



UNIVERSIDADE
JULIO DE VES

Rogério Gustavo Gonçalves

O percurso da memória nos romances de Antônio Torres: a constituição
do eu na fronteira entre o sertão e a cidade

São José do Rio Preto

2014

Rogério Gustavo Gonçalves

**O percurso da memória nos romances de Antônio Torres: a
constituição do eu na fronteira entre o sertão e a cidade**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto

2014

Gonçalves, Rogério Gustavo

O percurso da memória nos romances de Antônio Torres: a constituição do eu na fronteira entre o sertão e a cidade / Rogério Gustavo Gonçalves. -- São José do Rio Preto, 2014.
202 f.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Ficção brasileira – História e crítica. 3. Torres, Antônio, 1940 – Crítica e interpretação. 4. Memória na literatura. 5. Espaço e tempo na literatura. 6. Identidade (Psicologia) na literatura. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-311.6

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Rogério Gustavo Gonçalves

O percurso da memória nos romances de Antônio Torres: a constituição
do eu na fronteira entre o sertão e a cidade

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
UNESP – Araraquara

Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra
UFU – Uberlândia

Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
24 de fevereiro de 2014

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo comparado da trilogia de Antônio Torres, composta pelos romances *Essa terra* (1976), *O cachorro e o lobo* (1997) e *Pelo fundo da agulha* (2006). Tomando o elemento memorialístico como objeto de análise, examinamos o modo como os narradores o articulam nos enredos dos três romances, relacionando-o com os dados espaciais predominantes nessas narrativas. Trabalhamos com a hipótese de que, nesses romances, assim como na obra de Antônio Torres de uma maneira geral, pela memória de seus narradores ou personagens recupera-se, essencialmente, a antinomia entre a cidade e o sertão, com o intento de comprovar que a recorrência a esse contraste se caracteriza como uma obsessão temática do autor. Relacionadas a essa oposição basilar espaço-temporal que perpassa esses romances, surgem diversas questões, que vão da caracterização de problemas existenciais do homem, passando por aspectos relevantes da realidade social brasileira. Desse modo, além da averiguação das categorias narrativas de tempo e espaço nos romances, o objetivo é mostrar, como parte de nossa hipótese, a importância dos procedimentos utilizados como solução formal para a apresentação e desenvolvimento dos temas abordados. Buscamos mostrar como a instância memorialística norteia o processo de composição de Antônio Torres e é fator de alternância espacial, evidenciando uma relação de consonância entre estrutura e conteúdo romanescos, de modo a espelhar a condição psicológica dos personagens, sobretudo do protagonista da trilogia, Totonhim, associada à sua constituição identitária.

Palavras-chave: Antônio Torres; memorialismo ficcional; tempo; espaço; identidade

ABSTRACT

This project consists of a comparative study of the trilogy composed of the novels Essa terra (1976), O cachorro e o lobo (1997) and Pelo fundo da agulha (2006), by Antônio Torres. Using the memorialistic element as analysis object, I examine the way the narrators articulate it in the three novels' plots, associating it with the spatial data predominant in these narratives. I work with the hypothesis that, by the memory of their narrators or their characters, the antinomy between the city and the backwoods is essentially recovered, with the objective to verify that the recurrence of this contrast characterizes a thematic obsession of the author. Several issues arise then related to this fundamental spatiotemporal opposition that pervades these novels, which goes from the characterization of man's existential problems to relevant aspects of Brazilian social reality. Thereby, besides the verification of the narrative categories of time and space in these novels, I aim to present, as part of my hypothesis, the importance of the procedures employed as a formal solution to the introduction and development of the issues discussed. I seek to demonstrate how the memorialistic instance guides the author's process of composition as a factor of spatial alternation, evidencing a consonance relation between the novels' structure and content, in order to mirror the psychological condition of the characters, especially of the trilogy protagonist, Totonhim, associated to his identity constitution.

Keywords: Antônio Torres. Fictional memorialism. Time. Space. Identity.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, pela confiança depositada em meu trabalho, por todo incentivo, pela orientação lúcida e sensata e, sobretudo, pela paciência e amizade.

À Prof^ª. Dr^ª. Vania Pinheiro Chaves, coorientadora deste trabalho de tese, no período de estágio na faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pela recepção calorosa em terras portuguesas e pelo acompanhamento empenhado e atento do andamento da pesquisa.

À minha família, pelo apoio e carinho a mim dedicados.

A todos os amigos da Pós-Graduação da Unesp, pela amizade, troca de experiências, compartilhamento de dúvidas e preocupações e também pelos momentos de descontração. Também aos amigos de fora do meio acadêmico, por me fazerem lembrar que existe vida além dos muros da Universidade. Entre todos estes, destaco a amizade de Ana Paula Dias Rodrigues, André Luiz Gomes de Jesus e Daniely Forgerini, pelo apoio e companhia constantes, tanto nos momentos felizes quanto nas situações de dificuldades.

A todos os professores da Pós-Graduação, pela amizade, pelos ensinamentos, esclarecimentos de dúvidas e pelas preciosas sugestões.

Ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner, pelas valiosas observações e dicas no Exame de Qualificação.

Aos professores da Banca de Defesa pela dedicação e seriedade: Prof^ª. Dr^ª. Elaine Cristina Cintra, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva e Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, pelo pronto atendimento e pela solução de dúvidas e problemas, sempre de maneira solícita e competente.

Aos funcionários da biblioteca, sempre amigos e prestativos.

À FAPESP, que concedeu a Bolsa de Estudos no País, sob o processo de número 2010/05456-4, sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa e a participação efetiva em eventos acadêmicos com apresentação de trabalhos.

À CAPES, pela concessão da bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-PT.

(...) se a vida é errante, sedentária é a memória, e, embora deambulemos sem trégua, nossas lembranças, fixas nos lugares que as deixamos, continuam levando sua vida cotidiana (...)

(Marcel Proust em “O tempo redescoberto”)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1: Um passeio pela obra de Antônio Torres: espaços culturais em oposição e identidades bipartidas nos caminhos da memória.....	17
CAPÍTULO 2: Incidências autobiográficas na ficção de Antônio Torres: fronteiras entre experiência e invenção.....	49
CAPÍTULO 3: <i>Essa terra</i> : a mobilidade de tempo, espaço e perspectiva como caracterizadores de um universo ficcional instável	64
3.1. Totonhim: a voz predominante de um personagem à margem da ação.....	74
3.2. A peregrinação de Nelo por um labirinto sem saída.....	85
3.3. A personificação do sertão na figura do pai.....	96
3.4. Os sonhos perdidos na crença de uma cidade utópica.....	105
3.5. A polifonia na construção de um espaço romanesco marcado pela incomunicabilidade.....	112
CAPÍTULO 4: Memória e mudança em <i>O cachorro e o lobo</i>	119
4.1. A edificação de um sertão ameno.....	120
4.2. Revisitação à cultura regional em <i>O cachorro e o lobo</i>	136
CAPÍTULO 5: A vida de Totonhim estendida sobre a cama em <i>Pelo fundo da Agulha</i>	151
5.1. Pelas malhas da memória reconstruída	152
5.2. A cidade como palco da trajetória excepcional de um retirante.....	168
CONCLUSÕES.....	185
Bibliografia.....	197

INTRODUÇÃO

A literatura de Antônio Torres apresenta como uma de suas características primordiais a exposição do conteúdo diegético a partir da instância memorialística de seus personagens. Nos romances do escritor, em geral, o fator memorialístico tende a dominar a narração, de modo que a representação dos caminhos percorridos pelas recordações parecem mesmo ditar um tipo de lógica que norteia as composições. A ligação entre as lembranças dos personagens e a narrativa, uma possibilitando a outra, aparece como base dos romances do autor, uma vez que a tentativa de mimetização dos mecanismos da memória funciona como fator (des)estruturador das obras.

Desde sua estréia no campo literário, em 1972, com *Um cão uivando para a lua*, Antônio Torres publicou, até o momento, onze romances e um livro de contos, além de um livro de crônicas e um infantil¹. Em praticamente todos estes, evidencia-se, a partir da transição entre presente e passado que a exploração do conteúdo da memória dos personagens proporciona, o estabelecimento de relações de oposição entre centro e periferia sócio-culturais. Essa tensão aparece configurada nas obras, de modo mais recorrente, a partir do contraste instaurado entre o espaço urbano, mais pertinente ao presente, e o sertanejo, geralmente situado no passado relatado.

Quando as histórias de Antônio Torres têm o sertão do interior nordestino como cenário principal, os protagonistas, recorrentemente, almejam uma vida melhor no espaço urbano. Os romances ambientados nas metrópoles, por sua vez, não deixam de explorar o modo de vida no contexto sertanejo, por meio da rememoração dos personagens emigrantes

¹ Em 2007 Antônio Torres publicou o livro de crônicas *Sobre pessoas*, nas quais relata e avalia, a partir de memórias, seu contato pessoal com diversos artistas, dos mais variados meios, muitos dos quais marcando e influenciando sua trajetória como escritor. *Minu, o gato azul* (Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007) é uma história infantil inspirada, segundo o autor, em seu animal de estimação, na qual um gato, quando velho, recorda-se do tempo feliz em que a casa de seus donos vivia cheia de crianças com quem brincar.

que, geralmente, não conseguem desligar-se definitivamente de suas raízes. Tal comportamento, revelador de um permanente sentimento de incompletude por parte desses personagens, onde quer que estejam, faz-se resultado do confronto instaurado entre essas duas realidades distintas representadas nos romances, pelas quais eles transitam. Desse modo, não apenas os mecanismos de disposição do tempo, mas também a observação do tratamento dos elementos espaciais mostra-se fundamental para a interpretação da obra ficcional de Antônio Torres. Nela, a ação desenvolve-se, predominantemente, no interior do pensamento dos personagens, onde o tempo psicológico sobrepõe-se ao tempo cronológico, proporcionando uma viagem também no espaço.

Considerando-se essas particularidades, pretende-se explorar, nessa pesquisa, o modo de estruturação do plano da memória e sua relação com os dados espaciais na trilogia do autor, composta pelas obras *Essa terra*, de 1976, *O cachorro e o lobo*, de 1997, e *Pelo fundo da agulha*, de 2006. Trabalharemos com a hipótese de que, nesses romances, assim com nos demais escritos por Antônio Torres, pela memória de seus narradores ou personagens recupera-se, essencialmente, a contradição entre a cidade e o sertão, de modo a comprovar que a recorrência a esse contraste se caracteriza como uma obsessão temática do autor. Relacionadas a essa oposição basilar espaço-temporal que perpassa esses romances, surgem diversas questões, que vão da caracterização de problemas existenciais do homem, passando por aspectos relevantes da realidade social brasileira. Desse modo, além da averiguação das categorias narrativas de tempo e espaço nos romances, o intento é mostrar, como parte de nossa hipótese, a importância dos procedimentos utilizados como solução formal para a apresentação e desenvolvimento dos temas abordados. Busca-se mostrar como a instância memorialística norteia o processo de composição de Antônio Torres e é fator de alternância espacial, evidenciando uma relação de consonância entre estrutura e conteúdo romanescos, de modo a espelhar a condição psicológica dos personagens.

Na identificação e exploração dos elementos memorialísticos nos romances, utilizaremos, a título de organização e apontamento dos fenômenos mnemônicos, a distinção feita por Paul Ricoeur entre memória, lembrança e recordação, para não cairmos no uso generalizado desses termos, no qual, comumente, atribui-se a eles o mesmo significado. Segundo Ricoeur, a memória, conceito mais abrangente, manifesta-se por meio das lembranças, que aparecem em grupos ou em sequências, de modo mais ou menos semelhante à composição de uma narrativa. Uma lembrança, ou um conjunto delas, formam a instância da memória e a ela pertencem. Nas palavras do autor, “a memória existe no singular, enquanto as lembranças existem, geralmente, no plural” (RICOEUR, 2007, p. 41). Ricoeur, tomando de empréstimo as palavras de Santo Agostinho, afirma que as lembranças podem apresentar-se “isoladamente ou em cachos, de acordo com relações complexas atinentes aos temas ou às circunstâncias.” (2007, p. 41). Já a *lembrança*, de acordo com o autor, significa o momento em que ocorre o reconhecimento da impressão originária, que é o resultado do esforço de *recordação*. Sendo assim, de modo simplificado, a *memória* é a capacidade mental de conservação de experiência anterior, que abarca as lembranças e, por meio delas, se manifesta. Estas, por sua vez, são o resultado do processo de *recordação*, do ato de recordar.

Embora recorramos aos esclarecimentos de Ricoeur quanto às designações dos fenômenos relacionados ao processo mental de retomada do passado, sob um viés psíquico e filosófico, durante a análise dos romances de Antônio Torres consideramos mais apropriado basear-nos em outros autores que exploram a representação da memória na literatura e em outras formas de narratividade sob uma perspectiva estritamente teórica e que abarque outros elementos discursivos. Visando a captar o papel da memória como agente de estrutura, nosso estudo procurará esmiuçar não somente a arquitetura do tempo no *corpus* específico, mas também categorias variáveis que podem estar a ele relacionadas, como distância, pessoa e focalização narrativas.

