora. Uma religião em que a água, o sal (batismo), o azeite (unção) e o pão e o vinho (eucaristia) são sagrados e se fazem agentes demiúrgicos.

Os contos também se caracterizam pela profunda religiosidade. Mas essa dimensão sacra se habitua ao universo humano como marca definidora da cosmovisão do autor.

Não se trata, como é óbvio, de uma religiosidade oca e de mero verniz ideológico; estamos, muito pelo contrário, perante um entendimento da religião que dramatiza, ao mais alto nível, a relação do homem com Deus, e estende essa dramatização aos liames gregários que funcionam no plano comunitário e se elevam ao domínio cósmico (FERREIRA, 2008, p. 34).

A sua obra é repleta de simbologia mítica. Os velhos mitos, religiosos ou simplesmente populares, recebem uma configuração literária e retornam de forma universalizante, ultrapassando os limites territoriais e da língua portuguesa, conservando a mesma força nas inúmeras traduções da obra torguiana. Pode-se citar o exemplo nos contos que serão analisados no nosso capítulo 3, como também no final do conto “O Regresso”, do livro *Novos Contos da Montanha* (1941): “A aldeia, desperta, clara e rumorosa, era agora uma barreira inacessível. E o filho pródigo voltou-lhe as costas, vencido” (p. 159). A releitura da parábola é uma mostra da originalidade e da adequação literária de Torga, que consegue potencializar o texto bíblico, moldando-o ao enredo empreendido em “O Regresso”.

Nos termos de Nayade Anido, trata-se da “torgalização do mito”, por meio da qual o autor português, pode-se dizer, busca a identidade nacional a partir da particularidade, do individual, sendo que “o universo mítico de Miguel Torga é o longínquo Trás-os-Montes de sua meninice” (Anido, 1978, p. 83). Na escrita torguiana a ligação com a região natal é uma constante, a rudeza e a pobreza dos meios naturais transfiguram as características humanas e o texto se solidariza com o homem no seu desafio face à vida, como veremos nos contos em análise.

Nossa intenção no contexto de Miguel Torga para este trabalho, é analisar a configuração do espaço e sua função na estrutura da narrativa, dedicando-se à observação do estatuto ficcional do espaço no texto literário, à percepção deste espaço pelas personagens e seu entorno e as funções que assume na narrativa “Madalena”. Delimitamos a análise ao modo de abordagem espacial proposto por Santos (2007), da representação do espaço no texto enquanto composição de lugares de pertencimento e trânsito dos sujeitos ficcionais e buscamos demonstrar que o espaço, pelos processos de seleção e combinação com outros elementos nos textos, não se limita a conceitos como o de lugar/ambiente/fronteira. Pautaremos nossa análise ainda, pensando na topoanálise sistematizada BORGES FILHO (2007), e respaldada por estudos de LINS (1976), SOETHE (2004), DIMAS (1994) e BACHELARD (2005).

1 Madalena e o espaço da opressão de gênero

Na narrativa “Madalena”, o núcleo central é o trajeto da viagem da protagonista que intitula o conto, que se desloca do povoado que habita, Roalde, até Ordonho. Somam-se a Madalena outras personagens que participam do desenvolvimento da trama: Armindo, o motivo de sua trajetória de sofrimentos; o avô, que não tem o nome revelado; Ludovina, a amiga de Ordonho; e o filho, que nasceu morto. Embora possamos observar o número limitado de personagens, esses representam grande importância no enredo e no tocante as ações da narrativa.

Para Gérard Genette (1995), o narrador pode se situar no nível extradiegético ou intradieгético da narrativa e manter uma relação heterodieгética ou homodieгética com as ações desenvolvidas. Assim, o narrador extradiegético, não é personagem e encontra-se fora da narrativa, enquanto o narrador heterodieгético conta a história sem participar dessa. No conto “Madalena”, o narrador apresenta uma visão de fora, não é personagem, porém, conhece as ações, pensamentos e emoções das personagens e, portanto, podemos classificá-lo como narrador extra-heterodieгético. Em alguns momentos da narrativa, percebemos que o narrador tende a emitir sua opinião no desenrolar da história. É através do discurso indireto que o narrador nos dá ciência dos pensamentos e da condição psicológica da protagonista. Na análise da narrativa Madalena, verificamos que o narrador associa as ações e emoções da protagonista ao espaço em que está inserida, possibilitando uma caracterização da personagem Madalena através do espaço narrado.

Duas questões devem ser suscitadas para a análise da narrativa, são elas: primeiramente, por que uma mulher está entre os bichos de Torga? Em segundo lugar, por que a escolha do nome notadamente marcado pela questão religiosa, mais preci-

samente o nome que intitulou a personagem adúltera das narrativas bíblicas do Novo Testamento? Na coletânea, só quatro protagonistas não são animais, são humanos que se assemelham aos bichos por atitudes que lhes são próximas. É o caso de Madalena, que dá à luz um filho morto e enterra-o num charco, num comportamento considerado desumano; Ramiro, o pastor, personagem-título de outra narrativa, que é fraterno em relação a todos os seres no mundo e chega ao ponto de matar em solidariedade à cordeira Mimosa, morta acidentalmente por uma pedrada de Ruela; o Senhor Nicolau, também personagem-título, que afasta-se voluntariamente da sua relação com os humanos, identificando-se cada vez mais com os bichos, especialmente os insetos e, ironicamente, depois de morto, é integrado ao mesmo universo inumano. A quarta personagem humana é Jesus, uma criança que contribui para a descoberta de uma razão sensível. Essa narrativa também será analisada adiante.

A primeira questão se trata do que chamaremos de “espaço da opressão de gênero”, que analisaremos mais a frente. A segunda questão, e importante aspecto do conto, é o nome da protagonista que intitula-o. Observamos que Torga utiliza os nomes em suas obras com uma enorme carga simbólica, portanto, o nome Madalena nos remete a uma conhecida personagem do universo bíblico, a mulher seguidora e amada pela figura do Jesus Cristo. Na história bíblica, Madalena era uma mulher casada e foi surpreendida por praticar o adultério, e assim deveria ter sido apedrejada em praça pública segundo as leis do profeta Moisés. No episódio bíblico do “apedrejamento da adúltera”, Madalena, a mulher surpreendida praticando o adultério, foi levada para ser julgada por Jesus:

Os escribas e fariseus trouxeram a Jesus uma mulher que fora apanhada em adultério. Puseram-na no meio da multidão e disseram – agora mesmo esta mulher foi apanhada em adultério, a lei de Moisés nos manda apedrejá-la. (BÍBLIA SAGRADA, João 8:3-5).

De acordo com a lei do Antigo Testamento, a mulher deveria ser apedrejada em praça pública pelo marido, porém, Jesus intercedeu inferindo que a lei deveria ser cumprida pelos homens que não fossem pecadores. Por isso, Madalena foi redimida de suas falhas, considerando que naquela época o adultério era um delito à honra, foi poupada por Jesus, ao incitar que só deveria ser julgada e condenada por aqueles que não tivessem pecado, ou seja, ninguém poderia julgá-la, pois segundo a tradição cristã, somos pecadores desde a nossa existência, pela descendência e transgressão de Adão e Eva, no início dos tempos.

A figura de Maria Madalena é muito evidenciada nas narrativas do Novo Testamento, por ser uma mulher, excluída por uma sociedade estritamente patriarcal, e que deveria permanecer em estado de submissão perante a figura masculina. Na Bíblia, Madalena foi um símbolo de remissão e resistência pela ocupação de um lugar privilegiado ao lado do filho do Criador, lugar esse que fora negado as mulheres por tantos séculos. Maria Madalena foi uma mulher pecadora referida que acabou por ser perdoada por Jesus. Na narrativa de Torga, acreditamos que a escolha do nome da protagonista foi intencional, e se dá de forma intertextual visto que a história apresenta uma condição de sofrimentos e privações à personagem, e deixa subentendido que as

dificuldades eram anteriores ao início da trama além de não fornecer pistas de mudanças com o desfecho do enredo, como veremos na análise adiante. Quem somos nós para julgar e condenar os outros?

A narrativa em questão não apresenta lapso temporal delimitado, sabemos que ocorre no período da viagem da protagonista, da saída do povoado de Roalde até chegar a Ordonho, mas temos a marcação do período de grande expressividade na narrativa que revela quando a protagonista engravida, em uma festividade no lugarejo de São Martinho da Anta, nove meses antes, “nove meses como nove novenas” (TORGA, 1996, p. 41).

A história começa com a descrição da trajetória de Madalena para chegar a Ordonho:

Queimava. Um sol amarelo, denso, caía a pino sobre a nudez agreste da Serra Negra. As urzes torciam-se à beira do caminho, estorricadas. Parecia que o saibro duro do chão lançava baforadas de lume...Madalena arrastava-se a custo pelo íngreme carreiro cavado no granito, a tropeçar nos seixos britados por chancas e ferraduras milenárias [...] (TORGA, 1996, p. 39).

O narrador apresenta as condições físicas da protagonista e logo na primeira página é evidenciada a sua gestação avançada, “Começara a sentir as dores de madrugada, vagas, distantes, quase gostosas. E, a esse primeiro aviso, resolvera partir.” (TORGA, 1996, p. 39-40). Nos é revelado que a gravidez foi indesejada, “um tropeção”, que Madalena escondeu de todos a condição de gestante durante os meses que se passaram e tinha conhecimento que seria excluída socialmente pela gravidez fora da instituição do casamento: “Sabê-lo, até ali, só ela e Deus. Nem o maroto que lhe fizera o serviço desconfiava. [...] Dera o tropeção, é certo, mas em seguida conseguira esconder a nódoa dos olhos do mundo – a nódoa maior que pode sujar uma mulher” (TORGA, 1996, p. 40).

A narrativa segue com as lembranças de Madalena, de como cedeu às investidas de Armindo, genitor do filho, e como reagiu com firmeza às seduções futuras, dando um ponto final às tentativas do “danado”, contadas pelo narrador com detalhes e com toda seleção necessária para o desenvolver da trama. O narrador extra-heterodieético detalha as ações e artifícios que Madalena utilizou para esconder a gravidez de todo o povoado de Roalde ao longo dos meses, já que a personagem frisa em muitas passagens da narrativa que não seria motivo de risadas e apontamentos, preferia a morte, e por isso fechava-se em casa durante os longos meses: “preferia morrer, a ficar nas bocas do mundo. Com o correr do tempo, vira-se e desejara-se para manter o disfarce. Os últimos dias, então, pareceram-lhe anos” (TORGA, 1996, p. 41).

A gestação de Madalena é, para a personagem, motivo de humilhação e exclusão social. O narrador apresenta ao leitor os pensamentos de auto rejeição da personagem que compreende o ato de “transgressão” cometido e explica seu confinamento em casa. Utilizamos a palavra transgressão entre aspas para enfatizar o significado do

ato da personagem na sociedade portuguesa de meados do século XX, ao nosso ver, extremamente patriarcal e opressora ao gênero feminino. Vislumbramos em outras obras de Torga a temática da opressão de gênero e considerando o contexto social em que Madalena está inserida, ressaltamos a importância da questão que será abordada em nossa análise.

A viagem de Madalena a caminho de Ordonho segue, apesar das dores físicas e porque não dizer psicológicas. Madalena transitava com dificuldades, enfrentando a rudeza e o calvário, mas precisava sair dali, ir para a casa da amiga Ludovina, que morava em Ordonho, para ter o filho que escondia dos falatórios do povo da cidade. Madalena parte enfrentando um caminho árido, castigado pelo sol, mesmo sentindo as dores do parto, resolve prosseguir: “Chegada ao meio do planalto, as penedias metiam medo. Espaçadas e desconformes, pareciam almas penadas. Uma giesta miudinha, negra, torrada de calor, cobria de tristeza rasteira o descampado. Debaixo dos pés, o cascalho soltava risadas e escarninhas (TORGA, 1996, p.41).

A solidão é sua única companheira e característica comum às personagens de Torga, conforme comentário de Massaud Moisés (2001, p. 262): “a solidão, a sensação do condenado a vibrar entre estímulos opostos e a buscar na terra de origem um consolo utópico”.

A natureza, a temática telúrica, forte marca da obra torguiana, e o espaço, caracterizam o estado de misérias da personagem que decide ter o filho longe do povoado em que vive. Porém, em determinado ponto da estrada, abatida pelas dores e pelo cansaço no corpo, Madalena dá à luz, embaixo de uma árvore, a um filho morto. Já embrutecida pela situação de sofrimentos que há meses escondia, e tantas vezes animalizada pela sua condição, toma uma atitude igualada aos bichos, e enterra o próprio filho com os pés, à beira da estrada e segue seu rumo.