Desse modo, na abordagem da representação formal da instancia memorialística nos três romances, serão empregadas algumas explicações pertinentes de Gerard Genette sobre o discurso da narrativa. Apoiados em alguns preceitos da tipologia criada pelo estudioso francês para análise da composição do discurso memorialístico de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, pretendemos desvendar as estratégias de ordem narratológica empregadas nos romances de Antônio Torres. Focalizaremos as particularidades de construção do tempo narrativo, atentando para procedimentos como quebras de sequência, retrocessos, encadeamento, alternâncias, antecipações, velocidade, entre outros, e os possíveis efeitos gerados na tentativa de reprodução dos meandros da memória dos personagens, principalmente da de Totonhim, protagonista da trilogia. Verificaremos o modo específico como se articula o tempo em cada romance, procurando estabelecer inter-relações com as temáticas abordadas. Para a identificação dessas possíveis correspondências entre forma e conteúdo romanescos, usaremos, como um dos suportes críticos, as considerações de Anatol Rosenfeld sobre as influências externas na configuração estrutural das manifestações artísticas do século XX, buscando mostrar que essa estrutura, por conseguinte, no caso de Antônio Torres, contribui na caracterização psicológica dos personagens. Também serão aproveitadas, em alguns momentos da análise da construção do tempo nos romances, as relações entre os artifícios literários e as técnicas cinematográficas descritas por Mendilow (1972), entre outros estudos teóricos que abordam o elemento temporal na narratividade.

Já a apreciação dos aspectos sociais, históricos e culturais do conteúdo da memória, representados nos romances, terá sustentação, principalmente, nas reflexões de Walter Benjamin, Maurice Halbwachs (2006), Ecléa Bosí (1979) e em alguns ensaios de Antonio Candido. De Benjamin, recorreremos aos ensaios nos quais o autor reflete sobre a memória em seu aspecto revelador de experiências de choque e de barbárie, que deixam marcas profundas no indivíduo. Também terão relevância os textos em que Benjamin aponta a crise da arte

narrativa em seu papel de veículo de troca de experiências e os fatores histórico-sociais que desencadearam esse processo.

Do trabalho de Halbwachs, adquirem importância em nossa pesquisa as proposições nas quais é defendido o aspecto coletivo da memória, como instância ligada às experiências compartilhadas por um grupo em uma determinada circunstância social. Para o estudioso, a memória do indivíduo é fruto de seu relacionamento com as instituições sociais e com os grupos de convívio a que pertence. Considerando essa perspectiva, torna-se pertinente a abordagem feita pelo autor no estudo dos três romances de Antônio Torres, como auxílio na interpretação da memória do protagonista e de seus conterrâneos emigrantes na cidade, que está atrelada ao modo de vida e às tradições da comunidade natal, situada no sertão baiano.

A análise psicossocial das lembranças de pessoas idosas, na qual consiste o trabalho de Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e sociedade*, também será de grande relevância para nossa pesquisa, como auxílio na compreensão dos estados mentais e da situação de alguns personagens no contexto social representado nas obras. Amparada principalmente pelos estudos de Benjamin e de Halbwachs, Bosi avalia o modo como o indivíduo reconstrói e relata o seu passado a partir do papel desempenhado na sociedade em que viveu, encontrando nesse relato pontos de convergência, comportamentos recorrentes que acenam para certas tendências psicológicas de tematização e elaboração do discurso memorialístico. Alguns trabalhos críticos de Antonio Candido também serão importantes para relacionar as narrativas de Antônio Torres com o contexto histórico-social no qual elas são produzidas e que, conseqüentemente, reproduzem artisticamente e com a série literária em que, sob uma perspectiva diacrônica, possivelmente se inserem.

Muitos autores afirmam que tempo e espaço são categorias indissociáveis. Bakhtin, por exemplo, cria o conceito de *cronotopo* para tratar da relação entre tempo e espaço no âmbito literário, no qual os considera interdependentes e complementares:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1993, p. 211, 1988)

Para Bahktin, o cronotopo constrói a imagem dos personagens dentro do texto literário: o tempo transforma o indivíduo, que transforma o espaço, num movimento dialógico, em que existe articulação com o espaço do outro. Esse movimento, por pressupor abertura e inacabamento desses personagens e de sua ligação com o tempo-espaço da representação, marca a dimensão histórica que a obra literária veicula, atuando de maneira determinante nas relações sociais nela encenadas.

Conforme já explanado, o passado, na obra de Antônio Torres, desencadeia o ressurgimento de espaços superpostos ao espaço imediato e, muitas vezes, contrastantes a este. Por outro lado, as lembranças, na obra do autor, recorrentemente, fazem-se produto das relações entre personagem e espaço, surgindo por influência do contato com determinados cenários. O espaço se mostra determinante no desenvolvimento da ação na série de romances de Antônio Torres, nos quais é freqüente a presença de duas referências espaciais distantes e opostas, proporcionando a exploração de questões específicas e, de certa maneira, delimitando o tipo de conflito possível a ser representado.

Para a análise dos dados espaciais do *corpus*, recorreremos principalmente aos estudos de Gaston Bachelard e às interpretações que ele desenvolve sobre essa categoria narrativa, em *A poética do espaço*, por considerar que sua abordagem responde mais apropriadamente às questões suscitadas pelos romances, relacionadas ao caráter emocional e afetivo da relação dos personagens com o espaço. O trabalho do autor revela, a partir de uma topoanálise semântica do espaço, reminiscências arquetípicas do ser humano, apresentando-se como “um

estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”. (BACHELARD, 1989, p. 41).

Ao debruçar-se nos limites das realidades geográficas, adquire relevo também, na literatura de Antônio Torres, a revelação do espaço social representado, entendendo-se como tal os costumes e sua evolução, os valores em curso, a situação dos indivíduos e das classes e a atitude mental das coletividades. Desse modo, torna-se necessário ainda, no que diz respeito ao espaço, o estudo sobre as diferenças sociais, econômicas e culturais entre o sertão e a cidade, representadas nos romances. Tal estudo terá embasamento, principalmente, nas colocações de Stuart Hall (2002), que avalia as conseqüências do contato do homem contemporâneo com outras realidades na constituição da sua identidade, apontando o surgimento, no mundo globalizado, de um sujeito proveniente da mistura de diferentes culturas, valores e crenças, e nas colaborações de outros teóricos dos Estudos Culturais.

No capítulo inicial deste estudo, antes de adentrar aos capítulos referentes à análise do *corpus* específico, realizaremos um percurso pela produção ficcional de Antônio Torres, buscando examinar, brevemente, em cada uma das narrativas, a partir de seu viés memorialístico, a presença da tensão temática existente entre espaços sociais opostos e suas conseqüências na constituição identitária dos personagens. Com a apresentação e a análise sucinta de todos os outros romances do autor, como complementação à pesquisa, partindo dos mesmos princípios que nortearão o estudo da trilogia que narra a história da trajetória do retirante Totonhim, pretendemos reforçar as hipóteses levantadas, tentando mostrar a existência de determinados procedimentos comuns e de uma certa unidade temática que se revelam como eixo condutor da obra de Antônio Torres.²

² O livro *Meninos, eu conto* (2003), é composto por três contos protagonizados por garotos e ambientados no sertão baiano. Apesar de apresentarem, de certo modo, a tensão entre campo e cidade, como nos romances de Antônio Torres, esses contos não serão analisados neste trabalho, por constituírem narrativas curtas, em que esse conflito entre espaços não é desenvolvido, e também por não possuírem caráter memorialístico.

No segundo capítulo, ainda sob uma visão panorâmica da obra, será abordada a relação entre a ficção e a vida de Antônio Torres, dada a presença constante de elementos autobiográficos em suas narrativas como um todo. Nessa etapa, atentar-se-á para o modo como são trabalhados certos componentes recorrentes nos romances, que remetem às experiências vivenciadas pelo autor ou a elementos que povoam o seu universo, como determinados lugares, nomes, tipos humanos, intrigas e contextos sociais. A análise do teor autobiográfico contido na obra ficcional de Antônio Torres terá como suporte teórico principalmente os conceitos de “pacto fantasmático” e de “espaço autobiográfico” criados por Legeune (2008), a partir dos quais será possível identificar certas semelhanças dos personagens e fatos representados nos romances com a vida de seu criador. As informações sobre a biografia de Antônio Torres e suas influências artísticas serão apreendidas de entrevistas e depoimentos a revistas, jornais, programas de TV, palestras e *sites* da internet.

Em nossas perquirições, constatamos que a obra do escritor, apesar de vasta, premiada e traduzida em vários países, ainda tem sido objeto de poucos estudos críticos no Brasil. Portanto, nossa proposta busca, com a exploração de algumas de suas características fundamentais, colaborar para a ampliação de informações sobre a prosa do escritor no contexto das pesquisas acadêmicas de literatura brasileira contemporânea. A escolha dos romances que compõem o *corpus* da análise justifica-se por constituírem três histórias distintas, com procedimentos de construção particulares e escritas em momentos diferentes da carreira do autor, apesar de seu caráter de continuidade e de complementaridade, coincidindo quanto à abordagem temática. A escolha nos permite observar, também, como o mesmo tema é abordado pelo autor em diferentes momentos, construindo um retrato que abrange um período histórico-social de rápidas mudanças que afetam diretamente o sertão e o sertanejo, também transformados com o passar do tempo.

Capítulo I

**Um passeio pela obra de Antônio Torres: espaços culturais
em oposição e identidades bipartidas nos caminhos da
memória**

1.1. O lugar da loucura em *Um cão uivando para a lua*

Um cão uivando para a lua, romance de estréia de Antônio Torres, publicado em 1972, foi considerado pela crítica um dos mais significativos lançamentos literários da época, sobretudo pela temática, que aborda algumas questões sociais brasileiras de maneira realista e analítica. Com seu fundo de crítica social, o enredo concentra-se na história de um retirante nordestino nas capitais do Sudeste, o personagem identificado pela inicial A. Após uma infância pobre no interior da Bahia, ele se muda para a cidade grande, atraído pela oportunidade de um futuro mais digno, sem a precariedade dominante em sua terra, onde incertas informações da vida urbana povoavam o imaginário dos jovens sertanejos:

[...] e de noite sonhar com as cidades que nunca tinha visto, mas que, por certo, eram bonitas e iluminadas e nas casas os banheiros eram mais limpos e não tinham aqueles porcos fossando no buraco da latrina para lamber a merda. (TORRES, 2002, p. 62)

Depois de viver muitos anos entre São Paulo e Rio de Janeiro e tornar-se jornalista, A. submerge em conflitos pessoais, devido à impossibilidade de enquadrar-se nos esquemas sociais do mundo capitalista moderno, contrários à sua personalidade. Sucumbindo às pressões profissionais de um mundo baseado na competitividade e na falta de ética, o personagem interna-se num sanatório para restabelecer-se de um colapso nervoso e é demitido da empresa onde trabalha por esse motivo. No sanatório, A., devido ao excesso de remédios, adormece por um longo período e tem um sonho no qual, em meio a cenas fantásticas imaginadas, faz uma avaliação de fatos marcantes de sua vida, recuperados pela memória. Baseada na mistura entre lembrança e delírio, a construção fragmentária da narrativa se faz pela articulação de diferentes formas de manifestação discursiva, tais como cartas, notícias de jornais e revistas, documentário, crônica, etc., caracterizando-se o romance pelo hibridismo de gêneros. A predominância da variação de estilos e gêneros discursivos, da inversão cronológica dos acontecimentos com a irrupção do passado no presente, ou do inconsciente

no consciente, são traços que, desde aí, irão marcar a maior parte da produção literária de Antônio Torres.

Rosenfeld (1985, p. 90), ao discorrer sobre as tendências estruturais da literatura moderna do século XX e sua relação com a realidade tumultuada que representa, afirma que artifícios como esses a que Antônio Torres recorre “são a expressão formal precisa de um mundo em que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente já não têm sentido”. De acordo com este raciocínio, podemos observar que os procedimentos utilizados por Torres corroboram na representação do universo turbulento da história de *Um cão uivando para a lua*. A linguagem voltada para o coloquial, repleta de expressões orais, gírias e incorreções gramaticais, a preferência pela frase curta, pela condensação, e a abundância de acontecimentos imprimem agilidade à história, intensificando o efeito de caoticidade, sem comprometer a capacidade de reflexão aprofundada do narrador A.

No sonho, em que A. revisita seu passado, sobressaem as lembranças de histórias de sua vida profissional e afetiva, transcorridas numa diversidade de espaços que se alternam, basicamente, entre o ambiente urbano de São Paulo e Rio de Janeiro e o interior do Norte e Nordeste do Brasil. A lembrança dos lugares por onde passou abre a possibilidade de registro, pelo personagem jornalista, dos problemas sociais enfrentados pelos habitantes de diferentes localidades do país. Em sua retrospectiva de vida ativada pelo sonho, A. reconstrói a realidade de que pôde tomar conhecimento em suas viagens, tais como a situação calamitosa dos povoados das regiões mais pobres do Brasil, nas quais testemunhou problemas como o alto índice de natalidade, a desnutrição infantil e o elevado número de assassinatos. Dentro da lembrança de uma de suas viagens, A. recorda-se, também, da última vez que visitou os pais na sua terra natal, num passado mais recente, constatando, ao descrever o ambiente degradado com que se depara, que nada mudou em relação à precariedade que vivenciara em sua meninice:

Estava numa casinha acanhada e muito pobre, que tinha as paredes rachadas e lagartixas cochilando nos caibros da cobertura sem forro. Ao fundo, um pequeno quintal enlameado, para alegria das moscas. Os meninos, descalços e sem camisa, brincavam na rua, uma desleixada rua descalça.

[...]

Percorremos várias casas, todas marcadas pelo mesmo abandono e miséria. (TORRES, 2002, p. 134).

Nota-se que a narração das lembranças de A. sobre os lugares que conheceu no interior do país ou sobre sua infância no vilarejo do sertão baiano produz uma imagem deplorável dessas regiões, sobressaindo, em seu discurso, um forte teor denunciativo, revelador do descaso maior das instituições públicas com determinadas áreas do território nacional.

A atividade memorialística também é responsável, em parte, por delinear o espaço urbano em que A. viveu, sobretudo o da São Paulo de sua juventude, onde, ao chegar, teve de enfrentar enormes dificuldades. O personagem aborda o problema do desemprego, das péssimas condições de moradia dos emigrantes nordestinos pobres, que “se afavelavam em guetos” (TORRES, 2002, p. 90) e da marginalização que sofriam: “Eles pagam por todos os crimes do local, quer sejam os autores ou não.” (TORRES, 2002, p. 120). Ressalta, também, o ambiente degradante das áreas periféricas da cidade (“Não me lembro de ter visto nada mais deprimente do que aquela rua, cheia de caminhões e esgoto aberto. O mau cheiro era insuportável.”, TORRES, 2002, p. 90) e o estilo e a qualidade de habitações em que a população paulistana, em geral, se sujeita a viver, trancafiada em minúsculos apartamentos de edifícios, isolada dentro de sua coletividade: “Lá embaixo estava aquele monte de caixotes empilhados, os engradados onde oito milhões (seriam mesmo oito?) se engarrafavam.” (TORRES, 2002, p. 120)

Além da memória e do sonho de A., Antônio Torres utiliza outros recursos narrativos para caracterizar o ambiente urbano que seu romance retrata, como as notícias de revista que o personagem lê no sanatório ou o desabafo de pessoas interpeladas por ele e que vivenciam o

dia-a-dia das grandes cidades, como o do taxista que o conduz pelo Rio de Janeiro. Nesses trechos, ganham destaque a criminalidade nas metrópoles e a insensibilidade e o individualismo de seus cidadãos.

Hélio Pólvora considera *Um cão uivando para a lua*, no geral, “o romance da fossa generalizada. Parte da angústia individual ‘aquele negócio horrível por dentro’, e atinge um sentimento coletivo de paranóia frenética” (PÓLVORA, 2002, p. 181). Isso se dá em decorrência da representação, na obra, do cotidiano das grandes concentrações urbanas brasileiras, marcada pela competitividade agressiva e pelos desníveis sociais, conforme se constata na descrição do crítico:

os jornais refletem o mundo caótico de hoje varrido pelo vento da violência, [...] Por toda parte assassinatos, assaltos, suicídios, mendicância, prostituição. Sobreviver é a coisa mais importante. [...] A sobrevivência exige nervos fortes, uma estrutura de aço. O progresso tem um custo social altíssimo. (PÓLVORA, 2002, p. 181)

Como representante prototípico dessa lógica social urbana reificada que A. repudia, em que o aspecto humano é banalizado, está o personagem T. Realizando um contraponto com o protagonista, T. é um profissional de comunicação, respeitado e bem sucedido, mas de caráter frio e egoísta, que se satisfaz com as tragédias do mundo, transformando-as em espetáculo de TV para obter rentabilidade financeira. No entanto, a exploração de sua vida privada pelo narrador desvela, por trás do sucesso e da riqueza, uma realidade permeada por problemas de desestruturação familiar, amizades artificiais, protocolos e aparências. Todavia, o personagem conduz esses contratempos com uma natural positividade que não o deixa abalar-se.

No início e no final do romance, T. desenvolve uma conversa imaginária com uma estrela e com um espelho, respectivamente, os quais, na verdade, representam sua consciência. O diálogo com esses atores é um recurso utilizado pelo autor para desvendar a interioridade de T., pois o personagem não apresenta o traço da autorreflexão em sua

caracterização. Nesses momentos ele ensaia uma problematização de sua vida que, no entanto, não se realiza, pois ele a interrompe para tratar de outras questões de ordem prática. O surgimento desses diálogos inconclusos sobre si mesmo, apenas no início e no fim do romance, e nos quais ele não demonstra preocupação com os problemas do outro, revela a caracterização rígida e constante do personagem, que não evolui no decorrer da história. Nos trechos em que T. é focalizado, a trama é contada por um narrador em terceira pessoa, onisciente, enquanto que o personagem A. narra a própria experiência, em primeira pessoa, com maior ênfase na sua introspecção e na subjetividade. De caracterização psicológica mais complexa, A. sofre com o funcionamento de um mundo corrupto e hipócrita, onde não há lugar para a honestidade. Ele reluta em fazer parte dessa engrenagem e, por isso, não consegue estabelecer-se no jornalismo, pois o mercado exige que o profissional obedeça aos interesses ideológicos e financeiros das empresas de comunicação, manipulando a informação a serviço delas.

Ao buscar refugiar-se da loucura generalizada do dia-a-dia, procurando, contraditoriamente, num sanatório uma espécie de exílio voluntário, A. não obtém êxito, pois, nesse lugar, o desenrolar da memória e do sonho, como tentativas de autoproteção pela imersão em sua interioridade, reflete exatamente o que se passa no mundo exterior a essas instâncias: a imagem de uma sociedade corrompida pela qual o personagem transita em seu sonho é a mesma produzida pelo conjunto de notícias que ele lê sobre o que ocorre fora do sanatório. Desse modo, A. constata que, nesse local, não há possibilidade de amenizar seus conflitos existenciais, por não conseguir, ali, desligar-se dos problemas da humanidade que o afligem. Do lado de fora do hospício, diante das atrocidades que presencia, como conseqüências de uma estrutura social em que o absurdo parece ser a norma – como a célebre história de *O alienista*, de Machado de Assis, na qual são postos em xeque os critérios para se definir o estado de lucidez do homem – o personagem indaga-se:

O que é que eu posso fazer aqui fora, no meio de tanta loucura? Os automóveis estão loucos, os táxis estão loucos, os ônibus loucos, as motos loucas, os homens na rua estão loucos. Mas quem está confinado num sanatório? Quem é, oficialmente, com registro e tudo, o louco? (TORRES, 2002, p. 137)

O título *Um cão uivando para a lua* remete ao motivo da loucura explorado em seu enredo. No caso do personagem A., o comportamento insano, equivalente ao uivo canino, nada mais é do que a tentativa de dar vazão a um sentimento de angústia e solidão para o qual não encontra correspondência. Reflete o desespero em comunicar sua perplexidade com o *status quo* que, além de não ser compreendida, é duramente reprimida pela sociedade e suas instituições.

A. tem sua crise existencial deflagrada quando sai do espaço estagnante do sertão com o intuito de adquirir um crescimento, não apenas sócio-econômico, mas também humanístico, na cidade grande e descobre que, nela, os habitantes também são vítimas de um sistema excludente, embora possam sofrer as conseqüências dessa exclusão de modo diferente, com seus problemas específicos. A cidade traz apenas uma ilusão de liberdade para a grande massa alienada, que tem suas vontades direcionadas, sua posição previamente marcada nas relações de poder e, como que “anestesiada” por influência ou imposição das autoridades, do trabalho e dos meios de comunicação, acaba, de modo automatizado, assimilando com naturalidade as injustiças e a violência a que está cada vez mais exposta. A indignação com um presente adverso na cidade e a lembrança e recusa de um passado triste no sertão, ainda ecoante, instauram a identidade partida do personagem, que não encontra repouso para seus conflitos nem no sanatório. Sem ter para onde fugir e sem encontrar resolução para seus impasses, A. termina aceitando um emprego na TV, oferecido pelo prodigioso T. e volta para o convívio com a sociedade “normal”, rendendo-se à sua mecânica e abdicando das aspirações reformistas.

1.2. A cidade em *Os homens dos pés redondos*: espaço paradoxal de angústia e conformismo

Constituído por várias situações que caminham paralela e alternadamente e que depois vão se entrelaçando, para, no fim, formar um todo, *Os homens dos pés redondos*, segundo romance escrito por Antônio Torres, datado de 1973, não possui um herói definido, pois mostra uma quantidade de personagens singulares, cada qual assumindo um papel nuclear em determinado momento. Entre eles, alguns recebem maior destaque, como, por exemplo, De Jesus, Alves, Fernandes e Estrangeiro.

Pai de família tipicamente urbano, que exerce a modesta função de confeccionar cartazes para uma grande empresa de propaganda, De Jesus, ao receber a informação de que seu trabalho passará pelo crivo do escritor Alves, seu novo chefe, fica obcecado com a ideia de matá-lo, utilizando uma tesoura como arma. Ele se revolta contra a falta de reconhecimento profissional e com sua condição de anonimato na sociedade, procurando, de diversos modos, entre eles com o assassinato de seu superior, subverter as normas que sempre condicionaram seu comportamento. Alves, diretor da empresa em que De Jesus trabalha, tem um passado de sucesso como escritor e convive no meio intelectual esquerdista, por isso acaba sendo perseguido, preso e torturado pelas autoridades do regime ditatorial exercido pelo governo de seu país. Assistente de Alves, Estrangeiro acaba assumindo o seu lugar na empresa, ao mesmo tempo em que se torna amante de Lena, a esposa do escritor, após este ser levado pelos policiais. O poderoso banqueiro, Doutor Fernandes, pai da jovem Manuela, com quem Estrangeiro tem um namoro, é o dono da empresa de publicidade e empregador de todos eles.

O romance explora situações que permitem um confronto entre representantes dos vários estratos da sociedade, evidenciando certos comportamentos pessoais e coletivos que os distinguem ou os unem. Apresenta um mosaico de uma realidade, ao ilustrar o universo

cotidiano de diferentes classes e ambientes. Por meio desses personagens, Antônio Torres mostra, além das mazelas sociais, a violência e a falácia, disfarçadas, de uma máquina administrativa, bem como a falta de sustentação do regime autoritário da nação representada. Espécie de alegoria da situação de Portugal no período salazarista, o romance apropria-se do espaço real e recria-o como espaço simbólico, por meio da fictícia Ibéria. Pelo recurso à personificação, em determinado momento, o ambiente se humaniza e ganha a condição de sujeito através de uma velha prostituta que recebe a todos “abrindo as pernas” (TORRES, 1999, p. 124) – imagem da decadência do país em relação a seu passado glorioso – e com quem o personagem Estrangeiro dialoga, refletindo sobre os rumos tomados por ela.

Os homens dos pés redondos abole o enredo linear, as situações bem definidas e resolvidas e a narração centrada em apenas um ângulo de visão. Num jogo de troca de espaço e de tempo, a narração salta de um estado de espírito individual para outro, entrecortando as histórias de cada personagem. Além da alternância de focalização, tais cortes narrativos são ocasionados pelas súbitas passagens para os planos da memória, da imaginação ou do sonho desses personagens, que se misturam com a realidade, criando-se, muitas vezes, uma atmosfera onírica de angústia e loucura e, para alguns deles, uma problematização em relação ao espaço onde vivem.

Para De Jesus, frustrado com a estagnação de sua vida fracassada e com sua condição submissa, a memória é algo torturante e castrador, pois traz à tona recordações sentimentais da infância, nas quais ouve os conselhos e determinações repressores da mãe, que tolhem, no presente, sua capacidade de ação e de desvio da ordem estabelecida nos momentos de revolta contra a opressão instaurada pela escala de poder. Ele descreve a memória como “esse imenso rolo de invisíveis fitas gravadas e indiscretas, que não podia controlar: a sua lata de lixo” (TORRES, 1999, p. 57), remetendo ao surgimento involuntário das recordações e, numa

alusão metadiscursiva, à sua representação formal no livro, por meio de cortes ou *flashbacks*, em similaridade com a narrativa fílmica.

Estrangeiro, como o próprio nome indica, é um imigrante estabelecido na Ibéria, mas que, volta e meia, resgata, pela memória ou pelo sonho, as imagens indissociáveis de seu pai, um humilde homem do campo, e da terra natal, um país pobre e de solo seco, chamado Junco, onde a economia gira em torno da atividade rural. Essas recordações, geralmente, não são evocadas pelo personagem, que prefere não desenterrar o passado triste, marcado pelo trabalho duro e pela precariedade, mas surgem contra sua vontade, despertadas por algo que remeta àquele tempo. Por exemplo, após ter lido as cartas que recebe da família, Estrangeiro tem um sonho, dentro do qual lembra ter crescido trabalhando na feira livre, vendendo a cana que o pai plantava e que, mesmo assim, nunca lhes sobrava dinheiro: “Ô droga, e os tempos miseráveis da infância e adolescência? As roupas sempre remendadas e os sapatos com um buraco na sola?” (TORRES, 1999, p. 151).