A questão espacial, é fortemente marcada no conto “Madalena”. A narrativa apresenta o espaço pelo qual a personagem transita, ou seja, o percurso que faz da saída do povoado de Roalde, parte do concelho de Sabrosa, do distrito de Vila Real, da Província de Trás-os-Montes em Portugal, até a chegada a Ordonho, cidade da região Trasmontana, onde as pessoas têm uma vida de misérias e pelas circunstâncias e condições de um espaço economicamente desfavorecido, passam a ter comportamentos e valores deploráveis. Nesse contexto, observamos o enquadramento da conceituação do professor Santos (2007), da representação do espaço, que se dá pelas ações e trânsito das personagens na narrativa, como esboçamos no capítulo II.

Necessário se faz uma elucidação sobre a região de Trás-os-Montes e Alto Douro, que situa-se ao norte de Portugal, e corresponde aos distritos de Vila Real e Bragança, formada por vários concelhos. O relevo da região é formado por altas montanhas cortadas por vales profundos, com o clima temperado tropical, por isso possui verão e inverno delimitados e bem rigorosos. É uma das regiões portuguesas com maior número de emigrantes e que mais sofre as consequências com o despovoamento. O isolamento da região, por outro lado, permitiu a sobrevivência de tradições culturais, muitas delas referidas nas obras de Miguel Torga, que reconhece a região como o berço

de sua pátria, apesar das limitações e condições precárias de sobrevivência. A província é hoje patrimônio da humanidade, e conhecida por suas belezas naturais.

Além do forte sentimento telúrico, o amor à terra é temática constante em suas obras assim como o sentimento humanista, que consiste numa exaltação do homem como ser louvável até mais do que os deuses, por enfrentar as dificuldades da terra, se opor à própria natureza e mesmo assim ser capaz de semear as serras cheias de penedos bravos, como fazem os homens transmontanos. A terra é para Torga a fonte de forças, o ventre materno. Só com os pés fincados na sua terra de origem é possível compreender as condições humanas. Podemos observar essa característica nos contos de Torga, em que a condição humana de suas personagens é sempre analisada no contato com a terra, que o autor conhece muito bem.

Percebemos ainda, em algumas obras de Torga, que a referência a lugares como Roalde e Ordonho na região de Trás-os-Montes surge como uma justificação aos fatos e atitudes de seus personagens. Na narrativa Madalena esses lugares refletem o caráter conservador da aldeia a que Miguel Torga fala em muitas de suas obras, e que até hoje cultiva uma tradição arcaica, agrícola e habitada por pessoas humildes e solitárias. Maria do Carmo Serqueira, em sua obra “O Espaço Autobiográfico em Torga (1979)”, enfoca que há uma íntima relação entre a escolha desses espaços reais portugueses e a vida do autor, todavia, não vamos adotar esse critério para nossa análise, utilizaremos as relações espaciais apenas evidenciadas pelo contexto das obras.

Em Madalena, o espaço focado é o rural. As cenas desenvolvem-se em outros espaços públicos e privados, a exemplo da casa, como lembrança da personagem, todavia, a ação se passa no trajeto da viagem a Ordonho. Não temos uma descrição minuciosa dos espaços físicos, mas verificamos que o espaço ocupa uma maior porção na narrativa, e é explorado pelas ações que se desenvolvem, pela caracterização da condição do corpo da personagem, pelos gradientes sensoriais relacionados na sistematização da toponímia, proposta por Borges Filho, que falaremos adiante.

Podemos estabelecer uma alternância entre os espaços abertos e fechados, que possuem uma significação importante. Ao analisarmos os espaços abertos, a Serra Negra, as montanhas, a estrada, o planalto, observados pelo deslocamento de Madalena, sugerem um momento de liberdade, de fuga – ainda que prematura – da personagem, em oposição aos espaços fechados, como a casa, que é referida como espaço de confinamento, exclusão, sofrimento. Os dois espaços são mencionados como um reflexo de solidão da personagem. Vislumbramos que a noção espacial nos é fornecida pelo narrador, à medida que Madalena percorre os espaços e lança seu olhar sobre eles. Torga inicia a narrativa descrevendo o espaço físico em que Madalena estava inserida.

O espaço é uma categoria de importância essencial na narrativa em análise, pois assim como no estudo da toponímia proposto por Borges Filho (2007, p. 35), o espaço possui a função de “situar a personagem geograficamente”, de “representar os sentimentos vividos pelas personagens”, como também “caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem”. É o que constatamos na análise de Madalena. O espaço se revela de maneira tal que ocupa uma posi-

ção de destaque no decorrer da história, chega a ter, no nosso entendimento, status de personagem e relevância maior que a própria protagonista.

Primeiramente precisamos situar os macroespaços e microespaços da narrativa, são eles: Roalde e Ordonho. Os macroespaços aparecem nas primeiras páginas, para situar geograficamente a narrativa: “Tudo estava em chegar a Ordonho a tempo de sua hora”, “Nem viva alma, ao sair da aldeia! Roalde em peso mourejava nos lameiros e nas cortinhas da Tenaria”. Os microespaços são identificados ao longo da narração: a Serra Negra, a montanha, o planalto, a casa, o vilarejo de São Martinho da Anta, o celeiro e a estrada. A maior parte da narrativa se passa efetivamente em Roalde e além de Ordonho, que aparecem bastante, também é de extrema importância São Martinho da Anta, vila onde a protagonista conheceu e teve relações com o pai do filho que carregava. Este deslocamento de Madalena é apontado pela personagem como a causa de sua desgraça: “Ah, magusto, magusto do S. Martinho”.

Por meio de alguns excertos, podemos perceber que a representação dos sentimentos vividos pelas personagens, se dá através da relação entre a paisagem e a protagonista, ou seja, verificamos que a natureza reflete o sentimento de solidão, angústia e dor vivenciado por Madalena em sua condição de gestante. Segundo Borges Filho (2007), a definição de paisagem é aquela da extensão do espaço que se coloca ao olhar. Dessa forma, teríamos a paisagem natural, que sofreu pouca ou nenhuma influência humana, e a cultural, que sofreu influência humana. Para o referido autor, os limites da paisagem são os limites do olhar.

Para Santos (2007), há uma fusão entre forma e conteúdo da paisagem. Santos conceitua: “A paisagem é um conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são as formas mais a vida que as anima”. Para este autor, paisagem e espaço não são sinônimos, paisagem é a forma e espaço é a forma mais os valores sociais.

A relação entre a paisagem e a protagonista se dá em vários momentos da trama, de tal maneira que os sentimentos e emoções de Madalena são percebidos em uma conexão com a questão espacial. A paisagem, e os elementos espaciais em geral, caracterizam não só a protagonista como são responsáveis por ações que contextualizam a situação hostil a que a personagem está submetida. Torga faz uso da personificação. Segundo o E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia, personificação é uma:

Figura retórica que consiste em atribuir qualidades, comportamentos, atitudes e impulsos humanos a coisas ou seres inanimados e animais irracionais. Uma vez que falamos de personificação fazemos referência fundamentalmente a um desvio que incide sobretudo no significado e não na forma ou no significante, podemos integrar este recurso estilístico no segundo grupo referido (DICIONÁRIO, 2015).

Em toda a narrativa os elementos do espaço, como alguns animais, praticam

ações e tem características humanas. Em determinados momentos estes elementos julgam ou zombam da protagonista e este fator é de suma importância para constatar a nossa hipótese de que o espaço aparece de forma prioritária na narrativa, e ousamos dizer que é mais personagem do que Madalena.

Observemos os excertos a seguir: “a nudez da Serra Negra”, “As urzes torciam-se à beira do caminho”, “o saibro duro do chão lançava baforadas de lume”, “montanha descarnada”, “blocos desmedidos [...] dispersos, solitários, parados e silenciosos pelo planalto”, “nas bocas do mundo”, “E via o sol a nascer, este mesmo sol que agora lhe estonava a carne, metera pés a caminho”, “Chegada ao meio do planalto, as penedias metiam medo. Espaçadas e desconformes, pareciam almas penadas”, “Debaixo dos pés, o cascalho soltava risadas escarninhas”, neste último excerto confirmamos a ação de deboche do elemento espacial frente à Madalena.

No desfecho da narrativa, outros seres aparecem personificados: “as dores pareciam cadelas a mordê-la [...] e toda ela era um uivo de bicho crucificado”. Os elementos espaciais novamente aparecem, agora para confirmar a solidão de Madalena, e aparentam indiferença a sua situação de sofrimento: “Alheia a tamanha angústia, a serra dormia a sesta, impassível”; “O sol já não estava a pino. Ia caindo, agonizante, para os lados do Marão”; “a última dor morrera há um segundo”; “nem um som, nem a presença duma aragem a quebrar a solidão que a cercara”; “As cancelas escancaradas fechavam-se lentamente...”; “o pé, sem ela querer, foi escavando e arrastando a terra...”; “O pé tentava deslocar agora uma lage que estava ao lado. Era pesada demais. E as mãos ajudaram...”; “O sol, cada vez mais baixo, lançava os últimos avisos da sua luz”.

Assim como o espaço físico, o espaço social também exclui Madalena, é o que chamaremos de “espaço da opressão de gênero”. A narrativa enfoca os valores de uma sociedade rural tradicional, podemos dizer arcaica, que se contrapõem ao dilema pessoal da protagonista, que engravida ao ter relações sexuais com o personagem Armindo, na condição de solteira. Ao colocar Madalena no centro da narrativa, a obra tem como foco o drama pessoal advindo do conflito entre o papel atribuído à protagonista pela sociedade, o de mulher solteira, e sua individualidade, uma mulher com vontades e desejos próprios. Enquanto moça/rapariga solteira, Madalena deveria respeitar os preceitos sociais de engravidar após o casamento, já que estava convencida pela tradição arraigada do cristianismo e, como, a própria personagem entoa na narrativa, a virgindade era o maior bem de uma mulher: “E cederá. Um minuto de fraqueza, ou de piedade concedida a tamanho desespero, e ao acordar – perderá o melhor” (TORGA, 1996, p.42).

A reclusão ao ambiente privado e a obsessão em manter as aparências, faz da casa o microespaço de reclusão da personagem. Bachelard (2008, p. 20), nos diz que, “analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna topografia de nosso ser íntimo”. Dessa maneira, a atitude de manter-se isolada em casa pelos nove meses de gestação, representa a manutenção do pensamento da sociedade do século XX, de manter a mulher ocupada neste espaço para afastá-la das tentações e no caso de Madalena, esconder sua condição. A casa funciona como uma espécie de autoflagelação da personagem.

Com relação ao espaço da aldeia habitada por Madalena, pode ser compreendido como um território, já que, de acordo com Borges Filho (2007, p. 28), um território é um espaço “dominado por algum tipo de poder, é o espaço focado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação”. Na narrativa, há uma nítida opressão da sociedade para com a personagem, fazendo com que essa se auto exclua do convívio social para não sofrer rejeições e apontamentos. Percebemos de forma clara o desejo de esconder a gravidez de todos, até da própria família, “Sabê-lo até ali, só ela e Deus. Nem o maroto que lhe fizera o serviço desconfiava. (TORGA, 1996, p.40)”, “O segredo dela e de Deus... (p.45)”. A personagem confirma em vários momentos a manutenção do segredo para não sofrer represálias da sociedade: “Não. Nem Roalde, nem o bandana se haviam de rir” (p.40); “Mas Roalde não havia de ter o gosto de lhe ouvir os gritos. Nem Roalde, nem o tihoso do senhor Armindo. Não lhes dava essa glória” (p.43).

A descrição do espaço é repleta de referências visuais, olfativas, tácteis e auditivas, sendo de fundamental importância, portanto, a análise de tais gradientes sensoriais, da forma como a personagem percebe seu entorno, fazendo uso dos diferentes sentidos, e do modo como as cores, as imagens, os sons, os cheiros são manipulados, levando o leitor a sentir-se parte de determinado ambiente. Concordamos com Lins (1976, p. 92), quando afirma que:

não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações.

O conto Madalena tem início com uma descrição que apresenta ao leitor o espaço da narrativa, como já citamos anteriormente. Tal descrição é complementada, ao final da narrativa, por outra, “O sol, cada vez mais baixo, lançava os últimos avisos de sua luz. E os olhos de Madalena viram claro. Eram horas de regressar. Eram horas de voltar à aldeia e matar aquela sede sem fim na fonte fresca da Tenaria”. A voz narrativa utiliza-se assim de blocos de descrição do espaço para abrir e fechar o conto. O espaço possui uma nítida relevância no início, fim e com o decorrer da narrativa como já enfatizamos anteriormente.

Na descrição inicial, percebemos que diferentes sentidos são apresentados como constituintes importantes do espaço. Isso se dá, por exemplo, pelas sensações tácteis, visuais, palatais como as já citadas no início e fim da narrativa, e também outras: “E vinha o sol a nascer, este mesmo sol que agora estonava a carne; [...] Água!.. Se ao menos tivesse um golinho dela naquele instante! Bastava-lhe molhar a boca. Já mal a sentia de tão seca...[...], Uma giesta miudinha, negra, torrada de calor, cobria de tristeza rasteira o descampado [...] Estalava de segura. Ao tormento do cansaço e à crueldade das guinadas traiçoeiras que a navalhavam quando menos esperava, juntara-se uma sede funda, grossa, que a reduzia inteira a uma fornalha de lume.

O ambiente da estrada, em que se passa a maior parte da trama, como pode-

mos verificar, é sempre quente, são utilizadas palavras do mesmo campo semântico para descrevê-lo: quente, fornalha, baforadas, seca, sede, torrada de calor, febre. Elas contribuem para ressaltar a ideia de calor, e estas, associadas às condições climáticas da região trasmontana árida, também revelam a condição de dores da trajetória da protagonista. Temos que os sons, os cheiros, as imagens, a sensação de calor, são descritos de modo a caracterizar o espaço da narrativa em seus macro e microespaços. Podemos estabelecer uma relação de oposição entre os gradientes sensoriais do espaço privado (a casa, o celeiro) e do espaço público (a estrada, a aldeia).

Temos ainda o traço auditivo apresentado pelo par barulho/silêncio. O celeiro, ambiente de transgressão, é descrito de modo a mostrar a agitação da relação sexual de Madalena e Armindo, a urgência, a pressa: “O malandro até jeropiga tinha ali à mão! E ela, a tola, comera, bebera, e, por fim, rolara na palha aos berros” (TORGA, 1996, p.42). Já na estrada, a caminho de Ordonho, a sensação é de silêncio, até o planalto e a montanha são silenciosos. Segundo Borges Filho (2007), não é possível atribuir a priori uma conexão axiológica para oposição silêncio versus barulho, pois o sentido tanto de um quanto do outro pode variar dentro de um texto literário. O autor menciona que o silêncio pode ter tanto uma conotação positiva, significando paz, relaxamento, quanto uma conotação negativa, significando solidão, abandono. Em Madalena, percebemos que os traços auditivo e visual possuem uma ligação, uma vez que o barulho descrito relaciona-se aos berros, ou seja, os gritos das personagens, mas também tem conexão com a solidão, abandono de Madalena no seu trajeto rumo a Ordonho.

Característica importante na narrativa é a qualificação das personagens humanas e suas ações animalizadas. A zoomorfização está presente no conto, e ao longo dele são vários os momentos em que encontramos características dos animais nos seres humanos - quando Madalena teve relações sexuais com Armindo, a ocasião pode ser comparável ao acasalamento entre os animais. Madalena arrepende-se e faz ela própria a aproximação entre o sucedido e o mundo animal: “Cães no rasto é que não quero.”, “Servir-lhe apenas de estrumeira, consentir que se utilizasse dela como de uma reca, não” (TORGA, 1996, p.40).

Isso justifica a presença de “Madalena” na antologia Bichos, como foi sugerido no começo da análise, ou seja, o motivo de uma mulher estar no meio dos bichos de Torga. Em todo o enredo as personagens humanas aparecem animalizadas, ao contrário do espaço, que como vimos, é apresentado de forma humanizada. Observando os excertos a seguir, constataremos essa adjetivação das personagens Madalena e Armindo:

Dias depois da desfeita, quando se lhe chegou com olhinhos de carneiro, a querer repetir a façanha, pô-lo a andar, sem de longe ou de perto tocar em tal assunto.
E virou-lhe as costas. Servi-lhe apenas de estrumeira, consentir que se utiliza-se dela como uma reca, não.
O que é. Comera por uma vez. Danado, ainda rosnou.
Bastava-lhe molhar a boca... Já mal a sentia, de tão seca...
Era um buraco encortiçado, por onde o ar passava em labaredas. Quase que lhe apetecia ferras os dentes no toco

dum carvalho, a ver se humedecia.

[...] com o maldito filho aos coices.

E ela, a tola, comera, bebera e, por fim, rolara na palha aos berros.

Mas pronto. Estava feito, estava feito. Levantou-se, sacudiu a saia, e não tugiou, nem mugiu.

Sem lhe dizer, é claro, que ficara naquele estado... Mas o cão [Armindo] só pensava na carniça (TORGA, 1996, p. 40-42).

A condição miserável do espaço reconhecido como agrário, reprimível, transformou as emoções e ações de Madalena, que perdeu a esperança, a fé no amor, o sentimento maternal e é apresentada de maneira animalizada na narrativa. Outro fator que nos permite analisar uma relação com o espaço é o corpo da protagonista, pois esse dá indícios das dificuldades vividas por Madalena ao longo do seu trajeto em direção a Ordonho. Breton (2010) afirma haver uma linguagem no corpo para além da língua, recheado de signos. Em sua crítica, Foucault (1982) denuncia radicalmente a maneira desavisada ou ingênua de olharmos o corpo, porque estávamos preocupados em perceber se os corpos se encaixavam ou se enquadravam nos limites impostos pela sociedade capitalista. Mas não questionávamos porque os corpos precisavam se encaixar em estruturas, assim como também não estávamos preocupados em saber se esses corpos possuíam emoção, instinto.

A partir dessa compreensão, encontramos em diversas leituras a utilização da palavra corpo “como uma metáfora”, da cultura ou da história. Entretanto, considerando a força de sua representação, percebemos que o corpo não é só uma metáfora, mas, também uma síntese, o corpo é a síntese da nossa história, o que construímos para explicar e revelar a nós mesmos, para representar a nossa história social e coletiva e portanto, assumiu na sociedade o papel de representar valores, normas, estilos e padrões culturais. Le Breton (2010, p. 92) ainda acrescenta que “o corpo é a interface entre o social e o individual, entre a natureza e a cultura, entre o fisiológico e o simbólico”. Dessa maneira, entendemos que o corpo esconde um universo de diferentes formas de representação, são representações da pessoa, e por isso a análise do corpo de Madalena é imprescindível para o nosso estudo.

Na narrativa, muitos trechos fazem referência ao corpo da personagem e possuem uma conexão com a questão espacial, vejamos:

Madalena arrastava-se a custo pelo íngreme carreiro cavado no granito, a tropeçar nos seixos britados por chancas e ferraduras milenárias. De vez em quando parava e, através dum postigo aberto na muralha das penedias, olhava o vale ao fundo, já muito longe, onde o corpo lhe pedira para ficar, à sombra de um castanheiro. O corpo. [...] Por isso, era preciso reagir contra a própria natureza e andar para

diante, custasse o que custasse.
Começara a sentir as dores de madrugada, vagas, constantes, quase gostosas.
De todo o jeito, era sempre sobre o seu corpo o corpo rijo do estafermo, tenso, quente, angustiado.
Tivesse ela à mão a fonte da Tenaria, um olho marinho que fartava os lameiros e ficava na mesma, água e jorros com que matar a sede da boca, do peito, da barriga, do corpo inteiro, e tudo era simples [...] Estremeceu. Poderia ainda continuar? Poderia ainda arrastar-se, cheia de febre, extenuada, em ferida, pela serra a cabo? E as dores cada vez mais apertadas, que a varavam de lado a lado, a princípio rastejantes, quase voluptuosas, e depois piores que facadas? Não, não podia continuar.
Aguilhado de todos os lados, o corpo começou a torce-se, aflito. E daí a pouco arqueava-se retesado, erguido nos calcanhares e nos cotovelos, a estalar de desespero. Dentro dele, através dele, um outro corpo estranho queria romper caminho.
Exausta, deixou-se ficar prostrada, a saborear o alívio (TORGA, 1996, p. 39-45).

Assim como a caracterização do corpo, a figura de Madalena também apresenta uma importante reflexão sobre as questões de gênero, ousamos dizer que Torga faz uma reflexão a respeito da condição da mulher no povoado português, mas também na sociedade do século XX mundial: a condição de submissão que grande parte das mulheres ainda viviam, e a conclamação pela resistência e luta contra o modelo hierarquizado do patriarcado.

Em Madalena, a questão de gênero, da submissão e condição degradante que viviam as mulheres que “transgrediam” os padrões sociais, é evidente pois a mulher surge como vítima de uma sociedade machista, mascarada por padrões excludentes.

Nos anos 40 do século XX, estar grávida sem estar casada era mal visto pela sociedade e isso podia causar exclusão social. Antes de ser excluída, Madalena auto exclui-se, por causa do olhar dos outros. Isola-se até ao nascimento do filho com medo que os outros a olhassem duma maneira diferente. Madalena, que era sozinha, independente e considerava-se “dona de si mesma”; “Sempre fora senhora do seu nariz”, cede a coerção social advinda das tradições e esconde a condição de gestante para manter a aparência em sua aldeia apesar do seu sofrimento: “Fez de conta que nada acontecera. Só que daí por diante passou a desviar-se das ocasiões, embora sempre à espera”; “Tratou de enfaixar o ventre sob o saiote de lã, e foi vivendo. À noite, na cama, é que em vez de passar contas, passava lágrimas...Como vivia só, ninguém, felizmente, dava fé das suas mágoas” (TORGA, 1996, p.43).

Madalena passou a viver isolada do mundo partilhando o segredo de estar grávida entre ela e Deus, vivendo nove meses como um bicho escondido em sua toca,

ou seja, a casa. Chegada a sua hora, sai silenciosa à procura de um local onde parir, tal como os animais, sozinha.

Mesmo tendo sido escrito em 1940, a questão social do conto mantém-se atual pois, hoje em dia, ainda continuamos a esconder certos fatos às pessoas que nos rodeiam por medo que elas nos critiquem ou não percebam as nossas escolhas. Atualmente, como Madalena, temos, por vezes, dificuldade em assumir as consequências dos nossos atos e preferimos ignorar a realidade por causa da influência que os outros exercem sobre nós.

A figura masculina do conto, Armindo, é sempre apresentado pela voz e olhar da protagonista, que o caracteriza de forma negativa por ter a levado a cometer uma desgraça, “aquele que lhe fez o serviço”, com quem dera o tropeção, e intitula-o de maroto, malandro, estafermo, cão, tihoso. Madalena esperou que o senhor Armindo lhe pedisse em casamento após o feito, mas ele só quis repetir a façanha e nada mais. Armindo, o homem da narrativa, é visto pela personagem e também pelo narrador, de modo negativo, como aquele que só realizou seus desejos carnisais, e sem culpa ou preocupação abandonou a mulher: “E ela, Madalena, não passava de uma pobre mulher, que ia ali naquele ermo excomungado, trespassadinha, já sem forças para mais, com o maldito filho dentro da barriga aos coices” (TORGA, 1996, p.42). Madalena é ressaltada pelo narrador, em muitos momentos, como vítima da situação e do senhor Armindo, é vítima não só da sociedade como das condições espaciais que zombam, riem da personagem. Madalena é vítima de tal forma, que até a natureza deu as costas para o seu sofrimento, e sua degradação é tamanha que o ato de enterrar o filho morto num buraco no meio da estrada, nos parece justificar todo o sofrimento e parece não chocar o leitor.

A natureza se compadeceu da dor da personagem, “O mundo emudecera”, com seus gritos pelas dores do parto, o narrador justifica que não foi Madalena, mas as partes do seu corpo, o pé e as mãos que são responsáveis pela ação de sepultar o filho morto e não Madalena. Mas o desfecho da narrativa é esperado: o sol se recolheu e Madalena volta para sua aldeia, para retomar a vida solitária de Roalde e cumprir seu destino.

O conto Mariana, de Torga, do livro *Novos Contos da Montanha* (1941), apresenta muitas semelhanças com a narrativa Madalena. O conto também é narrado a partir da trajetória da protagonista que também intitula-o, ou seja, Mariana, que transita por algumas aldeias de Trás-os-Montes, em sua independência, tem relações com vários homens, tem filhos com eles, mas leva os filhos consigo em sua vida, ao que nos parece, nômade. Mariana enfrenta situações de dificuldades devido a condição climática e geográfica dos lugares em que passa, porém, ao contrário de Madalena, não parece se importar com as tradições e falatórios da sociedade portuguesa tramontana. Transita em vários lugares, inclusive Ordonho, presente na narrativa Madalena, mas acha uma afronta quando os genitores dos seus filhos ou pessoas que conhece pelo caminho, sugere adotar algum de seus filhos.