Em outra ocasião, ao contemplar a magnífica paisagem verde da propriedade rural do Doutor Fernandes, onde passa um feriado, Estrangeiro recorda-se da terra em que viveu com sua família e da pobreza e sofrimento que ela produzia, ao contrário da próspera fazenda do banqueiro:

É um pasto igualzinho ao que meu pai tinha. Mas ele já vendeu a sua propriedade. Eram essas terras que nos ligavam, com tudo o que me prendia ao passado. Agora eu sei. Meu pai já morreu para mim há muito tempo. E não me deixou herança alguma. A não ser um bocado de miséria. A não ser um bocado de fome. (TORRES, 1999, p. 204)

Estrangeiro conclui que a terra era o que ainda mantinha seu vínculo com o pai, o elo de identificação entre os dois. Depois de vendida a propriedade, portanto, essa ligação rompe-se e o pai torna-se um estranho, pois sua imagem estava estreitamente ligada à experiência da miséria e da fome compartilhada na terra que possuíam.

Em relação à essência do livro, Barbosa (1973, p. 4) entende que o ângulo de focalização é “basicamente, o da desumanização do homem contemporâneo, agrilhado à engrenagem da arbitrária organização social”, a partir do qual “os personagens põem à mostra o absurdo da condição humana”. Considerando esse aspecto temático, podemos tentar delinear o modo como se constituem os dois personagens que, basicamente, encenam essa problematização do sujeito no espaço e no tempo representados.

Estrangeiro, apesar de suas lembranças do passado vivido no campo carregarem um conteúdo negativo, reconhece que essa fase constitui, em parte, sua essência. A situação de carência experimentada na juventude concede ao personagem a consciência da realidade social, uma visão de fora, necessária para encarar as dificuldades com espírito prático e analítico, atributo que se mostra fundamental para seu sucesso na cidade. A vida na Ibéria, por outro lado, é responsável por uma certa degradação dos seus valores, evidenciada, sobretudo, por seu comportamento oportunista na relação com os outros, ao agir sempre de maneira previamente calculada, conforme as conveniências. O personagem sofre uma espécie de desumanização, em sua busca frenética por ascender profissionalmente, o que faz com que ele, sem se dar conta, torne-se também vítima do processo de alienação a que o trabalho, nesse espaço social, regulado pela eficiência na apresentação de resultados, expõe os indivíduos.

É o mesmo processo contra o qual o fracassado De Jesus busca libertar-se, até, ao final, receber um confortável gabinete de trabalho na empresa de propaganda e terminar conformado. O personagem, cidadão iberiano, produto do espaço urbano, neste sente-se marginalizado e, por isso, sua relação inicial é de conflito com o sistema. Sem o mínimo traquejo para lidar com as situações e as pessoas, ele jamais consegue o mesmo *status* que Estrangeiro, o qual, por sua vez, apesar de originário de uma realidade rural, diversa, e de seus pequenos conflitos internos, sente-se completamente adaptado à vida na Ibéria.

Portanto, o romance, ao focalizar a cidade como espaço primordial, não traz como instauradora de conflitos a tensão desse ambiente central com a procedência periférica do personagem campestre, mas, principalmente, os desafios profissionais, as diferenças de classe, a vigilância e os desmandos de um poder governamental que restringem a liberdade do indivíduo. Caracterizado por um pessimismo previamente anunciado em seu prólogo pelos versos de Fernando Pessoa e de Alexandre O'Neill, o romance, num jogo entre sonho e realidade e, muitas vezes, pelas vias do humor e da ironia, descreve a linha trágica de personagens angustiados com os problemas urbanos, mas fechados em suas desesperanças, com os pés inchados, “redondos”, de tanto caminhar ao redor de sua melancolia resignada.

1.3. A derrota do herói em sua luta utópica pela edificação de um sertão próspero

Em 1979, três anos após a publicação de *Essa terra*, sua obra mais conhecida e exaltada pela crítica, Antônio Torres lança seu quarto romance, *Carta ao Bispo*. Nessa narrativa o protagonista Gil é um sujeito idealista e politicamente engajado, que luta para resolver os problemas da região da fictícia Malhada da Pedra, no interior da Bahia. De caráter altruísta, ele abdica da oportunidade de uma vida estável, recusando um casamento vantajoso, para dedicar-se exclusivamente à defesa e concretização de seus ideais. Dentre suas atuações, estão o apoio ao amigo Zito, candidato à prefeitura, e os esforços para a construção de um atalho que diminua a distância entre a cidadezinha e a capital baiana e, conseqüentemente, promova o progresso local. Após fracassar na construção da estrada e não ter como devolver o dinheiro que apanhou da repartição onde trabalha para financiar a candidatura de Zito, Gil decide acabar com a própria vida. Na casa do Bispo Dom Luís, onde é hóspede, ele ingere formicida e, agonizante, atravessa o corredor entre a cozinha e a sala. Nesse percurso lento

intercala-se uma retrospectiva de sua vida, contendo a série de desafios que enfrentou para tentar amenizar o sofrimento de seu povo.

A narrativa inicia com a cena do ato suicida de Gil. Nesse momento, por meio de retrocessos temporais, abre-se o plano da memória do personagem, às vezes misturada com delírio, no qual são relatadas suas vivências do passado, que incluem sua peregrinação por diversas cidades de diferentes regiões do Brasil. Sua história passada vai progredindo até encontrar-se com o momento presente: as cenas do envenenamento na casa do bispo e a da sua morte, a caminho do hospital.

O tema da migração nordestina também é tratado em *Carta ao Bispo*, porém, Gil foge das características comumente encontradas nos protagonistas dos romances de Antônio Torres, ao não deixar sua terra para viver nas grandes metrópoles. Constituindo uma exceção na sua família e na sua região, pois seus três irmãos, assim como a maioria dos homens jovens do lugar, vão buscar emprego nas cidades do Sul e do Sudeste, ele decide permanecer e trabalhar contra a burocracia e o jogo de interesses que travam as ações políticas, para ajudar sua gente, conseguindo trazer-lhes médico, professora, motor de luz e outros benefícios:

Deixa o povo e este o amava e era de verdade. Para o povo ele dava a roupa do corpo, quando não tinha mais nada para dar. Gil deixa uma causa sincera e insana, na qual enterrou quase todos os seus quarenta anos. Queria salvar um lugar e um povo. Sozinho. (TORRES, 2005b, p. 12).

Dotado de uma profunda consciência da realidade social e caracterizado por uma inquietação, que o leva a uma busca vã, Gil é incompreendido e considerado louco, por muitos. Sertanejo que vive inconformado com a situação de seu próprio espaço, ele se enquadra no tipo de herói “problemático” do gênero romanesco, segundo a proposição de Lukács, marcado pela impossibilidade de conciliação entre a sua interioridade e o mundo, bem como pela busca de valores autênticos num universo alienado: “O estado de herói tornou-se desta forma polêmico e problemático; já não constitui a forma natural da existência

na esfera das essências, mas um esforço para se elevar acima do que é puramente humano, massa ou instintos.” (LUKÁCS, s. d., p. 46)

O incômodo em relação à paralisia econômica do sertão, que condena seus habitantes a uma posição à margem da sociedade, alimenta no personagem uma força interior que o leva a tentar superar as limitações dessa região. Em meio à resignação e à inércia dominantes nesse espaço, sustentadas pela classe política, Gil se apresenta como um herói solitário contra a alienação, tentando colocar suas aspirações em prática. Contudo, suas idéias humanitárias não passam de idealismo abstrato e esbarram na realidade, que impede as possibilidades consistentes de sua realização. Assim, sem conseguir realizar seu desejo utópico de justiça, cumprindo sua trajetória fadada ao fracasso, ele se suicida, pois percebe a natureza degradada de sua busca. Gil é um personagem que vivencia a frustração da perda da ilusão por possuir uma consciência, embora diferenciada em relação à maior parte de seus conterrâneos, estreita em relação à complexidade do mundo. Ele ilude-se com a vontade de conciliar o ideal de solidariedade humana com sua existência solitária num universo corrompido.

Em suas andanças quixotescas, procurando incessantemente meios de melhorar as condições de vida dos sertanejos, Gil vai desvelando os contornos de um sertão nordestino castigado pela seca, pela miséria, pela corrupção e pelo coronelismo violento que impera na esfera do poder. A partir de seus relatos de viagem, não deixa também de apontar certos aspectos de alguns grandes centros urbanos por onde passa, como Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, e as semelhanças e os contrastes que apresentam em relação ao ambiente rural onde vive.

Carta ao Bispo explora a oposição entre sertão e cidade, relacionada às diferenças de oportunidades e de condições de vida de seus habitantes, mas não há a representação de uma indefinição ou crise de identidade por conta da vivência do sujeito entre esses dois espaços sócio-culturais distintos. Pelo contrário, tal relação contrastante atinge o personagem Gil no

seu sentimento de enraizamento, reforçando seu desejo de permanência no sertão. Ao conhecer o espaço estrangeiro, ele se empenha para que o seu lugar, esquecido pelos governantes, receba investimentos, desenvolva-se e, assim, diminuam-se as disparidades entre as regiões brasileiras, tópico do enredo que o reveste de um forte teor de denúncia da realidade social exterior ao texto. O personagem não busca fugir para onde está o desenvolvimento, mas trazê-lo até si. Ele não se desloca para tentar viver melhor em outro lugar, mas tenta fazer com que o seu próprio lugar modifique-se, para poder viver melhor nele, junto ao seu povo. Desse modo, no caso de Gil, o suicídio, como manifestação extrema de um estado de crise, não deriva do sentimento de ausência de um lugar no mundo com o qual se identifique – como ocorre com o personagem Nelo, de *Essa terra* –, mas da consciência da incapacidade de preservação da identidade e do orgulho de sua comunidade, paulatinamente dissolvidos pelos fluxos migratórios.

1.4. A desagregação da família patriarcal em *Adeus, velho*

Adeus, velho, publicado em 1981, apresenta a história de uma numerosa família de um vilarejo do interior da Bahia, que vai se desmembrando com a migração dos filhos para as cidades mais desenvolvidas, tendo que se reunir depois de muito tempo, no mesmo lugar de partida, em virtude da morte do pai. Um narrador onisciente, em terceira pessoa, perscruta a memória de dois dos filhos, Mirinho e Virinha, já maduros, para contar a trajetória deles e dos demais irmãos, frequentemente lançando mão do discurso indireto livre.

Virinha era uma atraente jovem que aspirava a viver numa grande cidade, distante da ignorância das pessoas e da vida pacata do pequeno povoado onde nasceu. Para isso, ela

entrega sua virgindade a um caminhoneiro que promete levá-la da roça, mas este a abandona na beira da estrada, após saciar seu desejo sexual. Passados vários anos, Virinha é presa em Salvador, onde mora, acusada do assassinato do mesmo caminhoneiro e, logo depois de libertada, por falta de provas de sua autoria no crime, retorna ao sertão para o enterro do pai, que acabara de morrer.

Mirinho, bancário em uma cidade próxima à capital baiana, é o único da família que recebe Virinha na saída da prisão e este reencontro, aliado ao fato da morte do pai no interior, ativa a memória do personagem, que começa a lembrar-se do destino dos demais irmãos que se foram do sertão. Ele compara sua memória a um antigo baú onde a mãe guardava álbuns de fotografia, cartas, convites de casamento, de batizados e outros objetos que constituem as marcas de um passado, a fixação de um tempo. Esses guardados também são as provas que contam a história de uma família outrora estruturada e religiosa, com todos os rituais a ela associados. Na atualidade de Mirinho, os irmãos estão todos divididos, espalhados por cidades maiores, não mantêm contato entre si e nem se sabe o paradeiro de alguns. Fugindo do trabalho rural e de um estilo de vida desprezioso no interior, eles se desgarram do destino imposto pelo espaço e pelo pai e empreendem seus projetos próprios, cujos passos convergem num desafio mais complexo, formado pela barreira da sociedade urbana.

Ao esboçar os rumos tomados pelos membros da família, o romance institui o motivo da viagem como condutor de sua trama, reconstruindo, em síntese, o percurso de personagens em suas travessias de uma espécie de espaço-refúgio, configurado no lar paterno, onde se vive em segurança, rumo a um espaço incógnito, atópico, o lugar do desconhecido, da aventura, do sofrimento e da luta, que atrai pelo fascínio do mistério, representado pela metrópole esmagadora e excludente. A viagem, para esses personagens, jovens que procuram emancipar-se, realizando sua iniciação na vida adulta, torna-se parte fundamental de um

processo de formação individual, por toda experiência que acarreta, em suas trajetórias pessoais. Mirinho e Virinha, cujas vozes são enfatizadas no romance, apresentam uma visão clara da situação em que se encontram, depois de terem percorrido um longo caminho no espaço e no tempo, a ponto de articularem seu passado no campo com seus anos vividos no meio urbano e fazerem um balanço da travessia empreendida, avaliando suas vantagens e desvantagens.

Halbwachs (2006, p. 29), ao discorrer sobre os mecanismos mnemônicos relacionados a fatores psicossociais, afirma que uma motivação do presente é que revolve o passado e resgata uma lembrança. Apoiado, então, no presente, o fato memorialístico deixa de ser aquilo que é e passa a ser a soma daquilo que foi no passado, mais as considerações realizadas no presente. Ou seja, resgatar algo da memória é transformar, é dar novo significado àquilo que já se passou. No romance *Adeus, velho*, as memórias dos irmãos protagonistas são atravessadas por um teor reflexivo sobre as implicações do êxodo rural. Virinha submete os momentos traumáticos de sua história a uma revisão, criando uma ampliação de sua perspectiva sobre as dificuldades de ser uma mulher migrante e sozinha na cidade. De personalidade independente, ela afirma ao irmão nunca ter se casado para não ter de submeter-se a homem nenhum, como sua mãe ou as mulheres que conheceu no sertão, e confessa que, em Salvador, precisou prostituir-se para sobreviver: “Mulher, meu filho, só consegue alguma coisa arriando as calcinhas.” (TORRES, 2005c, p. 183). No entanto, ela não se arrepende de ter deixado a vida relativamente confortável no sertão, onde o pai era proprietário de terras e de gado, para tomar parte de uma posição social mais baixa na capital, pois sempre detestou a conjuntura provinciana e a falta de liberdade que ela impunha, principalmente às mulheres.

Mirinho, instigado pelo reencontro forçado com os irmãos, em virtude da prisão de Virinha e da morte do pai, reflete, memorialisticamente, sobre os rumos tomados pelos

membros da família e por ele próprio, nos quais vê uma declínio da qualidade de vida com a mudança para a cidade, embora reconheça que o sertão também possui problemas específicos que contribuem para a perpetuação da pobreza, como a necessidade dos jovens trocarem os estudos pelo trabalho na roça, a falta de controle de natalidade e as más condições de saúde. Recordar-se da história fracassada do irmão mais velho, Tonho, um próspero dono de bar na terra natal que termina como feirante em Salvador, dependendo, diariamente, de um transporte público deficiente para chegar à habitação precária no subúrbio distante, onde mora. Lembra-se do sobrinho Zulmiro, trabalhador braçal na rede de esgotos de Salvador, segundo sua visão, um integrante da classe analfabeta que move o país (“Burro de carga é o que não falta a este chão: são bons e baratos.”, TORRES, 2005c, p. 130) e símbolo da perda do poder aquisitivo da família, dado o encarecimento da sobrevivência, com a mudança para um mundo em que as prioridades são outras. Mirinho expõe sua frustração ao constatar que a qualidade de vida na metrópole depende da classe social a que se pertence, não havendo melhora para o emigrante pobre e sem instrução que nela se aventura:

Voltar ao passado era um retorno às radiantes promessas de um futuro que redundara apenas no decepcionante dia de hoje. Se houve alguma vez a ilusão de que existiria sempre uma via-láctea a iluminar o caminho de cada um, agora havia a certeza de que o céu não oferecia o mesmo clarão para todos. (TORRES, 2005c, p. 129)

A volta de Mirinho ao povoado da infância e à casa desfeita, que concentram a memória familiar ou coletiva, se dá em condições de esfacelamento dos valores de estabilidade defendidos pelo pai. A morte deste é um fator de realização da sua vontade de ter todos os filhos debaixo do mesmo teto, embora a reunião seja momentânea e apenas física, uma vez que é motivo de desavença por questões de divisão de bens, de encargos e de culpas. A morte do pai também sinaliza uma ruptura definitiva de Mirinho com o tempo passado e com o espaço rural, dos quais ele confessa não sentir saudade, ao andar pela cidadezinha onde nasceu.

Nesse passeio, ele vê apenas as ruínas do seu passado, pois o vilarejo da atualidade, apesar de continuar triste e pobre, não é mais o mesmo, agora influenciado pelos costumes das cidades grandes. Se a capital o oprime e o exclui, o campo também não o acolhe, porque perdeu muitas das características do tempo de sua infância e apresenta-se para ele tão estranho quanto os membros de sua família, sendo o pai o único laço que ainda restava com este ambiente. O término do romance com Mirinho e Virinha sentados ao pé do cruzeiro, que aparece na cena inicial, fecha a ação num círculo, representando o fim de um ciclo e o início de outro, no qual esses personagens terão que recomeçar suas vidas, novamente na rudeza da cidade, agora despojados do último resquício de seu passado.

1.5. *Balada da infância perdida*: o memorialístico e o insólito na construção de um retrato social

Balada da infância perdida, de 1986, é um romance no qual, apesar de sua ambientação predominantemente urbana, em alguns momentos, por meio da memória e do trabalho imaginativo de seu narrador-protagonista, se estabelece um contraste entre a cidade do Rio de Janeiro e o sertão nordestino. Nessa narrativa, as reminiscências do narrador-protagonista, que não é nomeado, vêm à tona a partir do momento em que ele, após uma noite de bebedeira, deita-se, ao chegar a seu apartamento, e terminam quando o despertador toca e é preciso levantar-se para trabalhar. Suas recordações, assim, desenvolvem-se numa atmosfera onírica, que possibilita o surgimento de situações absurdas, ao lado da evocação de momentos e de personagens significativos em sua vida. Entre estes, está a lembrança do pai, que vive isolado na caatinga, sem contato com a civilização, como que suspenso no tempo e no espaço. É recorrente também a lembrança dos parentes mortos do interior da Bahia, com quem o

narrador dialoga, como a mãe, a tia Madalena e o primo Calunga que, como ele, também optou por buscar melhores condições de vida na metrópole, mas retornou ao Nordeste, doente e falido, como símbolo da degradação humana que o ambiente urbano pode causar.

O plano da diegese, no romance, comporta, basicamente, duas seqüências narrativas: na primeira, que funciona como uma moldura da segunda, o tempo é limitado e referenciado. Na segunda, por outro lado, o tempo é quase sempre ilimitado, uma vez que é matéria da memória ou do devaneio. Logo, o que é narrado nessa instância não obedece ao tempo histórico, mas ao tempo subjetivo. O tempo objetivo é comprimido numas poucas horas e o passado e o presente subjetivos (da memória e do sonho) são expandidos, de modo a cobrir a quase totalidade da trama, terminando com o retorno ao presente objetivo do narrador (quando ele acorda).

Numa forma de representação do inconsciente do personagem, ressaltando a ilogicidade temporal das recordações trazidas por meio do sonho e da embriaguez, as situações narradas apresentam-se de forma desordenada, fora de uma seqüência de tempo linear e sem uma ligação direta aparente. Desse modo, o narrador usa a subversão da cronologia para produzir determinados efeitos: sem prevenir o leitor, faz surgir um momento no outro, desorganizando a ordem habitual e promovendo o entrecruzamento de acontecimentos presentes com uma ou várias reminiscências de acontecimentos passados.

Esses deslocamentos temporais e espaciais no romance, resultantes da operação de lembranças intercaladas com cenas fantasiosas, harmonizam-se com a temática, que aborda um mundo composto de fragmentos diversos, em ruína, e se fazem expressão da instabilidade emocional do personagem. Este, em seu estado de crise pelo desenraizamento, na condição de migrante nordestino do interior pacato vivendo em meio à histeria da metrópole moderna, procura um espaço de fuga:

Meu pai. Papai. O velho: só e esquecido no silêncio de uma tapera, num pé de grota sem futuro. Mesmo assim. Assim mesmo ele ainda sonha um sonho temperado com um cheirinho bom de alecrim, enquanto eu, recendendo a álcool por todos os poros, me debato na cama, contando caixõezinhos azuis. Sem pai nem mãe que me cantem uma cantiga de ninar.

O acalanto que ouço agora é outro.

Ganidos e uivos lancinantes, circunvoluções de helicópteros e gritos e pânico e o horror debaixo de uma tremenda fuzilaria no morro bem ao pé da minha cama.

E papai jamais virá para me enganchar em seu cangote e me carregar por aí até que eu adormeça. (TORRES, 1999, p. 9)

Com a choupana do pai perdida no sertão como exemplo, essa espécie de espaço-refúgio é representada no romance principalmente pelo ambiente pitoresco e idealizado do interior baiano, que o protagonista constata, no entanto, estar circunscrito a um passado longínquo. Essa descontinuidade entre presente e passado, cidade e campo, passa a reger a dinâmica do mundo interior do personagem, perdido num entre-lugar, sem um ponto de referência para se apoiar. Para John Parker, Antônio Torres, em *Balada da infância perdida*,

continua a debater-se no problema aparentemente irresolúvel dos dois Brasis, que na sua obra, exorbita dos aspectos puramente materiais para se colocar em termos de valores históricos. O velho sistema patriarcal, morto e enterrado em *Adeus velho*, é revisitado aqui, apenas para lamentar os seus restos caquéticos e esfarrapados nas lembranças da vida de moleque perdida para sempre nos espigões cariocas e paulistas dos últimos 25 anos. (PARKER, 1988, p. 135)

O sentimento de fuga do espaço e tempo presentes, na cidade, pelo qual o narrador-personagem é tomado também se evidencia pela multiplicidade de lugares insólitos para os quais ele imagina reportar-se. O plano da imaginação proporciona-lhe o acesso ao atípico e ao *nonsense*, como, por exemplo, a situação fantasiada por ele de conduzir um tanque de guerra voador, que o transporta a diversos lugares do passado. Esses espaços e ocasiões convencionalmente absurdos não são inseridos de maneira gratuita e infundada, mas, assim como as lembranças nostálgicas da infância familiar cercadas por um halo de proteção, contêm uma natureza denunciativa, constituindo fatores de crítica à condição do indivíduo na sociedade. Consistem em representações simbólicas das angústias e aspirações do homem deslocado

diante da realidade atormentadora que, buscando o enclausuramento no seu mundo interior, por meio da fantasia, acaba por subverter os códigos naturais do mundo exterior. O recurso à imaginação e seus elementos fantásticos misturada às recordações do narrador cria um ambiente carnavalizado e lúdico, propiciado também pela armação ficcional caótica, caracterizada pelo experimentalismo da colagem de gêneros e estilos e da fragmentação do discurso. O tom pessimista diante da situação do país reprimido pelo regime ditatorial, das cruéis relações capitalistas e da vivência de choque nas grandes cidades é temperado pelo teor irônico do discurso do narrador-protagonista que reflete sobre si mesmo e sobre seu tempo, ao confrontar, em sua retrospectiva de vida, o passado com o presente, sem inocência.

O romance tenta representar a desorganização sócio-político-econômica do país usando personagens, como o protagonista e seu primo Calunga, representativos dos conflitos entre duas realidades regionais distintas – o rural e o urbano –, que apontam para a opressora hierarquização da sociedade brasileira. A obra, tendo como linha condutora a busca do retrato nacional, prioriza o caráter de denúncia da realidade, utilizando o passado do narrador-personagem, revisitado pela via da fantasia dessacralizadora de normas e dogmas. Tomadas por uma atmosfera onírica, as memórias perdem seu caráter limitador de reprodução exclusiva de fatos acontecidos para, de modo bem humorado e, às vezes, extraordinário, a partir do relato da experiência individual de um personagem anônimo, criticar a realidade, evidenciando os conflitos existenciais do sujeito contemporâneo na sua interação com o mundo.

1.6. A identidade itinerante do emigrante nordestino em *Um táxi para Viena d'Áustria*

Um táxi para Viena d'Áustria, de 1991, apresenta a história de Veltinho, publicitário desempregado que, no espaço caótico do Rio de Janeiro, sofre com os problemas da vida moderna, entre eles o de reinsserir-se no mercado de trabalho. A história se inicia quando, após assassinar, sem motivo lógico, o amigo de juventude Cabralzinho, escritor frustrado que, assim como ele, é exemplo de emigrante fracassado, Veltinho foge do local do crime, entrando num táxi. A partir de então, o personagem empreende uma “viagem” em seu subconsciente e passam a ser narrados momentos de sua juventude, no Rio Grande do Norte, e outros fatos marcantes de sua vida. Essas recordações vêm misturadas a devaneios, situações atípicas imaginadas, que o reportam a lugares idealizados ou nunca antes visitados e que expõem seus anseios e frustrações. Após despertar, no banco traseiro do táxi, da espécie de estado de “transe” em que se encontra, Veltinho percebe que o automóvel permanece no mesmo lugar, preso em meio ao engarrafamento de Ipanema.

A representação da memória e da imaginação do personagem-narrador se apresenta como elemento estruturador do romance, uma vez que o passado e o presente enredam-se por meio dela. A exploração dessas duas instâncias, nessa narrativa, constitui princípio norteador para o processo de composição de Antônio Torres, pois, nela, o tempo psicológico, das lembranças e do devaneio, que remete a uma viagem também no espaço, parece importar mais que o tempo histórico. A ação desenvolve-se, predominantemente, no interior do pensamento de Veltinho, onde o tempo é subjetivado. Contudo, as alternações entre o tempo da diegese e o tempo da memória, das retrospectões, não são facilmente discerníveis, porque esse personagem-narrador, muitas vezes, não marca o retrocesso do *flashback*, não dá o passado como passado, como coisa apenas lembrada. Ele faz o passado ressurgir, constantemente, como presença atual.

Conforme analisa Pouillon (1974, p. 143), nos romances de “duração”, o ponto de partida do romancista é uma idéia psicológica a que ele subordina todo o desenvolvimento da história. Em *Um táxi para Viena d’Áustria*, essa idéia parece consistir na reflexão sobre o lugar do homem contemporâneo no mundo e o assassinato do personagem Cabralzinho tem a função de fornecer esse ponto de partida, desencadeando a retrospectiva de fatos importantes da vida de Veltinho. A partir desse ponto inicial, algumas recordações tocam o personagem-narrador, originando nele uma espécie de associação incessante de imagens.