Referências

ARNAULT, A. **Estudos Torguianos**. Coimbra: Cooperativa Editorial de Coimbra, CRL, 1992.

AUERBACH, E. **A Cicatriz de Ulisses**. Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental, 4 ed. São Paulo, Perspectiva, p.1-20, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura** – Introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

_____. **Poéticas do espaço literário**. (Org) São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

COSTA, Alexandre Emídio. **Os Bichos de Miguel Torga: o retorno do elo perdido**. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

FALEIROS, M. O. **Os bichos de Miguel Torga: uma leitura**. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2003.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Espaços Literários e suas Expansões. **ALETRIA: Revista de estudos literários**, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **ALETRIA: Revista de estudos literários**, Belo Horizonte, p. 221- 229, 2007.

SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em ‘Der Zauberberg’ e ‘Grande sertão: veredas’**. Tese do doutoramento – Universidade de São Paulo, 1999.

TORGA, Miguel. **Antologia Poética**. Coimbra: Edição do Autor, 1981.

_____. **Contos**. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____. **Bichos**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1996.

10

O cronotopo da casa, a intimidade protegida e o processo de ilhamento em contos de Moacyr Scliar



Kléber José Clemente dos Santos

Introdução

Moacyr Scliar encerrou sua carreira de escritor e médico aos 74 anos, quando faleceu, por motivos de saúde, em Porto Alegre – RS, no ano de 2011. Deixou uma obra com mais de 80 títulos, entre crônicas, contos, novelas, romances, ensaios e narrativas para literatura infanto-juvenil. Brasileiro filho de imigrantes judeus russos, de origem pobre, formou-se em medicina e especializou-se em saúde pública, tornando-se médico sanitário. Como escritor, foi várias vezes agraciado pela crítica, recebendo distinções como o Prêmio Casa de las Américas e o Prêmio Jabuti. Além disso, foi traduzido para diversos idiomas: polonês, inglês, espanhol, francês, hebraico, grego e russo. Sua fortuna crítica cresce de forma gradativa, com teses e dissertações sobre os romances e novelas, principalmente, mas ainda carece de mais atenção em relação às crônicas e aos contos, dimensões de sua obra ainda pouco estudada na academia.

O presente texto demonstra, parcialmente, três análises que foram desenvolvidas na tese *A casa e os caminhos de dentro: o espaço habitado em contos de Moacyr Scliar*, submetida, em junho de 2015, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – PPGL/UFPB, sob orientação da professora Ana Cristina Marinho Lúcio. O corpus original do estudo é composto por oito contos: “Pequena História de Um Cadáver”, do livro *História de Médico em Formação* (1962); “Lavínia”, do livro *Roda de Fogo: 12 gaúchos contam* (1970); “Os leões”, “A vaca”, “Coelhos”, “Cão” e “Uma casa”, do livro *O carnaval dos animais* (1968, 1976); e “Ruídos no forro”, do livro *O anão no televisor* (1976). A maior parte desses textos foi republicada na antologia *Os Melhores Contos de Moacyr Scliar* (1884). Para este artigo, selecionamos os textos “Ruídos no forro”, “A vaca” e “Coelhos”.

O objetivo do estudo foi analisar a representação dos espaços habitados em contos de Moacyr Scliar e as tensões existenciais relacionadas a esses espaços. A fundamentação teórica central desse estudo está na articulação e desdobramento das seguintes categorias crítico-teóricas: 1) o cronotopo literário, Bakhtin (2010); 2) a intimidade protegida, Bachelard (1976); e 3) o processo de ilhamento, de Lins (1976). Respectivamente, as subcategorias desenvolvidas foram o cronotopo da casa simples, o cronotopo da casa luxuosa, o cronotopo da casa global e o cronotopo da casa da morte; a intimidade velada/revelada, a intimidade ameaçada, a intimidade destruída e a intimidade resistente; o processo de ilhamento por ameaça, o processo de ilhamento por destruição e o processo de ilhamento por resistência. Também foram usados conceitos como sujeito perceptivo, de Soethe (2007) e gradientes sensoriais, de Borges Filho (2007). Procurou-se o aproveitamento teórico, diluindo-o no desenvolvimento da análise, de modo a entrelaçar análise crítica e fundamentação teórica.

I. O cronotopo da casa simples, a intimidade protegida e o processo de ilhamento

O conto “Ruídos no forro” apresenta, através de um narrador observador em terceira pessoa, a história de um casal pobre de trabalhadores que não consegue dormir após mais um dia de luta. Praticamente, todo o enredo se passa na casa dos protagonistas, dentro do quarto, no período de uma noite. A linguagem é objetiva, sintética e racional. O narrador leva o leitor para o interior da alcova conjugal e compartilha o

universo íntimo desses sujeitos. Embora “as janelas estejam fechadas” há uma tensão no ar, um clima de pressão que envolve o espaço e, conseqüentemente, os personagens – sujeitos perceptivos que se conectam ao ambiente através dos sentidos – visão, audição, olfato, tato e paladar. Uma ameaça paira ao redor desse espaço doméstico, que deveria configurar um ambiente de segurança e repouso, como todo espaço habitado (a casa, por exemplo) possibilita ao sujeito que vivencia uma intimidade protegida.

Assim, essa tensão que aflige os personagens está plasmada no espaço representado: uma casa simples em uma vila de uma periferia violenta de algum centro urbano (Porto Alegre, talvez, como é recorrente na obra de Scliar). Esse espaço habitado, com poucos cômodos, de estrutura relativamente frágil, localizado em um subúrbio configura a série espacial que pode ser denominada de cronotopo da casa simples. Embora o casal sinta alguma proteção no quarto, esse ambiente doméstico não é um espaço completamente seguro: “É verdade que a janela do quarto não fecha bem; está protegida por tampões, mas deixa uma fresta, por onde se infiltra a luz da rua”. Essa insegurança, gerada por forças externas ao ambiente, ameaça os protagonistas e adia o sono, impedindo o repouso, que revigorará as energias para mais um dia de trabalho. Um acontecimento rotineiro, relacionado a um tempo pessoal do descanso, aparentemente sem nenhuma relevância para ser relatado, pode revelar questões não só de ordem individual, mas de caráter coletivo, que afligem grande parte da humanidade no século XX. Scliar põe em questão um profundo sentimento de insegurança, que, de forma matizada, aparecerá em outros contos.

Em “Ruídos no forro”, encontram-se os seguintes espaços: “a vila popular”, “a rua”, “a casa”, “o quarto”, “a cama”. Há um entrelaçamento de dimensões espaciais, nessa narrativa. Uma escala que vai do bairro ao leito conjugal, considerando o aspecto objetivo do espaço. Nessa escala, os espaços menores são conteúdos dos espaços maiores: a cama conteúdo do quarto; o quarto, da casa; a casa, da rua; a rua, da vila. Tem-se então uma interposição ascendente/descendente de espaços, ou seja, uma sequência de espaços relacionados e interdependentes. Essa sequência pode ser considerada ascendentemente – cama, quarto, casa, rua e vila –; ou descendentemente – vila, rua, casa, quarto, cama. Em ambas as sequências, a casa é o ponto intermediário, constituindo o centro espacial da narrativa.

Além disso, nos dois casos, pode-se deduzir uma continuidade da sequência espaço/temporal, por complementação. Dessa forma, para a sequência descendente: “vila”, “rua”, “casa”, “quarto” e “cama”, há uma continuação subjetiva: o outro e o eu, ou seja, os espaços subjetivos do sujeito que implicam o pensamento, a memória, o projeto, o devaneio e o sonho. É nessa esfera que as interdependências afetivas e emocionais se estabelecem. Na sequência ascendente – “cama”, “quarto”, “casa”, “rua” e “vila” – há também uma continuidade pressuposta: cidade, estado, região, país, continente, hemisfério e planeta. Assim, tem-se uma multiplicidade de camadas espaciais, interdependentes, cujo cerne é o sujeito perceptivo, ou seja, o ser humano que sente e vivencia o espaço doméstico, mas que é influenciado, de inúmeras maneiras, pelos acontecimentos nas demais dimensões espaciais que o cercam. O sujeito é o núcleo desse complexo de dimensões espaciais interdependentes.

No conto “Ruídos no forro”, o leitor encontra o marido e a esposa deitados para dormir. Eles ocupam o âmago de uma interposição de espaços – a cama. Pode-se encará-los como o conteúdo central dos continentes espaciais. Sujeitos perceptivos que estão, de alguma forma e em níveis variados, em constante contato com o espaço habitado: a cama, o quarto, a casa, a rua, o bairro, a cidade, o país e o planeta.

Como já se observou, no conto “Ruídos no forro” nota-se que o raio de percepção imediata dos protagonistas limita-se ao ambiente da casa e seu interior: a cama, o quarto e o forro. No entanto, a rua e a vila também estão presentes na narrativa, através da janela, detalhe estético e estilístico recorrente em vários contos de Scliar. Vale destacar que as dimensões espaciais são complexas e apresentam subdivisões muitas vezes interconectadas: por exemplo, tanto o forro quanto a janela constituem subdivisões espaciais da casa e do quarto. Desse modo, é possível presumir que aspectos de caráter global, como a violência (em formas variadas), atuam sobre o sujeito perceptivo, que se encontra no interior do espaço habitado.

A presença dos espaços externos é marcada pela violência, o que desperta um sentimento constante de insegurança. Considerando que as dimensões espaciais são interdependentes, essa violência, de acordo com o momento histórico, pode estar presente em outras dimensões espaciais: a cidade, o país, o planeta. Sendo assim, o que acontece nas dimensões espaciais mais amplas repercute nas dimensões mais particulares, como a casa, até alcançar o sujeito perceptivo e atingir sua subjetividade.

No conto “Ruídos no forro”, o espaço externo da rua, e com maior precisão, o da vila, interfere no ambiente doméstico, gerando desconforto e medo. O descanso revigorador fica impedido, como se pode observar na seguinte passagem:

Onze e quinze, onze e meia – não dormem. Mexem-se, inquietos, os corpos suados se roçam. É uma sensação familiar – estão casados há um ano, já – mas às vezes ainda se estranham. Mais estranho que tudo é o escuro, os ruídos que povoam o escuro.

A casa toda estala. É uma casa de madeira, pequena, mal construída, torta. Não podiam alugar outra melhor, então vieram para cá, para esta vila popular onde não conhecem ninguém – nem querem conhecer. Não querem se envolver com malfeitores, que aqui são muitos.

Dos ruídos da casa, alguns já lhes são familiares: o rangido da porta da cozinha, os estalos do roupeiro, o pingar da torneira. Mas sempre há barulhos novos, insuspeitados; novos insetos, novos bichos, vão chegando e se instalando, apesar de todos os venenos (SCLIAR, 1979, p. 32-33).

O olhar do narrador onisciente nos mostra os protagonistas, o taxista e sua esposa, que constituem uma família pobre, incipiente, em processo de conhecimento: “estão casados há um ano, já – mas às vezes ainda se estranham”. A (in)tranquilidade do casal está relacionada às condições ambientais (sociais e históricas). Assim, eles são

inseridos na narrativa como sujeitos perceptivos, conectados ao espaço através dos sentidos, principalmente a audição. A casa constitui a dimensão espacial que possibilita a busca por equilíbrio para existência. Essa dimensão espacial, e também existencial, está marcada pela fragilidade: “A casa toda estala. É uma casa de madeira, pequena, mal construída, torta”. É nesse ambiente, aparentemente vulnerável, que homem e mulher tentam iniciar uma vida compartilhada, enfrentando as limitações econômicas, buscando se proteger dos perigos da sociedade que os cerca: “Não querem se envolver com malfeitores, que aqui são muitos”.

Em “Ruídos no forro”, pode-se observar que os personagens se conectam ao espaço através dos sentidos: “Mais estranho que tudo é o escuro, os ruídos que povoam o escuro”. Nessa passagem, nota-se a combinação entre os sentidos da visão e da audição e o sentimento de estranheza que nasce da interação com o ambiente. O estranho se estabelece com a impossibilidade de visualizar o espaço, pois a ausência de luz é quase completa no quarto, e o que prevalece são os sons: “A casa toda estala”, com toda uma sequência sonora de “ruídos”, “rangidos”, “estalos” e o “pingar da torneira”. O narrador onisciente instala o leitor no quarto e esse leitor passa a sentir o ambiente, ou, melhor dizendo, a ouvir o espaço em suas reverberações familiares, juntamente com os personagens.