No romance, por meio da memória ou da imaginação do protagonista, assim como o tempo, o limite de espaço, muitas vezes, se esvaece – com o personagem deslocando-se por uma multiplicidade de cenários – quando não se constitui da alternância entre a cidade e o campo, entre o caótico e o edênico. O primeiro elemento de oposição é representado pelo espaço urbano do Rio de Janeiro e focalizado no presente; o segundo, principalmente pelo espaço nordestino da infância, relacionado ao passado. A narrativa mostra, inicialmente, a ambientação caótica da cidade grande e o desejo de evasão que ela causa nas pessoas. Depois, no interior do pensamento de Veltinho, espaço e tempo passam a sofrer alterações profundas e tornam-se confusos, resultando em uma narrativa fragmentada, com enredo labiríntico e abruptos deslocamentos espaciais.

O conflito do eu com o mundo circundante leva o narrador-personagem a projetar espaços distintos ou inexistentes, a buscar apreender a totalidade daquilo que se lhe configura como realidade por meio da intuição e da reflexão desenvolvidas a partir da memória ou do sonho. É o que se pode notar neste excerto do romance, em que Veltinho, diante da poluição visual e do ar da cidade, evoca a atmosfera provinciana do lar materno do passado: “Alô, mãe? Já procurei em toda a parte e nunca acho a sua casa. Só vejo prédio alto. Cadê o cheiro das suas goiabas, no quintal? Meu cheiro é de álcool e de gasolina.” (TORRES, 2005d, p. 172).

Além da casa materna, essa condição de espaço idealizado pode ser atribuída também à aldeia comunitária portuguesa, onde o narrador afirma não se utilizar dinheiro, ou à cidade de Viena, com sua placidez inabalável, em que se pode ouvir música clássica nas ruas, ou ainda ao rancho do bisavô de Veltinho, que “morava nos confins do mundo, aonde a gente só chegava a cavalo ou num carro de bois”, com sua “luz de candeeiros” e “o cheiro de milho verde fumegando nas panelas” (TORRES, 2005d, p. 74). Essa insistência em trazer à lembrança os lugares da infância aponta para um desejo, talvez inconsciente, de recomeçar a vida com novas possibilidades de satisfação: o personagem, vivendo no espaço urbano, cultiva um desejo quimérico de retorno a um paraíso perdido.

Ao mesmo tempo, Veltinho reconhece não poder mais renunciar ao modo de vida e às possibilidades oferecidas pela cidade grande, apesar de todos os problemas, conforme podemos perceber na citação da fala do personagem, num momento de deslumbramento com a paisagem da cidade, em que ela é vista como espaço eufórico:

Mas já estou contornando a esquina e pegando a direção da praia. Pisando em caco de vidro. Nada, porém, vai me impedir de ver o pôr-do-sol à beira-mar. Tanto mar, tanto mar. Belos crepúsculos. O Rio é tão bonito que chega a dar raiva.

Há qualquer coisa aqui que me faz perder a cabeça.

Deve ser o excesso de luz.

Luzes e cores que se fundem nos meus olhos embaçados e se propagam, banhando edifícios, calçadas, ruas, automóveis, pessoas. (TORRES, 2005d, p. 222)

Portanto, o personagem varia entre os sentimentos de acolhimento e desamparo pelo ambiente urbano, resultando da alternância entre cidade e sertão, presente e passado, a constituição de uma identidade também fragmentada e ambígua. O romance permite perceber uma cosmovisão marcada pelo choque com o cotidiano imediato e pelas evidências de um mal-estar, revelados pela ânsia de evasão do presente descolorido. Os procedimentos utilizados para exprimir a temporalidade e a espacialidade, como a quebra da linearidade cronológica nas seqüências narrativas, a indeterminação de lugar e da fronteira entre presente

e passado acompanham o personagem-narrador em sua representação psicológica, na manifestação de sua subjetividade, dividido ante as paisagens que evoca e desprovido de um centro de referência.

As instâncias da memória e do devaneio, aliando os procedimentos utilizados com a temática que aborda, parecem convergir para um propósito do escritor de retratar as questões referentes à constituição identitária do emigrante nordestino. Por meio de seu narrador-personagem, o romance dá relevo à situação do homem deslocado de sua terra de origem e obrigado a se enquadrar no sistema opressivo, individualista e competitivo do grande centro urbano, estabelecendo-se, assim, metonimicamente, o retrato do brasileiro exilado na urbanidade e em conflito com a realidade.

1.7. *Meu querido canibal*: história da devoração de uma cultura

Meu querido canibal (2000), assim como o romance posterior de Antônio Torres, *O nobre seqüestrador* (2003), baseia-se em fatos históricos e é fruto das pesquisas que o escritor fez para a publicação de *O centro das nossas desatenções*³, em 1996, sobre a história do centro do Rio de Janeiro. Recorrendo à intertextualidade, principalmente por meio da paródia e da ironia, o romance (des/re)constrói a história da região onde hoje se encontra a cidade do Rio de Janeiro, no período de 1555 a 1567, com enfoque no episódio da Confederação dos Tamoios, organização indígena de resistência ao domínio dos colonizadores portugueses.

Contada de modo a considerar o ponto de vista dos nativos vencidos, a narrativa eleva à categoria de herói o líder tupinambá Cunhambebe, buscando reparar o seu papel

³ TORRES, A. *O centro das nossas desatenções*. Série Cantos do Rio. Rio de Janeiro: RioArte/Relume-Dumará, 1996.

demonizado e relegado pelos dados históricos oficiais. Desse modo, ao utilizar o relato histórico como fonte de investigação para, em seguida, manipular sua substância, questionando o seu estatuto de verdade, o romance pode ser considerado um tipo de “metaficção historiográfica”, uma vertente contemporânea da prosa de ficção, cuja incorporação, segundo Linda Hutcheon, de “sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado”. (HUTCHEON, 1991, p. 22)

A dissolução da fronteira entre literatura e realidade promovida pelo romance passa pela transformação de personalidades históricas em personagens de ficção, como é o caso da recriação do guerreiro indígena ao qual são atribuídas qualidades nobres, e pela reescrita dos fatos pertencentes à história do Brasil, na qual é cunhada outra versão possível, como verifica Rita Olivieri-Godet:

Os fatos narrados pelo romance seguem de perto as fontes consultadas, mas o que distancia o relato de Torres dessas fontes é, evidentemente, a perspectiva oposta à da versão dos colonizadores portugueses, assumida pelo narrador: invertem-se os papéis de heróis e traidores, questionando-se as noções de traição e de nação, num contexto marcado por múltiplos interesses internacionais confrontados com os dos próprios índios. (OLIVIERI-GODET, 2010, p. 133)

Num tom anedótico e provocador, o narrador subverte as informações historiográficas para sublinhar a violência do processo de colonização brasileira, responsável pela dizimação de tribos inteiras, colocando como conflito essencial o choque de alteridades: na representação do embate travado pela posse da terra, sobressai o encontro de duas tradições, a do colonizador europeu e a do indígena, e as conseqüências trágicas da construção dessa relação intercultural, em que acaba prevalecendo o caráter etnocêntrico. As tentativas de suplantar as crenças nativas pelo cristianismo e fixar os valores sociais e normas de conduta da civilização ocidental aos colonizados marca o nascimento da nova nação sobre os destroços do legado desses povos primitivos, que sofrem um processo de aculturação. Nesse

caso, a situação basilar sobre a qual vemos desenvolver-se a intriga dos outros romances de Antônio Torres, a oposição entre centro e periferia sócio-econômicos e culturais, circunscrita à dissonância entre a cidade industrial e o sertão agrário brasileiros, vem representada pelo choque entre os interesses e as concepções de mundo dos representantes da metrópole e dos da colônia.

A abordagem literária, em *Meu querido canibal*, do movimento de expansão do capitalismo internacional sobre as culturas locais e os impasses que surgiram em decorrência disso, na época do descobrimento do Brasil, dialoga com o retrato dos efeitos do moderno processo de globalização sobre as comunidades mais isoladas, nos romances do autor em que a trama se desenvolve no momento histórico dos séculos XX e XXI. A terceira parte do livro, “Viagem a Angra dos Reis”, já perpetra essa ponte entre passado e presente, ao estabelecer um paralelo entre as formas de violência que levaram ao massacre dos índios e as atuais, vistas no cotidiano da grande cidade que se formou. Misturando a biografia de Cunhambebe à ficção romanesca e à investigação jornalística, Antônio Torres cria um personagem que o representa, um estudioso que se desloca da capital fluminense até Angra dos Reis, a fim de coletar informações sobre o guerreiro indígena da tribo que povoava a região, para a conclusão de seu livro. Em seu percurso, este estudioso observa a situação da moderna e caótica cidade do Rio de Janeiro, com os problemas de superpopulação, engarrafamento, violência e desemprego, visualizando como seria o lugar no contexto de meados de 1500, quando tudo era floresta e habitado por índios, constatando não haver, no presente, sequer vestígios da presença deles nesse espaço. Em Angra dos Reis, ele confronta as invasões de ontem com as de hoje, ao visitar o território indígena atualmente tomado por conjuntos residenciais de luxo, onde os moradores desconhecem quem foi Cunhambebe. Ao procurar aldeias ainda existentes, encontra, no lugar dos extintos tupinambás, guaranis vindos do Sul

do Brasil, habitando uma reserva de difícil acesso e de terras pouco férteis, situada numa encosta da região.

O apontamento, na narrativa, da atual situação marginalizada e subalterna dos indígenas, assimilados à moderna sociedade brasileira em condições precárias de isolamento ou de deslocamento para a periferia das cidades, mostra que a constituição da identidade nacional se fez pela negação desses povos. A revisitação crítica ao passado denuncia o apagamento da memória da história e da cultura indígenas na sociedade, ativando a discussão a respeito dessa problemática. Estabelecendo uma conexão da realidade em que se encontram com sua história de extermínio e desterritorialização, o romance questiona o lugar que a nação brasileira reserva aos índios, relegados à condição de estrangeiros dentro de sua própria terra.

1.8. O deslocamento como fator caracterizador de identidades

Em *O nobre seqüestrador*, de 2003, o autor, seguindo um processo semelhante ao empregado em *Meu querido canibal*, baseia-se na ficcionalização de fatos reais, referentes ao período de colonização do Brasil, para criar a intriga, de modo a interrogar a relação entre literatura e História. Nesse romance, Antônio Torres inspira-se na biografia do protagonista de um episódio curioso no processo de formação da história do país, René-Duguay Trouin, corsário do rei Luis XIV, da França, que em 1711 ocupou a cidade do Rio de Janeiro durante cinquenta dias, enquanto aguardava o pagamento do resgate para devolvê-la a seus habitantes.

O romance se compõe pela multiplicidade de vozes enunciativas que variam de um capítulo para outro, criando um jogo de perspectivas que permite o confronto entre diferentes versões sobre o mesmo fato e favorecendo a construção fragmentada da narrativa. O caráter polifônico do texto também sublinha a ambigüidade entre o papel de herói e o de vilão que se

pode atribuir a Duguay, conforme o ponto de vista adotado, se o da história nacional francesa ou o da brasileira.

Na primeira parte, o narrador é o personagem Duguay já morto, incorporado na estátua feita em sua homenagem, na sua cidade de Saint - Malo, onde nasceu. Situado, assim, no presente da narração, o corsário-defunto, por intermédio de sua escultura de bronze animizada, relata as aventuras vividas, dirigindo sua fala ao pesquisador que a contempla, o próprio escritor projetado como personagem de seu livro. Desse modo, essa parte do romance, embora seja constituída pela narração de acontecimentos verídicos da vida de Duguay, com datas e locais bem marcados, apresenta-se como uma autobiografia de caráter ficcional, em virtude do recurso fantástico de dar voz a uma estátua, que renuncia aos valores do racional e do provável, além das reflexões críticas, que explicitam a parcialidade desse narrador. Dada essa sua natureza, o narrador-personagem conta sua história segundo sua própria visão, investida de sentidos que diferem da pretensa objetividade de uma biografia real, tecendo comentários sarcásticos em relação aos portugueses que habitavam o Brasil, amparado, no presente, pela distância temporal que o separa de suas memórias. De modo ridicularizante, ele desconstrói a imagem heroicizada dos colonizadores portugueses, ao descrever a atitude covarde das autoridades e dos nobres do Rio de Janeiro que, com a chegada da esquadra francesa, abandonaram a cidade e seus habitantes, entregando-a ao inimigo, para refugiarem-se na mata. Também critica, com o cinismo do grande saqueador que foi, a falta de gratidão e o comportamento vil dos portugueses em relação às terras brasileiras, das quais se interessavam apenas em explorar todos os recursos que pudessem para levar para Portugal, sem se importarem com o zelo pela Colônia, cujas cidades eles mantinham imundas e fétidas.

Mais adiante, surge um narrador anônimo e onisciente, que conta o percurso do personagem-escritor ao seguir as pistas de Duguay em La Rochelle, ilha francesa de onde o corsário partiu rumo ao Rio de Janeiro e onde, na atualidade, não é encontrado nenhum

vestígio de sua passagem, o que relativiza sua importância na história da França. Depois, os capítulos “Esta viagem” e “Diário do assalto” são narrados num discurso que simula o diário de bordo da viagem de Duguay e sua esquadra, desde sua partida até a invasão à colônia portuguesa. Ao final, a própria cidade do Rio de Janeiro personificada é quem narra, lastimando as “agressões” sofridas, em forma de uma autobiografia ficcional que segue de perto as fontes historiográficas. Em meio a essa mescla de gêneros (romance histórico, biografia e autobiografia ficcional), são, ainda, inseridas algumas citações dispersas, que reproduzem extratos de artigos de jornais sobre a violência no Rio de Janeiro e a dominação da cidade pelo poder paralelo dos narcotraficantes no século XXI. A colagem desses registros em estilo jornalístico cria uma ponte entre o passado e o presente, ao deslocar abruptamente o enredo no tempo e no espaço, tirando-o do plano da memória do corsário e da cidade enquanto sujeitos da narração, para enveredar nos problemas da sociedade urbana moderna. Este recurso, ao criar um paralelo entre o tipo de “seqüestro” da cidade de ontem e o que acontece hoje, evidencia a permanência da violência como marca da história da cidade, palco de conflitos e de exploração de todo tipo em diferentes épocas:

Duguay-Trouin também acertou quando disse que aqui tinha uma gente detestável, que só queria encher a burra e picar a mula. (Logo quem, a nos dizer isso!)
Ainda há vestígios dessa gente por aí.
Só que hoje ninguém precisa cair fora, carregando pesados baús.
Os representantes dos bancos suíços se encarregam da remessa do seu precioso.
(TORRES, 2009, p. 237)

O trecho acima, pronunciado pela cidade metaforizada numa mulher violada, ressalta que alguns dos problemas que a acometem continuam sendo os mesmos, apenas mudando a roupagem de como se manifestam. A concessão do ato de narrar à cidade também direciona o centro de interesse para a memória histórica da comunidade, que expõe as origens da situação atual, e para o sentimento coletivo de indignação com a predominante falta de segurança e de justiça.

Além da violência urbana, o romance apresenta, sob uma configuração diferente, outros temas recorrentes na literatura de Antônio Torres, como o da travessia, da desterritorialização e do exílio. O personagem principal, por seu próprio ofício de viajante, vive numa espécie de entre-lugar, na fronteira entre povos e nações, sem um espaço de referência definido. Assim como ocorre na realização de tais temas nos romances do autor protagonizados por retirantes nordestinos, essa condição, de estar fora de sua terra, é o que constitui a essência do personagem, caracterizado pelo desejo de descobertas e de conquistas. Portanto, *O nobre sequestrador* mantém a estrutura geral das demais narrativas, com algumas variantes, como o fato de Duguay realizar-se com uma vida itinerante, sem ponto fixo, ao passo que para os personagens nordestinos essa condição instaura o conflito interior. Quando se vê impossibilitado de navegar e comandar missões, o corsário sente-se deslocado, confinado em sua própria terra de origem, e entra em crise, pois o único ambiente com o qual ele se identifica é o mar, lugar de instabilidade e trânsito, ao mesmo tempo um espaço neutro e via de acesso para várias regiões do mundo.

Desse modo, *O nobre seqüestrador* serve-se das memórias da cidade do Rio de Janeiro e do corsário, que produzem suas autobiografias ficcionais, para contar como se formaram suas identidades: a da primeira, atingida pela guerra de interesses, com origem na disputa entre colonizadores gananciosos e invasores aventureiros, e, a do segundo, pelo contato com diversas terras e culturas, sem criar laços estreitos com nenhuma.

Capítulo II

Incidências autobiográficas na ficção de Antônio Torres: fronteiras entre experiência e invenção

Além do caráter memorialístico, é patente na literatura de Antônio Torres a presença de elementos que remetem a experiências pessoais e a características específicas da vida do autor, não apenas no que diz respeito ao contato entre espaços sócio-culturais distintos como abordagem temática. Certos componentes recorrentes nas narrativas, tais como determinados lugares, tipos humanos, nomes e intrigas, correspondem a dados que povoam o universo empírico de Antônio Torres. Esses elementos, trabalhados artisticamente, fazem com que o memorialismo que rege a narração da história dos personagens, mescle-se, em alguns momentos, com as próprias memórias íntimas do autor.

Sabemos que toda obra literária, por mais que possua um heterocosmo contextualmente fechado e autônomo em relação ao mundo, construído num tempo e num espaço mágicos, não deixa de ter uma relação de referência significativa com o real objetivo, mesmo que seja de oposição, visto que não se pode criar a partir do nada. É necessário que as estruturas sociais, ideológicas e lingüísticas forneçam ao artista o material sobre o qual ele construirá o seu mundo imaginário. Também é notório que até a literatura mais realista é fruto de imaginação e não podemos garantir que aquilo que está escrito aconteceu realmente, ainda que seu autor o afirme, mesmo em se tratando de uma autobiografia literária. Nesse tipo de literatura auto-referencial, o conteúdo memorialístico, por ser objeto de seleção, de transposição para a linguagem escrita e de dispositivos ficcionais, configura-se não como informação verificável sobre a vida do escritor, mas como uma obra de arte literária, em que o artista se manifesta como personagem.

Sendo o caráter ficcional uma prerrogativa indeclinável da obra literária, não vem a propósito submeter a criação de Antônio Torres à verificação extratextual com o intuito de comprovar seu estatuto de verdade ou tentar explicar a obra pelas características do indivíduo, mesmo porque suas narrativas, a rigor, não se enquadram no tipo de romance autobiográfico. Nelas, o que se encontra são apenas alguns elementos esparsos, que aludem a dados da vida

do escritor, sobre os quais predomina o teor ficcional da história, como afirma o próprio Antônio Torres: “Meus livros não são autobiográficos. Se baseiam nas minhas referências, mas tudo acaba virando ficção. Sou ficcionista. Tudo passa pela estratégia do romancista” (TORRES, 1997, p. 1)

Entretanto, torna-se pertinente a exploração, na obra do escritor, dos procedimentos de ficcionalização dos dados vivenciais, dada a relevância deles no processo de construção narrativa e na relação autor-texto-leitor, na qual é possível identificar o delineamento de um “mito do escritor”. Sob esse direcionamento, ressalte-se a maneira com que tais elementos biográficos se incorporam à arquitetura das narrativas, de modo que sejam considerados agentes de estrutura e, portanto, determinantes de valor estético, ou seja, sob essa perspectiva, o que é matéria da vida do autor deixa de ser um fator puramente externo para tornar-se interno à obra.

Pelo fato de a obra de Antônio Torres não demonstrar pretensões de autobiografia, torna-se irrelevante a tentativa de enquadrá-la em algum tipo de gênero de literatura auto-referencial que possa delimitar seu processo de construção. Antônio Torres possui uma forma de escrita que se desvia do conceito de discurso autobiográfico no qual coincidiriam, necessariamente, as projeções do autor com o narrador e o personagem. A maioria de seus textos – marcada pela instabilidade estrutural, como forma de representação de um universo caótico, dominado pela incerteza – nem ao menos possui um narrador único, fixo, variando-se constantemente o ponto de vista e a voz narrativa. Também não há sempre um personagem específico, em cada romance ou conto, no qual possamos reconhecer traços de semelhança com a imagem do autor e suas experiências. Em sua obra, esses índices podem aparecer em personagens secundários, de episódios que pouca importância têm para o desenvolvimento da intriga, em diversos personagens de uma mesma história ou até mesmo nas considerações de um narrador em terceira pessoa, que se situa fora da história.

No campo teórico, as diferentes maneiras de inserção do autobiográfico na literatura é motivo de polêmica entre os estudiosos do assunto. Philippe Lejeune (2008, p. 31) aponta que a autobiografia – considerada por ele como um gênero dentro do campo literário diferente do gênero romanesco – define-se, basicamente, pela existência de um “pacto autobiográfico”, no qual se identificam autor, narrador e personagem. Ele coloca também que, no caso do romance, nada impediria o fato de o herói ter o mesmo nome do autor, o que apenas constituiria uma “contradição interna” da qual se poderia tirar alguns efeitos, afirmando, na época em que seu texto foi publicado pela primeira vez, em 1975, não ter conhecimento, porém, de nenhum exemplo dessa prática.

Em resposta a esse comentário de Lejeune, do desconhecimento de um romance no qual o próprio autor se coloca como personagem, Serge Doubrovsky, fazendo coincidir autor e herói, escreve, em 1977, um romance sobre si próprio, intitulado *Fils*, e utiliza o neologismo “autoficção” para qualificá-lo. Doubrovsky, em depoimento a Phillipe Vilain, afirma que na autoficção, assim como na autobiografia, os nomes de autor, narrador e personagem devem ser idênticos, mas que é preciso que o texto seja lido como romance e não como recapitulação histórica, na medida em que se sabe que o autobiográfico se constitui da “reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória.” (VILAIN, 2005, p. 212).

Com base em sua noção de “pacto autobiográfico”, em outro texto, Lejeune (2003) procura distinguir a “autobiografia” do “romance autobiográfico”. Segundo suas concepções, no romance autobiográfico o autor opta por não afirmar sua identificação com o narrador e o personagem, por mais que haja razões para o leitor acreditar que os fatos narrados são referentes à vida dele. Portanto, nada pode ser confirmado, pois o pacto firmado é com o romanesco. Há uma diferença no comportamento do leitor, que recai sobre o seguinte aspecto: na autobiografia o autor afirma dizer a verdade sobre si mesmo, enquanto que no romance autobiográfico não temos essa afirmação e ficamos limitados ao texto, ao enunciado.

Podemos concluir, portanto, que a chamada “autoficção” situa-se entre a autobiografia e o romance autobiográfico, visto que, nela, o autor se identifica como personagem, mas não assume um compromisso com a verdade.

Ao que parece, na literatura contemporânea, perdeu sentido tentar inventariar definições e classificações sobre a escrita do eu e indagar sistematicamente a verdade sobre sua origem. Nem todo artista insere-se perfeitamente em uma ou outra dessas vertentes de literatura auto-referencial, podendo-se encontrar, na literatura atual, todos os seus modos de manifestação entrelaçados, quer entre si, quer a outros gêneros literários, tradicionais ou modernos.

Antônio Torres parece mover-se entre a referência evidente de seu mundo empírico e a recusa dessa referencialidade, contornando as fronteiras entre o biográfico e o ficcional, embora, em suas narrativas, a natureza singular de cada componente da tríade autor-narrador-personagem impossibilite qualquer tipo de confusão. O autor, em momento algum, assume explicitamente o papel de narrador ou de personagem de suas histórias, apesar de, às vezes, despertar no leitor essa sensação, pois utiliza algumas estratégias que permitem essa aproximação, como nos dois romances de fundo histórico, *Meu querido canibal* e *O nobre seqüestrador*. No primeiro, o narrador da história do índio Cunhambebe, na terceira parte do livro (“Viagem a Angra dos Reis”), passa a ser um personagem que tem na narrativa o papel de um estudioso perdido em meio a pilhas de livros e documentos históricos, em seu apartamento no Rio de Janeiro, e que viaja de ônibus até Angra dos Reis, em busca de vestígios do tempo em que a região era habitada pela extinta tribo Tupinambá. Nesse episódio, o personagem pesquisador, por ter vindo “de uma terra sem água, num ignoto sertão, a uns dois mil quilômetros de distância de todo esse manancial” (TORRES, 2009, p. 122) e por seu trabalho de coletar dados para reconstruir a história do lendário guerreiro indígena, acaba confundindo-se com o autor em seu processo de preparação do livro, dado

que ele afirma, em entrevista: “Para *Meu querido canibal* viajei muito a Angra dos Reis, subi a serra da Bocaina, até uma aldeia dos índios guaranis lá no topo da montanha, de difícil acesso.” (TORRES, 2010, p. 165). Em *O nobre seqüestrador*, a estátua de René Duguay-Trouin narra suas memórias a um interlocutor-personagem que também se identifica com a figura do autor, um ex-publicitário brasileiro, ocupado com suas pesquisas para compor um livro sobre a vida do corsário francês.

Em seus romances, o escritor realiza um jogo de aproximação e distanciamento das vivências pessoais que produz uma visibilidade incerta de sua imagem, acarretando na impossibilidade de se confirmar o que, de fato, provém da realidade, em seu material literário. Entretanto, a reiteração de referências autobiográficas, a partir, principalmente, da rememoração que Antônio Torres faz do seu passado, contribui, voluntaria ou involuntariamente, para a fixação do mito do escritor ou de uma personalidade literária. Por mais discretas que sejam, o autor, a cada texto, vai deixando suas marcas, permitindo que o leitor construa, a partir delas, uma determinada imagem a respeito de suas vivências.

Dadas essas características, pode-se dizer que a obra de Antônio Torres estabelece uma espécie de “pacto fantasmático” com o leitor, noção descrita por Lejeune para os casos em que certas atitudes do escritor, tanto no seu labor literário como na sua vida real, sugerem ao receptor que leia seus textos ficcionais a partir de uma perspectiva autobiográfica: “O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções, remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo.” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Segundo Lejeune, nesses casos, o escritor cria uma “ilusão biográfica”, ao revelar “verdades” de sua vida nos textos, em associação à imagem pública que dele é construída. Por exemplo, durante uma entrevista à TV, a postura, o tom de voz, o modo de se vestir, as colocações feitas em relação ao seu trabalho, as idéias que ele defende, as revelações

de cunho pessoal, como hábitos e experiências, entre tantos outros fatores, colaboram para que o próprio autor torne-se um personagem.