No entanto, os sons familiares não geram um conforto proveniente de um reconhecimento, capaz de sugerir tranquilidade, pois são acompanhados por outros sons desconhecidos: “Mas sempre há barulhos novos, insuspeitados; novos insetos, novos bichos, vão chegando e se instalando, apesar de todos os venenos” (p. 33). Esse processo de ambientação que se estabelece, principalmente pela audição, revela nuances da fragilidade da casa e da vulnerabilidade do ambiente íntimo. Embora os sujeitos perceptivos estejam conectados ao espaço doméstico, há sempre algum “novo barulho” a se infiltrar no aposento, tornando-se uma presença enigmática e uma ameaça ao equilíbrio do momento reservado para o repouso. De fato, o sentimento de apreensão, que emana no ambiente, tem suas raízes fincadas nos corações dos protagonistas.

A princípio, pode-se considerar que o sentido da visão ficou em segundo plano, na cena em questão. A abundância de sons sobrepõe-se à sensibilidade dos sujeitos perceptivos na escuridão, mas, apesar desse fato, o elemento visual assumirá um alto valor simbólico, como se demonstrará mais adiante. O sentimento de estranheza que acompanha os sons desconhecidos incide sobre a intimidade do casal, que mesmo estando junto há um ano, “às vezes ainda se estranham”. Isso demonstra que a intimidade e os laços afetivos estão em processo de formação e, do mesmo modo que eles não estão totalmente conectados ao espaço, a conexão entre marido e esposa ainda não se estabeleceu completamente.

Em um texto narrativo, o narrador, através do sentido da visão, apresenta os acontecimentos ao leitor, de tal modo que este passa a vivenciar os fatos pela observação e pela produção de imagens, próximas ou distantes. A visão é o sentido com maior alcance. Através dela é possível vislumbrar até os horizontes, as longas distâncias e as estrelas. O escuro que domina o quarto, no conto “Ruídos no forro”, é um indício da ausência de perspectiva do casal, naquele momento em que eles se encontram restritos

à dimensão da casa. Esse comportamento corresponde a um momento natural e cotidiano em que o indivíduo se recolhe ao espaço íntimo e se isola do mundo e da sociedade para buscar o repouso – vivencia um processo de ilhamento salutar na intimidade protegida do espaço habitado. Nessa situação, o olhar não está voltado para fora da esfera doméstica, pelo contrário, o sujeito perceptivo direciona o olhar para dentro da casa, para dentro de si ou para o repouso. As forças externas, simbolizadas nos sons estranhos e no feixe de luz que entra pela janela fechada, pressionam o espaço habitado, alcançando os protagonistas em seu leito e gerando um clima de ameaça.

A audição, por sua vez, possui um alcance menor. Normalmente, não se pode ouvir até o horizonte ou as estrelas, mas apenas num raio mais ou menos restrito à dimensão do bairro (no caso dos ambientes urbanos). Assim, os tiros que se disparam na vizinhança e os latidos decorrentes, no conto em estudo, tornam-se presentes, no interior do quarto, através dos respectivos sons. A impossibilidade de visualizar os fatos – a janela está fechada e não deve ser aberta – cria uma expectativa temerosa nos sujeitos perceptivos, fazendo com que os “novos barulhos” tenham uma presença ameaçadora concreta na intimidade do casal. Essa atmosfera sufocante vai se intensificar com o surgimento de um novo elemento sonoro, com alto valor simbólico, que paira sobre os sujeitos perceptivos:

Passa da meia-noite. Ela cochilou, teve um pequeno pesadelo, acordou sobressaltada; acalmou-se, agora, fita o teto. Ele ainda não dormiu. Fita também o teto, a mesma mancha luminosa.

É então que começam os ruídos no forro. Ela estremece, surpresa e assustada. É a primeira vez que ouve ruídos no forro, até então silencioso. É uma novidade. Desagradável novidade. Coisa de mau presságio. Estende a mão trêmula, toca o braço dele; sente os músculos tensos. Então – ele também ouviu, ele também está atento aos ruídos. Isto não a acalma, pelo contrário. (Os dois são crianças assustadas, ela pronta para chorar, ele prestes a transformar o medo em fúria – mas a verdade é que não sabem o que fazer; esperam, os olhos grudados no forro.). (SCLIAR, 1979, p. 33).

O clima é de “pequeno pesadelo”. Os sons predominam, mas é a “mancha luminosa”, uma presença recorrente no quarto, “a mesma mancha...”, que chama a atenção. Dentro de um espaço escuro, esse pequeno feixe de luz projetado no teto concentra o processo perceptivo do casal, embora o sentido da visão apresente-se matizado, quase que imperceptível, no conjunto dos fatos. A luz marca o lugar da nova e estranha presença sonora: “É então que começam os ruídos no forro”. Mais um elemento assustador surge no ambiente, aumentando o sentimento de medo: “Ela es-

tremece, surpresa e assustada”.

A conexão com o entorno continua se estabelecendo através de outro gradiente sensorial: “Estende a mão trêmula, toca o braço dele; sente os músculos tensos”. O sentido do tato interage com o que está próximo, ao alcance das mãos. A mulher, mesmo na escuridão, sabe que o marido também está apreensivo, na dimensão espacial do leito conjugal. O narrador vai traçando as linhas de espaço e de personagens, bem como da intranquilidade dominante no ambiente doméstico. Esse processo revela um conflito que, embora não esteja objetivamente configurado e pare nas sombras, torna-se uma presença quase que aterrorizadora para os sujeitos perceptivos.

Dessa forma, a proteção que o espaço doméstico possibilita é apresentada com várias fissuras, sonoras e visual, que revelam uma ameaça constante na vida dos protagonistas, indiciando um conflito de ordem histórica e social, sobretudo, de ordem existencial. Os sujeitos perceptivos não conseguem estabelecer uma vida tranquila dentro da própria casa devido a forças estranhas vindas de fora. A ameaça que paira nas sombras, sobre suas cabeças, não está apenas na dimensão da casa. Ela perpassa as ruas, o bairro, o país e o mundo, pois as dimensões espaciais estão interconectadas, principalmente, pela percepção dos sujeitos protagonistas.

O conflito que esses protagonistas enfrentam, recolhidos em seu espaço frágil e protetor, revela, pelo menos, duas facetas temporais importantes: 1) um tempo cotidiano, de trabalho e repouso, no qual a vida é tecida diariamente; e 2) um tempo histórico de violência, em que os sujeitos não se sentem protegidos em praticamente momento algum, pois as ameaças pairam sobre suas cabeças, como se uma invasão fosse acontecer a qualquer momento.

Essas dimensões temporais, respectivamente, implicam o indivíduo e a sociedade. Desse modo, a narrativa de Scliar põe em relevo – através de elementos narrativos fundamentais: personagens (sujeito perceptivo), espaço/tempo e narrador – as condições existenciais de pessoas simples, em um determinado contexto histórico.

II. O cronotopo da casa luxuosa, a intimidade ameaçada e o ilhamento por ameaça

O terceiro conto de *O carnaval dos animais* (1976) é “Coelhos”, uma versão “atualizada” de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, mas com um final destituído de qualquer esperança. Nessa história – que se passa em uma manhã, mas concentra memórias de uma vida completa, envolvendo uma temática sexual predominante – a protagonista é casada com um gerente de uma fábrica e mora em uma mansão a 30 quilômetros da cidade. Solitária, a mulher é apresentada, pelo próprio marido, a Coelho, seu sócio na fábrica. A atmosfera que envolve esta narrativa é onírica, com certa indefinição do tempo e entrecortada de sobressaltos da protagonista, no interior da habitação que deveria proteger. A sensação que se tem é a de que o narrador onisciente flagra Alice em um pesadelo, em que predominam duas cores (lembrando o cinema em preto e branco), representantes de um profundo conflito da protagonista consigo mesma e com o seu companheiro.

Em relação à série espacial, o cronotopo da casa luxuosa, no conto “Coelhos”, possui amplo espaço, com corredores, piso superior, escadaria, lareira, garagem para mais de um carro, por exemplo. Externamente, a mansão se localiza em uma “colina pedregosa e desolada, nos arredores da cidade”, localização que revela certa superioridade, pela altura, e uma aridez estéril, representada nas pedras. Além disso, ela está afastada do núcleo urbano, aparentemente protegida dos estranhos e curiosos, mas ao mesmo tempo isolada, restrita ao convívio com a sociedade. Em outras palavras, pode-se considerar que essa mansão constitui um núcleo de solidão, do qual a protagonista não poderá escapar definitivamente e de forma saudável. Nesse espaço habitado, “Alice” viverá um constante processo de ilhamento por ameaça, através do qual sua intimidade protegida será destruída.

Nas cores das bases desta construção, o contraste da “pedra branca” com a “madeira escura” repercute a coloração conflitante que predomina nessa história. A visão solitária das torres da Igreja, através da janela, reforça o sentimento de distanciamento, a impossibilidade de estabelecer um contato permanente com o mundo da cidade, mesmo que fosse através do olhar. No diálogo entre marido e mulher, percebe-se a divergência de desejos: ela reclama do “isolamento” da mansão; ele concorda impassível, sem demonstrar nenhuma preocupação com a condição da esposa. Na caracterização do marido, repete-se o jogo de cores e um traço animalesco e dominador ressalta-se nos “dentes poderosos”. Dentes de fera assassina, que lembram um animal selvagem.

“Alice” vive com o marido em uma casa luxuosa, mas não possui nenhuma tranquilidade no interior dessa mansão. A riqueza material que transparece, no espaço habitado, não possibilita, por si só, uma experiência de equilíbrio existencial para a personagem, pois há ameaças pressionando a intimidade da protagonista, tanto no plano físico quanto no plano psicológico. Importa observar que, tanto na dimensão externa, quanto na dimensão interna, o conto “Coelhos” revela elementos estéticos interessantes para a produção de sentidos. Na relação do sujeito perceptivo com o espaço habitado, e em todos os vínculos afetivos nele envolvidos, é possível constatar uma transformação: o espaço, que protege, sofre ameaças; o espaço ameaçado acaba levando à destruição do sujeito perceptivo.

Bachelard (1978, p. 201), ao refletir sobre o valor da intimidade protegida, observa que a casa possui um grande poder de integração dos pensamentos, lembranças e sonhos. Para que essa integração ocorra, o princípio que atua é o do devaneio. Assim, pode-se considerar que, entre as paredes de uma casa segura, seja ela pequena ou grande, na companhia solitária do “consigo mesmo”, o ser humano se desliga do mundo exterior e volta-se para dentro: dentro do espaço da casa, dentro de si mesmo, do seu universo interior. Com esse comportamento, ele vivencia um processo de ilhamento saudável, nas dimensões da intimidade protegida, no interior do cronotopo da casa. Aparentemente, é assim que se encontra Alice em seu quarto, após acordar e levantar-se, perdida em pensamentos sobre si mesma:

Sentou-se diante do toucador, começou a escovar os cabelos. “Agora escovo os cabelos. Exatamente como ontem.”

Mirava-se com atenção. “Meu rosto; sempre igual”. Tenho trinta e dois anos. Podia ter vinte e dois. Ou doze? – “Minha guriuzinha”. Voltou-se: não havia ninguém no quarto. No entanto, ouvira distintamente a voz grave do marido (SCLIAR, 1976a, p. 15).

Dois detalhes podem ser destacados nesta passagem: 1) uma série temporal de predominância psicológica; e 2) a “onipotência” do marido de Alice. Para a protagonista, há uma espécie de congelamento temporal, como se os fatos não mudassem, tal qual revelam as expressões “Exatamente como ontem” e “sempre igual”. A personagem constata que os traços de sua face não se alteraram: “Tenho trinta e dois anos. Podia ter vinte e dois. Ou doze?”. A percepção de “Alice”, da passagem ou da não passagem do tempo, pode indicar uma estagnação de ordem existencial. Na proteção do quarto, a personagem vai identificando que sua vida não muda. A protagonista vivencia o tempo pessoal, na intimidade protegida, mas com pressões ameaçadoras.

No entanto, essa proteção, bem como a intimidade relacionada a ela, sofre um abalo devido à presença onipotente do marido, que invade o quarto nos pensamentos da mulher, rompendo com aquele instante de relativa tranquilidade, e desequilibrando o processo de ilhamento individual saudável. Com essa cena, Scliar mostra que “Alice” (o símbolo feminino) não é mais uma menina “no país das maravilhas”. É uma mulher confinada e subjugada pelo marido capitalista, vivendo um pesadelo, no vazio de uma casa rica em luxo e pobre em afeto. E sem qualquer esperança, como indica o final da história. Esse processo de ilhamento do ser revela um rompimento de afetos e, conseqüentemente, um conflito de ordem existencial da protagonista, conflito que está plasmado no cronotopo da casa luxuosa e interfere na relação desse sujeito perceptivo com o espaço habitado.

Essa relação conflituosa pode ser identificada através da ambientação, traçada na narrativa, que revela uma atmosfera onírica no conto. Com o andamento dos fatos, essa atmosfera onírica configura-se como um pesadelo, detalhe que reflete a condição existencial da protagonista. A descrição da paisagem que a personagem observa, de uma das janelas da mansão, apresenta indícios espaciais que comprovam o seu isolamento. Esse isolamento é físico e existencial:

Afastou as cortinas. A cerração cobria tudo, como um mar branco. Nem as torres da igreja eram visíveis. A casa flutuava, meio submersa na névoa. Uma aragem fria arreprou-lhe a pele. Fechou a janela. “Que frio! Vou pôr o vestido branco de lã” (SCLIAR, 1976a, p.16).

Ao afastar as cortinas, Alice só vê a nebulosidade que envolve a mansão, sem distinção das coisas, apenas “um mar branco”. Essa imagem possibilita para o leitor perceber que a mansão constitui uma ilha na qual a protagonista encontra-se presa, pois o ilhamento que vivencia não é voluntário, mas ocasionado pelo seu marido. Desta vez, ao olhar para o mundo externo, Alice não pode ver mais as “torres da igreja”, o isolamento é total, mesmo com a janela aberta. Não há mais nenhum detalhe na pai-

sagem que a ligue às outras pessoas, que a conecte ao mundo social. Também não há nenhuma ligação espiritual. A sensação de um sonho (ou pesadelo) parece se estabelecer completamente, pois “A casa flutuava, meio submersa na névoa”. O processo de ilhamento revela sua face aflitiva, a protagonista está presa em uma dimensão espacial/existencial, sem nenhum horizonte perceptível.

A experiência de Alice, com o fluxo temporal, dá-se em um tempo presente, entrecortado de lapsos e flashbacks. Entre o momento que acorda, e o momento que sai de casa para ir encontrar o amante, Alice relembra (ou o narrador revela essas informações para os leitores) situações de sua vida, envolvendo o pai, o marido e o sócio “Coelho”. Observando o deslocamento da personagem em seu quarto, também é possível identificar os indícios espaciais, típicos do cronotopo da casa:

Dirigiu-se ao guarda-roupa, abriu as pesadas portas de cedro escuro. Viu-se no espelho. “Sou muito bonita” – murmurou. Trinta e dois anos, podiam ser vinte e dois.

Vestia-se bem: branco...

Sobressaltou-se: já estava com o vestido. “Como estou distraída. Vesti-me sem perceber.” O marido gostava do vestido branco. “Pareces ter dozes anos.” Sentavam-se frente a frente, diante da lareira acesa. Ela olhava, fascinada, os dentes que reluziam ao fogo. Ele ria um riso curto, áspero. “O coelho...” Ela corava. “Por que?” – ele perguntava. “É a solidão. Não gosto desta casa, tão solitária...” Ele ficava quieto, olhando (SCLIAR, 1976, p. 16).

Alice sai de sua “cama”, senta-se diante do “tocabar” e dirige-se para o “guarda-roupas”. A ação da personagem revela sua trajetória, no interior do espaço habitado, vivenciando sua intimidade protegida. Ao interagir com o “espelho”, constata um aspecto da sua identidade: “Sou muito bonita”. O aspecto temporal é reforçado, através da sugestão de que o tempo de vida da protagonista poderia ser dez anos a menos: “Trinta e dois anos, podiam ser vinte e dois”. Há uma ambigüidade sutil na repetição dessa questão da idade da protagonista. Por um lado, pode-se considerar que Alice é bela, aos trinta e dois como era aos vinte e dois anos de idade. Por outro lado, não se pode desconsiderar a hipótese de que essa personagem está presa a uma condição de submissão ao elemento masculino, como um objeto de beleza, desde a sua infância, como sugere a narrativa, através da memória do pai de Alice.

O costume de vestir um vestido branco revela, não apenas um hábito da personagem e um traço de sua identidade, mas também uma preferência do marido (ou uma imposição?): “Sobressaltou-se: já estava com o vestido”. Alice não tem plena consciência de seus atos como ela mesma revela: “Vesti-me sem perceber”. Os indícios narrativos apontam para uma perda do autodomínio da protagonista, para um condicionamento que anula o sujeito. Na sequência da ação, a lembrança do marido ausente revela detalhes do cronotopo da casa luxuosa e da convivência do casal: “Sentavam-se frente a frente, diante da lareira acesa”. O ambiente aquecido, que oferece um conforto físico, contrasta com o sentimento de solidão da mulher. Por sua vez, o marido tem sua

imagem, mais uma vez na narrativa, associada a traços selvagens, quase que animais, primitivos: “Ela olhava, fascinada, os dentes que reluziam ao fogo. Ele ria um riso curto, áspero”. A luminosidade que incide sobre os dentes do homem, focaliza uma natureza brutal, aspecto que é reforçado pelo “riso curto, áspero”.

O diálogo entre marido e esposa também é muito revelador. O homem menciona o tema do “coelho”, aludindo a uma questão sexual, que é repetida desde o início do conto. A mulher enrubesce – “Ela corava” – e declara, enfaticamente, que a solidão é o grande problema daquela mansão: “Não gosto desta casa, tão solitária...”. Para essa queixa, a resposta do marido é o silêncio: “Ele ficava quieto, olhando”. Com isso, observa-se que, embora exista um fascínio da esposa pelo seu companheiro, há um distanciamento entre esses sujeitos, que vivenciam a intimidade protegida do cronotopo da casa luxuosa. Mais uma vez, na obra de Scliar, como ocorre no conto “Lavínia”, o espaço da mansão, símbolo da riqueza material, não garante o equilíbrio das condições existenciais dos protagonistas.

Há uma grande ironia nos acontecimentos do conto em estudo. O marido repete insistentemente a história dos coelhos. Essa ideia também será repetida por Alice, tanto na casa dos amigos, o sócio “Coelho” e sua esposa “Gilda”, quanto nos encontros clandestinos que a protagonista terá com o seu amante. O sócio da empresa passa a ser “sócio” na vida amorosa do casal:

Era bom, estarem juntos... “O coelho é um animal de coito rápido...” – ela dizia e riam. Era bom, naquelas doces manhãs de inverno. “És um animal de coito rápido.” Coelho ria: “Branco te fica muito bem” (SCLiar, 1976a, p. 16).

O narrador revela que Alice encontra alguma satisfação na companhia do outro homem, em seus encontros clandestinos: “Era bom, naquelas doces manhãs de inverno”. A questão sexual é referida através da história do coito do coelho em tom de brincadeira. Alice é, mais uma vez, associada a cor branca: “Branco te fica muito bem”. No contexto do conto em questão, o branco não possui nenhum sentido relacionado à paz ou à pureza, como comumente acontece. Essa cor assume uma conotação sexual, e Alice acaba figurando como um objeto de desejo do universo masculino. O branco é a cor do coelho, símbolo que aparece na vida da protagonista, desde sua infância, quando seu pai lhe dava coelhinhos de pelúcia, aos dois anos de idade. O marido também a presenteia com esses mimos infantis. Tanto na mesa do café da manhã, quanto no banco do carro, pequenos coelhos brancos são encontrados pela mulher.

No interior da casa luxuosa, Alice vivencia sua intimidade protegida e relembra sua infância. O tempo presente da personagem conecta-se ao seu passado, através da

memória, e é possível estabelecer relações da vida atual da protagonista com o período de infância:

“Quando eu fiz dois anos, meu pai me deu um coelhinho branco de pelúcia. Alice e seu coelho branco, ele disse rindo. Os dentes brancos, as sobrelhas cerradas. Aos dois anos. Ou aos doze?” (SCLiar, 1976a, p. 17).

Existe, nessa trama narrativa, uma conexão entre os homens do presente da personagem (marido e amante) com o homem do passado (progenitor). Por exemplo, há um traço físico do pai de Alice que, discretamente, o conecta ao marido: “Os dentes brancos”. Em uma narrativa curta, em que todos os detalhes devem ser calculados, esse traço não é aleatório. A focalização nos dentes brancos, dos personagens masculinos, os colocam na condição de predadores. Além disso, a indefinição temporal, para situar o tempo em que os fatos da lembrança ocorreram, também se ajusta, estilisticamente, ao tempo presente em que a protagonista se encontra: “Aos dois anos. Ou aos doze?” (Alice completou trinta e dois anos e poderia ter vinte e dois). Assim, observa-se que, em relação aos homens do presente, os vínculos são de natureza predominantemente sexual, e o coelho é o principal símbolo – um animal de coito rápido. Nesse sentido, pode-se observar que o conto faz uma sugestão sutil de que a menina “Alice” pode ter sofrido algum tipo de abuso na sua infância – aos dois anos ou aos doze. Some-se a esses indícios, o fato de que a protagonista “Chorava” ao levantar-se da mesa, logo após essa recordação.

Em seu percurso, da cama à garagem, as memórias e os lapsos temporais revelam uma protagonista perturbada, em profundo conflito existencial. A intimidade protegida, vivenciada no cronotopo da casa luxuosa, transforma-se em intimidade ameaçada. Essa “Alice”, do conto de Moacyr Scliar, uma mulher adulta, contrasta indubitavelmente com a Alice de Lewis Carroll, uma menina, cujo futuro era cheio de esperança. O sonho desta personagem clássica da literatura universal, nas linhas do escritor gaúcho, tornou-se um terrível pesadelo. A “Alice” de Scliar está presa em um universo masculino (e machista) e dele não pode sair a não ser através da morte.

III. O cronotopo da casa global, a intimidade destruída e o ilhamento por destruição

O cronotopo da casa global está presente, de forma nítida, nos contos “Os leões” e “A vaca”, textos do livro *O carnaval dos animais*. O conto “A vaca” parece ser uma releitura ou uma reescrita do romance *O Corcel Negro* (1941), de Walter Farley. Embora esta pesquisa não pretenda fazer uma análise comparativa, mencionar essa relação tem uma importância crítica, devido à diferença de perspectiva, no sentido existencial, apresentada pelo autor brasileiro. Enquanto, no romance do autor norte-americano, o relacionamento do menino e do cavalo envolve o encontro de um ser humano jovem – com toda uma vida pela frente, com um espírito selvagem, cheio de força, a ser domado –, no conto de Scliar, o leitor se depara com um homem adulto, apático, frio, pragmático e sem perspectiva, que manterá um relacionamento daninho com um animal, símbolo de espiritualidade, como é o caso da vaca.

Essa narrativa pode ser sintetizada nos seguintes termos: um marinheiro,

após um naufrágio, é salvo pela vaca Carola, valioso animal que também estava na embarcação naufragada, sendo transportada da Europa para América do Sul. Ambos chegam a uma pequena ilha deserta, perdida no oceano atlântico. Quase sem recursos para sobreviver, o rapaz inicia um insólito processo de exploração da vaca Carola. Esse processo consome o animal, gradativamente, embora não provoque sua morte. Um dia, para chamar a atenção de um navio, que surge no horizonte, o marinheiro incinera o animal. Resgatado, volta à sua terra natal e torna-se um rico fazendeiro. Anos depois, durante um cruzeiro, avista uma pequena ilha, no momento em que uma bela mulher se apresenta a ele.

Nota-se, pela sequência dos fatos, que os espaços representados têm um papel relevante na história, não só por situar a ação, mas por participar diretamente na produção de efeitos de sentido. Esses espaços, presentes e referidos, revelam um olhar que, embora focalize na maior parte do enredo, um ponto específico como a ilha, deixa transparecer uma percepção espacial ampla, com detalhes de alto valor simbólico, principalmente quando se considera o conjunto dos contos em o Carnaval dos Anímais. Assim, inicia-se essa história:

Numa noite de temporal, um navio naufragou ao largo da costa africana. Partiu-se ao meio, e foi ao fundo em menos de um minuto. Passageiros e tripulantes pereceram instantaneamente. Salvou-se apenas um marinheiro, projetado à distância no momento do desastre. Meio afogado, pois não era bom nadador, o marinheiro orava e despedia-se da vida, quando viu a seu lado, nadando com presteza e vigor, a vaca Carola.

A vaca Carola tinha sido embarcada em Amsterdam.

Excelente ventre, fora destinada a uma fazenda na América do Sul (SCLIAR, 1976, p. 18).

O narrador, onisciente neutro, inicia o relato com um sumário narrativo, focalizando o momento da tragédia marítima. O fato ocorre rapidamente, fulminando “os passageiros e tripulantes”. A linguagem é objetiva, formal, com predominância da ordem direta nos enunciados, vocabulário simples e preciso, pouca adjetivação. Scliar oferece ao leitor uma cena nítida, que revela uma complexidade de espaços – navio, oceano, “costa africana”, “Amsterdam” e “América do Sul”.

Na cena seguinte ao desastre, visualiza-se apenas um ser humano, um marinheiro solitário que consegue escapar, num lance milagroso, sendo “projetado à distância”. O marinheiro – que é um viajante das águas, um trabalhador do mar, símbolo do ser humano em trânsito no oceano da vida –, aqui, é um ser naufragado, perdido, condenado à morte, que se transforma em um sobrevivente de tragédia. Seu comportamento e suas atitudes, bem como sua relação com os espaços, principalmente a ilha, mas também o navio, o oceano e o planeta, assumem um forte caráter simbólico. Através dessa representação, nos parece que Scliar busca discutir a existência de um tipo de sujeito diante da vida, ou de um modo de vida, em um determinado momento histórico, provavelmente um período posterior a Segunda Guerra Mundial.

Deve-se considerar que, para o marinheiro, o navio não é apenas o lugar de seu trabalho, onde busca a subsistência, mas, durante muito tempo e em certa dimensão, torna-se também a sua casa, o lugar onde vive, se alimenta, dorme e se refaz para o dia seguinte. Um espaço com o qual vai estabelecer relações emocionais, vivenciando experiências de alegria e tristeza, de segurança e medo, de prazer e desgosto, etc. De fato, diante das adversidades da vida, provindas de conflitos íntimos, sociais ou psicológicos, é na embarcação, como um homem da terra em sua casa, que esse sujeito vai tentar resistir e se restabelecer, vivenciando as propriedades de um abrigo que pode fazer as funções de uma residência, constituindo-se num lar, num espaço que abriga e protege. Desse modo, quando o navio naufraga, essa vivência do espaço que abriga, por menor que seja, sofre um profundo abalo, sendo destruída. Com isso, o marinheiro fica desprotegido nas águas do oceano (da vida).

No que diz respeito à representação do ser humano, um detalhe chama a atenção: a ausência de um nome próprio e a caracterização do protagonista, só com a designação de sua profissão, o que aponta para uma tipificação, uma classificação ampla (característica recorrente em vários contos de Scliar): o marinheiro – um homem trabalhador, um viajante aventureiro. Essa construção, da representação da personagem, possibilita uma associação histórica com inúmeros sujeitos, gerando assim uma reflexão de caráter amplo, dando ao conto um aspecto universal. Há um traço de negatividade na representação desse sujeito: ele é um trabalhador sem muitas qualificações e um aventureiro sem ânimo. Deve-se observar que, embora fosse marinheiro, não sabia nadar bem e sua disposição está muito baixa para buscar superar a adversidade. Daí sua condição duplamente trágica: escapou de um naufrágio, mas corre o risco de morte, por afogamento.

O recurso da oração, na hora extrema, poderia apontar para um traço de espiritualidade sólida da personagem, não fosse sua posição resignada, de quem se despede da vida, conformado com sua condição. Não há uma reação do marinheiro para tentar superar o momento crítico que vivencia. Ele está entregue, sem forças, quando ocorre outro milagre: a vaca Carola, “nadando com presteza e vigor”, surge e salva o naufrago. A figura do animal constitui um contraponto à figura do homem. Enquanto este é apático, incompetente e superficial, o animal é diligente, vigoroso e com um “Excelente ventre”. Aqui, a vaca assume uma nítida dimensão simbólica de espiritualidade, vida e continuidade. Esses sentidos são reforçados pela denominação do animal: “Carola” – pessoa muito devota, frequentadora assídua de cerimônias religiosas. Além disso, a figura da vaca pode evocar a deusa egípcia Neith, a deusa mãe, primigênia, a fonte da vida de deuses e humanos. Carola será a fonte da vida para o marinheiro.

Tanto o marinheiro quanto a vaca, durante o enredo, fazem o mesmo percurso, até certo ponto da história, vivenciando um tempo compartilhado. Ambos partem de Amsterdam para América do Sul. Habitam o navio e enfrentam o mar, mas a viagem do animal será interrompida, definitivamente, na ilha. Ironicamente, o símbolo da vida encontra a completa destruição pelas mãos daquele a quem salvou. O marinheiro seguirá um rumo (incerto existencialmente) e dará continuidade a sua trajetória, retornando a sua terra natal, para regressar à Europa, em um cruzeiro. Em toda essa movimentação, está presente o espaço global. Pela referência aos espaços específicos

(Amsterdã, Europa, América do Sul, Costa Africana), pressupomos um espaço maior, o grande recipiente, o planeta Terra.

O procedimento do narrador onisciente, o observador, chama a atenção. Enquanto relata os acontecimentos, focando em um ponto específico onde se encontra o marinheiro, revela, periféricamente, um ponto de vista amplo, como os indícios espaciais apontam. Desse modo, podem-se identificar, no conto, quatro planos espaciais: 1) o local da tragédia, situado em algum ponto do oceano atlântico; 2) as referências secundárias, presentes nos detalhes descritivos, reveladores diretos de um espaço maior, de dimensão planetária; 3) a ilha deserta, que consiste em um espaço restrito, desconhecido e inóspito; 4) e os navios, o da tragédia, que pode ser considerado como a casa do marinheiro, o navio do resgate, que trouxe a salvação, e o navio do cruzador, na parte final do enredo, o espaço de lazer do capitalista.

O primeiro e o segundo planos espaciais, referentes ao macroespaço, interessam, em especial, porque implicam um olhar específico do narrador, que registra tensões de caráter global, constituindo um recurso estético interessante, por apresentar um ser humano em deslocamentos espaciais que simbolizam a sua existência. Essa construção estética de um espaço, que ultrapassa as medidas continentais e perpassa a narrativa, denomina-se de cronotopo da casa global, como pode ser observado, semelhançamente, na análise do conto “Os leões”.

Nesta pesquisa, compreende-se este cronotopo como uma variação do cronotopo da casa. Ele se configura a partir de um ponto de vista que focaliza dimensões continentais e oceânicas, e possibilita situar os personagens e a ação no tempo histórico e no espaço terrestre, mais ou menos, definidos. Assim sendo, no conto em estudo, tem-se a referência, direta ou indireta, de três continentes: Europa, África e América do Sul, além do oceano atlântico, provavelmente, em algum momento do século XX. Esse conjunto de referentes espaciais, delineados pelo narrador, permite ao leitor visualizar a imagem, latente, do planeta terra.

No caso do conto “A vaca”, o tempo histórico não aparece em traços objetivos da narrativa, podendo ser pressuposto na relação dessa narrativa com o conto “Os Leões”, em que o cronotopo da casa global também está presente e com o tempo histórico marcado, objetivamente – o lançamento de uma bomba nuclear. Ou ainda, na relação evidente com o romance *O Corcel Negro*, publicado em 1941, cujo enredo inspirou, nitidamente, a sua escrita. Desse modo, pode-se supor, sem grandes riscos de distorcer a interpretação do texto, que o tempo histórico representado, indiretamente, refira-se à primeira metade do século XX. Esse distanciamento da narrativa, em relação ao tempo histórico, amplia o caráter universal do conto, funcionando em consonância com a representação da personagem, um marinheiro sem nome, que vivencia um tempo pessoal de solidão e isolamento. Vale lembrar que *O Corcel Negro* é lançado em plena Segunda Guerra Mundial, mas não faz nenhuma referência a esse momento histórico crítico para humanidade.

A utilização do recurso do cronotopo da casa global desempenha uma função simbólica, pois implica uma ligação do acontecimento - o naufrágio - e do modo de ser

do protagonista dessa história - um marinheiro de vida vazia - com outras paragens e outros seres humanos, em condições semelhantes. Assim sendo, embora seja um caso específico, o modo de ser desse sujeito representa uma atitude que envolve milhares, revelando simbolicamente uma tendência de experiência existencial, em um tempo, relativamente, específico da história, marcado pela desvalorização da vida e pela destruição em massa. A ausência de nome próprio contribui para este efeito de sentido. O protagonista não passa de um tipo - “o marinheiro naufragado”, que vai se transformar em outro tipo - “o fazendeiro bem sucedido”, o capitalista, rico materialmente, mas ainda com uma vida vazia – afetiva e espiritualmente.

A ilha, no conto em estudo, pode assumir pelo menos dois valores simbólicos: um psicológico e outro social. Esses aspectos apontam para uma complementaridade, que revela a precária condição de vida do personagem. No primeiro caso, o marinheiro, que navega no oceano do inconsciente e enfrenta dificuldades, é conduzido pelo caminho da religiosidade - a vaca - a um porto seguro - a ilha, um refúgio, “síntese da consciência e da vontade”. Em contraposição ao mar - o inconsciente -, a ilha representaria o consciente, a clareza, a razão. O leitor poderia esperar que o sujeito naufragado, ao chegar à ilha, tomaria consciência de seu estado existencial, através do pensamento claro e objetivo. No entanto, a ilha é precária, predominantemente estéril, um espaço onde a lógica não funciona, equilibradamente, como se verá:

Olhou ao redor: nada havia na ilha, a não ser rochas pontiagudas e umas poucas árvores raquíticas. Sentiu fome; chamou a vaca: “Vem, Carola!”, ordenhou-a e bebeu leite bom, quente e espumante. Sentiu-se melhor; sentou-se e ficou a olhar o oceano. “Ai de mim” – gemia de vez em quando, mas já sem muita convicção; o leite fizera-lhe bem (SCLIAR, 1976, p. 18).

O olhar do ser naufragado, o marinheiro sobrevivente, depara-se com o vazio: “nada havia na ilha, a não ser rochas pontiagudas e umas poucas árvores raquíticas”. O espaço surge hostil e precário. A esterilidade desse espaço é quase completa. Diferente, por exemplo, da ilha deserta (de seres humanos), apresentada em *Robson Crusóe*. Nessa, há seres naturais, cabras, aves, tartarugas, que servem de alimento para o corpo e para alma, a esperança de viver mais um dia. Nessa ilha, o ser naufragado, um jovem aventureiro, constrói habitações: a fortaleza na praia e a casa de campo e constitui uma sólida proteção, configurando uma intimidade protegida duradoura. Apesar de todo o sofrimento, solidão e medo, Crusóe se fortalece, inclusive, renovando suas crenças religiosas e imperialistas, confrontando, posteriormente, o canibalismo de certas tribos da América Central e, no final, estabelecendo mais uma colônia para coroa britânica. Faz tudo isso, utilizando a razão.

Já na história de Scliar, o espaço pode representar alguns aspectos nefastos do uso da razão, como a frieza, o calculismo e a hostilidade. Na ilha do conto em estudo, a própria lógica de causa e efeito não funciona, pelo menos para o sujeito passivo, a vaca, já que as feridas causadas pelo sujeito explorador não lhe provocam a morte. No entanto, a lógica de causa e efeito funciona para o marinheiro, o homem pragmático, que

incinera o animal, e a luminosidade das chamas atrai a atenção do navio, ao longe, para o resgate. A lógica que se impõe é a do mais forte. Dessa forma, o aspecto psicológico da simbologia da ilha aponta para um consciente, uma razão, que promove a morte. Além disso, a destruição da vaca acrescenta, a essa racionalidade insensível, a negação da espiritualidade. Essas sugestões simbólicas conectam o conto do autor gaúcho com fatos históricos marcantes do século XX, como o Holocausto (queimar seres vivos). Embora busque o universal, Scliar não se distancia da realidade de fatos específicos que marcaram a humanidade.

O segundo valor simbólico da ilha direciona-se para uma negação do social, já que constitui uma representação clara do individualismo, do completo isolamento e alheamento da alteridade. O marinheiro não está completamente só por causa da presença salvadora da vaca Carola. Mas é justamente essa presença que reforçará o isolamento e o individualismo do sujeito, pois o marinheiro não recua, ao iniciar um processo de consumo do outro, até levá-lo à completa destruição. Ele não pensa no outro, em sua dor, em sua vida. O protagonista só olha para trás no momento em que está sendo resgatado – ele volta para pegar um pouco das cinzas de Carola, índice simbólico muito sugestivo, que sugere um mínimo de remorso, reforçando a desumanização do marinheiro. E, ainda vale lembrar que, ao longo do texto, ele não dialoga com ninguém, o que demonstra um isolamento, pela via da linguagem, como ocorre nos contos “Ruídos no forro”, “Lavínia” e os “Leões”. O tempo pessoal de solidão e isolamento é constante.

Considerações finais

A análise dos contos de Moacyr Scliar, que envolvem uma representação da casa, demonstra a interdependência dinâmica entre o ser que habita e o cronotopo do espaço habitado, a intimidade protegida e o processo de ilhamento. O conto “Ruídos no forro” apresenta os sujeitos perceptivos no cronotopo da casa simples, vivenciando uma intimidade protegida ameaçada, em um tempo pessoal de ilhamento consciente (e compartilhado), que se configura em um ilhamento por resistência. Embora esse cronotopo seja pressionado por forças externas, resiste bravamente a essas pressões, possibilitando a continuidade da vida, possibilitando um caminho de esperança.

O conto “Coelhos” envolve um sujeito perceptivo crivado pela solidão, habitando o cronotopo da casa luxuosa. A intimidade protegida, compartilhada com o marido, transforma-se em intimidade ameaçada, nos momentos pessoais solitários devido à onipresença assustadora do homem. O tempo pessoal, vivenciado no espaço da mansão, implica uma dimensão passada que interfere e confunde-se com o presente da protagonista, aumentando as pressões sobre o ser que habita. Nesse sentido, o processo de ilhamento no espaço habitado se configura em um ilhamento por ameaças. A tentativa de resistir à essa condição opressiva implica um movimento para fora do cronotopo da casa luxuosa, em uma rota de fuga, mas que resulta na destruição completa do ser que habita, pois a escolha realizada leva-o ao caminho da morte.

Habitar uma casa implica, não apenas conviver em um espaço abrigador, mas traçar uma trajetória no tempo e toda sua complexidade. Assim, é preciso considerar

que o tempo experimentado no interior do espaço habitado – o tempo pessoal do ser que habita – caracteriza-se como um tempo de múltiplas dimensões. Há o tempo do descanso, o tempo do lazer, o tempo da higiene, o tempo do afeto, o tempo do sonho, o tempo do planejar, o tempo do alimento, etc. Dentre essas múltiplas dimensões temporais, encontram-se as possibilidades que se conectam ao tempo social, igualmente complexo, que implica a relação do indivíduo com o coletivo – o tempo da amizade, o tempo do trabalho, o tempo das compras, o tempo do passeio, o tempo da viagem, etc. Nesse sentido, as atitudes e movimentos do sujeito perceptivo no cronotopo da casa, de algum modo e em certo nível, estão entrelaçados ao mundo e suas inúmeras forças. Com isso, é possível afirmar que o ser que habita o cronotopo da casa, também habita o cronotopo da casa global.

Em um mundo atormentado por forças tão poderosas e seres tão egoístas, como aqueles que decidiram lançar bombas sobre outros seres, o sujeito perceptivo pode se sentir extremamente solitário e perdido. É o que sugere o conto “A vaca”, no qual o viajante naufragado constitui uma intimidade protegida e compartilhada, de forma precária, no cronotopo da ilha deserta, na companhia de um animal estranho, vivenciando um tempo pessoal com um outro ser. Nesse caso, o processo de ilhamento se dá por destruição, pois não houve uma escolha, por parte do sujeito perceptivo, para estar naquele espaço habitado esvaziado. Após o salvamento e a retomada da vida, o antigo marinheiro, mesmo alcançando o enriquecimento material, não encontrará a tranquilidade que experimentou na ilha deserta, na companhia da “vaca Carola”. Sua atitude, então, implica em encontrar esse caminho navegando nos mares da vida, em um indefinido tempo de busca.

A contística de Moacyr Scliar é rica em situações críticas, nas quais o ser humano, individual ou coletivamente, se depara com forças poderosas, muitas vezes, esmagadoras. Assim, nessas narrativas, o leitor encontra protagonistas que são destruídos, como ocorre em Pequena História de um Cadáver, “Os leões”, “Coelhos” e “Cão”, ou que estão perdidos, sem esperança, como é o caso dos personagens principais de “A vaca” e “Lavínia”. No entanto, apesar da predominância dessas situações drásticas, não se pode afirmar que o olhar desse escritor sobre o mundo e o ser humano seja, totalmente, negativista e desesperançado. Há casos em que os sujeitos representados resistem às crises e buscam manter a sua condição, como acontece em “Ruídos no forro”, ou para mudarem o rumo de sua vida, como se passa em “Uma casa”. Desse modo, é preciso destacar que, embora os contos de Scliar registrem um mundo repleto de violências e tragédias, há, em algumas de suas narrativas curtas, a possibilidade de resistir e buscar um caminho alternativo para que a vida faça sentido.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Seleção de José Américo Motta Pessanha e Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In. **Questões de Literatura e de Estética**. (A teoria do romance). 6 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: introdução à topoi-análise**. Franca-SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 1998. (Coleção L&PM Pocket, v.143)

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo F. Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. São Paulo: Martin Claret, 2001. (Coleção a obra-prima de cada autor).

FARLEY, Walter. **O corcel negro**. 2 ed. Trad. Rodrigo Abreu. Rio de Janeiro: Record: 2006.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FREDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: **Revista USP**. No 53 março/maio de 2002. p. 166-182.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo, Ática, 1976. (Ensaio, 20)

SCILIAR, Moacyr. **O carnaval dos animais**. Porto Alegre: Movimento, 1968.

_____. **O carnaval dos animais**. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1976a. (Coleção Rio Grande, v. 2).

_____. **O carnaval dos animais**. Estudo de Regina Zilberman e Ilustração de Orlando Pedroso. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

_____. **Os Melhores Contos de Moacyr Sciliar**. Seleção de Regina Zilberman. São Paulo: Global, 1984. (Coleção Os melhores contos).

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. V. 15. **Aletria**, 2007. P. 221-228.

Sobre os autores e as autoras



Ana Cristina Marinho

Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Graduada em História (1993) e doutora em Letras (2001) pela UFPB. Vice-presidente da Abralic - Gestão 2012 - 2013. Desenvolve pesquisas sobre estudos culturais, culturas populares e ensino de literatura. Áreas de atuação: literatura brasileira, literaturas africanas de língua portuguesa, literatura infanto-juvenil e culturas populares. Coordenadora do PROEXT - Contos da tradição popular: edição e acessibilidade (2013). Coordenadora do Probex (2016) - Narrativas da Jurema para crianças e jovens. Participante do PROAFRO: Programa de Promoção da Igualdade Racial e Valorização da Matriz Cultural Africana no Estado da Paraíba/Nordeste/Brasil. Editora da Revista Brasileira de Literatura Comparada (2012-2013). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras - UFPB (2017-2021).

Luciany Aparecida Alves Santos

Escritora. Professora Substituta na área de Teoria literária na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira/UNILAB. Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba com projeto sobre poesia e performances contemporâneas. Mestre em Letras na área de concentração em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba. Graduada em Letras e Artes, pela Universidade Estadual de Feira de Santana Bahia. Atua nas seguintes áreas: Teoria literária, Literaturas de língua portuguesa, Leituras e ensino, Artes e linguagens contemporâneas, Poesia e performance, Teoria e crítica Literária, Literatura e Identidade Cultural, Memória, Tradição e Oralidade.

Marta Célia Feitosa Bezerra

Possui graduação em Licenciatura em Letras pela Universidade Regional do Cariri (1988), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2006) e doutorado em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba (2013). É professora titular do Instituto Federal de Educação da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura.

Jefferson Cardoso Oliveira

Mestre em Letras pelo Programa de Pós Graduação em Literatura da UFPB (Literatura e Cultura). Licenciado em Letras (Língua Vernácula e Língua Inglesa) também pela UFPB. Desenvolve pesquisas sobre teorias do gênero fantástico e análises das variações

do insólito na literatura e em outras artes. É integrante do grupo de pesquisa Variações do insólito: do mito clássico à modernidade (CNPq). Possui experiência em EaD, na qual exerce variadas funções desde 2011, atuando como professor, tutor, orientador e designer educacional. Atua como professor em disciplinas na área de Leitura e Produção de texto e Português Instrumental no IESP Faculdades e como professor substituto no DLCV da UFPB, lecionando disciplinas na área de literaturas de língua portuguesa.

Moama Lorena de Lacerda Marques

Possui Doutorado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba (2013) e mestrado (2007) e graduação (2005) em Letras-Língua Portuguesa pela mesma instituição. Foi professora do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte entre os anos de 2009 e 2016, lecionando Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Atualmente, é professora de Literaturas de Língua Portuguesa da UFPB, Campus IV. Seus interesses concentram-se nas seguintes áreas: Literaturas africanas em Língua Portuguesa, Ensino de Literatura e Poesia brasileira contemporânea.

Andréa Maria de Araújo Lacerda

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande (2004), mestrado (2006) e doutorado (2013) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Atualmente é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, campus Canguaretama. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literatura, mais especificamente na Literatura infantil e no estudo de narrativas curtas (contos). Atua nos cursos Técnicos Integrado, Subsequente, Eja e também na Licenciatura, trabalhando tanto Literatura quanto questões relacionadas à Língua e à produção textual.

Rinah de Araújo Souto

Graduada e mestra em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, doutora em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com título reconhecido no Brasil pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora adjunta do curso de Letras da Universidade Federal da Paraíba e vinculada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do campus I. Docente voluntária na linha Leituras Literárias do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Coordena o projeto de extensão Escrevivências: formação de professores para uma mediação decolonial de leitura literária. Foi uma das organizadoras da primeira edição do Seminário de Estudos Culturais Afro-brasileiros da UFPB. Atuou como artista educadora no Museu da Cidade de São Paulo e em outras instituições culturais da cidade. É membro do GEAL - Grupo de Estudos em Antropologia Literária (UFPB/CNPq), do GEEF - Grupo de Pesquisa em Estágio, Ensino e Formação Docente (DLCV/DLPL/UFPB) e uma das pesquisadoras do projeto Leitura literária na escola: bildung, experiências e propostas na educação básica (UFPB/DLCV/PPGL). Faz parte da Rede CES\Brasil. Áreas de interesse: literaturas de língua portuguesa, literatura infantojuvenil, literatura e ensino, literatura e outras artes, arte/educação, espaço narrado, antropologia literária, epistemologias do sul, estudos pós-coloniais e decoloniais.

Gabriela de Souza Arruda

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2011) e mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2014). Atualmente é produtora cultural Independente e nos grupos: Coletivo de Teatro Alfenim e Parahyba Rio Mulher. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: espaço; narrativa; texto, literatura e identidade.

Angélica Fabiana Linhares Saldanha

Tutora das disciplinas português instrumental e leitura e produção textual no Iesp (Instituto de Educação Superior da Paraíba). Atuou como Tutora em Letras da Educação à Distância (EaD) da UFPB virtual - Universidade Aberta do Brasil, de fevereiro de 2013 até julho de 2018. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e bolsista Capes com orientação da Prof^a. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (PPGL - DLCV - UFPB). Professora do Colégio Santa Doroteia e Colégio Marista Pio X. Possui graduação em Letras com habilitação em Língua Portuguesa (Licenciatura Plena) pela Universidade Federal da Paraíba (2013). Possui graduação em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa- UNIPÊ (2012). Participou do projeto de iniciação científica (PIBIC) “Guia de obras de literatura infanto-juvenil para a educação fundamentada nos direitos humanos” coordenado pela Prof^a. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (PPGL - DLCV - UFPB) como bolsista. Realiza estudos nas áreas de Literatura Infanto-juvenil e Relações de Gênero e Étnico-Raciais, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Direitos Humanos e português instrumental.

Kléber José Clemente dos Santos

Possui graduação em Letras (2004); mestrado em Literatura e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (2007), sob orientação do professor José Hélder; doutorado em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba (2015), sob orientação da professora Ana Cristina Marinho Lúcio. Atualmente é professor de Língua e Literatura Brasileira, no IFRN



CÓDIGO DE BARRA