Segundo constata Azevedo (2008, p. 33), num artigo em que discute a articulação da vida privada com a arte, promovida por alguns jovens escritores brasileiros, o atual poder de alcance da mídia e seu diversificado aparato de acesso tem permitido uma espetacularização do sujeito, comportamento que invade a cena literária contemporânea, em sintonia com o narcisismo da sociedade da era da informação. Na atualidade, o uso de *sites* pessoais, *blogs* e páginas em redes de relacionamento na internet colaboram para que os escritores divulguem seus trabalhos e possibilitam uma maior interação com os leitores, além de, para muitos deles, servirem como espaço de compartilhamento de pensamentos, opiniões e/ou fatos de seu cotidiano. Essa proximidade com o leitor por meio da superexposição, se, por um lado, pode desmitificar a aura que desde sempre se criou em torno do escritor de literatura, por outro, eleva o interesse pela sua figura e a vontade de reconhecê-lo na obra, reforçando a construção de um “pacto fantasmático”.

A imagem literária de Antônio Torres molda-se assim, a partir do trânsito entre as informações internas e externas aos seus textos acerca de sua biografia: os romances ratificam algumas informações que circulam a respeito da vida do autor, e vice-versa. O romancista não alimenta grandes mistérios em torno de sua obra e de sua vida, sustentando uma postura bastante acessível em relação ao seu público leitor. Além de conceder, com frequência, entrevistas a jornais, programas de TV e outros veículos de comunicação, ministra palestras e oficinas em eventos acadêmicos e feiras literárias, no Brasil e no exterior, nos quais discute seu processo de criação artística, confirmando a forte influência de suas origens e de sua história de vida no conteúdo do que escreve: “A minha trajetória pessoal de retirante plasmou meu próprio texto, minha escrita. O fato de ter sido arrancado da minha terra foi fundamental na construção do meu imaginário e isso reflete no meu texto”. (TORRES, 2001, p.1).

Como desdobramento da noção de “pacto fantasmático”, desenvolve-se, segundo o pensamento defendido por Lejeune (2008, p. 43), um “espaço autobiográfico”, que abrange toda a criação literária do autor. Ou seja, o leitor tende a ler a partir de uma perspectiva autobiográfica não apenas as obras em que o autor o instiga textualmente a essa interpretação, mas também as outras obras em que não há uma auto-referencialidade aparente, estendendo o caráter de espelhamento de si ao conjunto de seus textos.

A leitura dialógica do conjunto da obra de Antônio Torres exprime mais fortemente um impulso de auto-revelação, corroborando na edificação de uma personalidade literária ou de um segundo eu. Por consequência, cria um espaço autobiográfico, que se traduz num universo ficcional singular, onde personagens, temas e situações reaparecem com frequência, produzindo um elo comunicativo entre os textos e uma familiarização imediata do leitor, ao deparar-se com uma nova obra do escritor. Essa personalidade e esse universo literários criados por Antônio Torres permitem que o receptor espere, a cada narrativa, a mesma oscilação entre a índole ficcional e a auto-referencial, a partir do reconhecimento das obsessões pessoais presentes em outros textos do autor, como a revelarem que uma mesma mão os escreve. Os indícios da formação dessa personalidade literária manifestam-se já nos primeiros romances de Antônio Torres, que se socorrem de conteúdos e estratégias autobiográficos, conforme referido em várias ocasiões pelo próprio autor, em entrevistas, e pela crítica que se deteve na apreciação desses textos iniciais.

Uma das táticas empregadas por Antônio Torres para incitar a correlação do biográfico com o ficcional é a analogia produzida entre o seu nome e os de certos personagens: em *Um cão uivando para a lua* os protagonistas são nomeados, respectivamente, pelas iniciais A. e T. e em *Essa terra, O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha* o protagonista recebe a alcunha de Totonhim, um apelido comum para quem se chama Antônio, apesar de o nome verdadeiro dele ser Antão: “E penso: meu pai na verdade se chama

Antão, um nome que ligeiramente lembra Antônio. Virou Totonho. Eu sou o Antão Filho. Virei Totonhim.” (TORRES, 1997, p. 87)

Também alguns personagens secundários recebem o nome real das pessoas em que foram inspirados, como a professora Tereza da escola de Junco, que aparece nas lembranças de infância dos protagonistas em mais de um romance de Antônio Torres. A educadora foi uma das mediadoras na iniciação do escritor, quando criança, no universo literário, conforme as próprias declarações dele: “Aí chegou a professora Tereza lá [na escola de Junco] e descobriu que eu gostava de ler e começou a fazer curso intensivo diário de leitura.” (TORRES, 1992)

Para além da equivalência onomástica, os pormenores que aproximam os personagens da imagem autoral são facilmente verificáveis. O conjunto das narrativas de Antônio Torres se estrutura em certos aspectos fundamentais do universo sertanejo e do mundo do trabalho da imprensa e da propaganda nas grandes cidades, a que o escritor pertenceu, absorvendo, no discurso dos seus narradores e personagens, a oralidade do ambiente rural e a objetividade da linguagem do jornalista-publicitário. Desde a publicação do primeiro romance, *Um cão uivando para a lua*, reiteram-se temas, espaços geográficos e personagens: a presença da cidadezinha de Junco, no interior da Bahia, que atualmente leva o nome de Sátiro Dias, a família numerosa e a migração para os grandes centros, onde, frequentemente, os personagens exercem a publicidade ou o jornalismo são alguns dos fatores que possibilitam estabelecer relações de semelhança entre a trajetória dos personagens e o percurso do autor.

A. e T., de *Um cão uivando para a lua*, juntos, parecem complementar-se na formação de uma imagem que alude à do próprio escritor: o primeiro, um migrante do sertão da Bahia, que trabalhou como jornalista em São Paulo e no Rio de Janeiro e, o segundo, também um profissional do jornalismo (embora seu trabalho seja voltado para a televisão) de trinta e um anos, mesma idade que Antônio Torres tinha quando escreveu o romance. Na trilogia iniciada

por *Essa terra*, o protagonista Totonhim também demonstra algumas semelhanças com o romancista, a começar pela terra de origem, Junco, e pela mudança para São Paulo ainda jovem. Em *Os homens dos pés redondos*, o personagem chamado Estrangeiro é um migrante que trabalha numa poderosa empresa de propaganda na fictícia Ibéria e que, em determinados momentos, recorda-se da vida pobre no seu “país” natal, chamado Junco, onde a paisagem era formada por pastos e plantações de milho e o povo sofria com a escassez de chuva. (TORRES, 1999a, p. 162). Em *Adeus, velho*, uma cidadezinha não nomeada do interior da Bahia, marcada pelo atraso econômico, assim como Junco, é o lugar de origem dos irmãos que, um a um, vão se mudando para a capital do estado. A caracterização do pai da família desmantelada aproxima-se da imagem de mestre Totonho, pai de Totonhim, de *Essa terra*, pela resistência em permanecer em sua terra e pelo sentimento dividido entre a frustração de não ter realizado seu desejo de ver os filhos darem continuidade ao seu trabalho no campo e o orgulho pela crença de que na cidade grande haveriam se tornado indivíduos bem sucedidos. A passagem do romance em que o filho Mirinho retorna à cidadezinha para visitar a família e é recebido com euforia pelo povo, admirado com seu arrojado modo de falar, vestir-se e comportar-se, relembra o episódio da volta de Nelo, em *Essa terra*, simbolizando a esperança de vitória do sertanejo nas grandes capitais, da possibilidade de ascensão social:

Tratava-se, isto sim, de uma homenagem: a um pai e a um lugar, que teriam de volta não mais um menino amalucado, mas um homem feito, de passo firme, bem-falante, com maneiras e gestos citadinos, desde o corte dos cabelos aos sapatos sem cadarços, dos dentes escovados às inscrições, em Inglês, na camiseta espalhafatosa a chamar a atenção para o peito do rapaz admirável. Tudo isso e um automóvel. E uma mulher.

Foi uma festa. A casa não cabia de contentamento, o velho não media medidas. Tudo assim, de surpresa, sem aviso? Teria mandado matar um carneiro, ora. E começou o corre-corre, para a venda, em busca de arroz, enlatados e pão. Para o quintal, em busca de um frango, alface, tomate e pimentão. (TORRES, 2005c, p. 79)

Essa cena, da calorosa recepção do pai ao filho que retorna ao sertão, será explorada novamente, mais tarde, em *O cachorro e o lobo*, no capítulo em que mestre Totonho, com o auxílio de conhecidos, trata de organizar um caprichado almoço para o filho Totonhim, que aparece inesperadamente em Junco para visitá-lo.

Em *Balada da infância perdida*, o narrador, em seu estado de delírio e embriaguês, traz de volta à memória a imagem do pai como último remanescente da família a viver na caatinga, solitariamente, caracterizado pela aversão ao ambiente urbano, o qual considera causador da desunião familiar e da crise da economia rural: “Odeia todas as cidades, sem distinção de tamanho, situação geográfica, renda *per capita* ou densidade populacional. Diz que são invenções do diabo. Elas roubaram todos os seus filhos.” (TORRES, 1999b, p. 7). Assim como ocorre em *Adeus, velho* e em *O cachorro e o lobo*, em certa ocasião o protagonista chega a visitar o pai no sertão e é recebido com extrema alegria, expressa na farta mesa que lhe é preparada e nas cantigas populares que o velho põe-se a cantar. Outra semelhança, ainda, com o pai do personagem Totonhim, da trilogia iniciada por *Essa terra*, é o seu ofício de carpinteiro, dedicado a confeccionar os caixões dos mortos de sua região. Também a mãe do protagonista de *Balada da infância perdida*, tal qual a mãe de Totonhim, leva o nome de Maria e, na história desse romance, morre nas mãos do farmacêutico Zé da Botica, personagem que, em *Essa terra*, do mesmo modo, era responsável por socorrer as mulheres com complicações no parto.

Assim como Zé da Botica, outros personagens reaparecem de uma narrativa para outra, geralmente, a partir da memória do narrador ou protagonista. É o caso de Ascendino, tio paterno de Totonhim na trilogia e personagem também dos contos “O dia de São Nunca” e “Segundo Nego do Roseno” (presentes no livro *Meninos, eu conto*, de 2003), este último ambientado, nomeadamente, numa Junco miserável e geograficamente isolada. Em todos os casos, Ascendino é apresentado como tio do protagonista e descrito como um beato solitário,

ocupado em esculpir objetos sacros em madeira, que vive a entoar rezas e cânticos religiosos. Nego do Roseno é outro personagem que aparece em *Essa terra* e no conto “Segundo Nego do Roseno”, como o proprietário do armarinho de Junco, enquanto Gil, o protagonista que toma veneno em *Carta ao bispo*, é mencionado como um falecido amigo de infância por Totonhim, em sua visita ao Vale dos Suicidas, em *Pelo fundo da agulha*.

Em *Um táxi para Viena d’Áustria*, o protagonista Veltinho é outro personagem nordestino que vive no Rio de Janeiro e trabalha como publicitário, mas, nesse romance, há ainda o personagem Cabralzinho, um escritor, também nordestino, que não tem seu talento reconhecido e funciona, pode-se dizer, como uma espécie de porta-voz do autor, ao retratar, de maneira crítica, a difícil condição do profissional das letras no Brasil. A obsessiva figura do pai, que, nos outros romances, surge como monumento ou símbolo utópico de preservação da integridade e da felicidade original no campo, em *Um táxi para Viena d’Áustria* é invertida, retratada de modo carnavalizado, ao ser lembrada por Veltinho na sua condição de ex-militar envolvido com a plantação de maconha no Rio Grande do Norte.

Antônio Torres também aproveita-se de muitas das peculiaridades características dos conhecidos de infância e de suas próprias experiências de menino, ao compor seus personagens. Dos personagens Gil, de *Carta ao Bispo* e Calunga, de *Balada da infância perdida*, por exemplo, são narradas, de modo idêntico, as lembranças de uma situação do tempo de escola, em que foram escolhidos para declamar um poema de Castro Alves em uma data comemorativa, segurando a bandeira do Brasil, na praça pública do vilarejo onde viviam. A descrição desse episódio por mais de uma vez na obra do escritor é uma recriação literária de um fato verídico que parece ter marcado Antônio Torres, em sua fase de menino: em entrevista a um programa de TV (*Antônio Torres no Pajuçara especial*, 2010), o autor conta que certa vez, no sete de setembro, com a bandeira do Brasil na mão, vestido de calça e

camisa azul de cambraia, teve tremedeira de medo ao declamar Castro Alves no palanque da praça de Junco.

Além dos tópicos e fragmentos da história da vida privada de Antônio Torres que se repetem em episódios de suas composições literárias, é comum encontrar a reutilização de certas expressões de linguagem, de referências literárias (como William Faulkner, Scott Fitzgerald, Juan Rulfo, entre outros) e musicais (o jazz de Miles Davis) em diferentes romances do autor, num processo intertextual e intratextual que contribui para a formação de sua imagem literária e de seu espaço autobiográfico.

Em qualquer composição literária, tanto as situações em que a encenação do eu é levada a cabo – ainda que esta seja apenas um ato performático no texto – como as ocasiões em que a aproximação com o vivido não se evidencia ou não seja intencional necessitam de um substrato referencial. Antônio Torres, em suas narrativas, recria artisticamente o material da realidade empírica, nem sempre próxima a ele, para realizar um jogo de desvelamento e ocultação de sua imagem autoral. Ou seja, assim como ele pode inspirar-se nos fatos de sua própria vida para compor uma narrativa, na qual escolherá se esses elementos autobiográficos serão expostos, verificáveis, também pode baseá-la na vida de outros, em histórias que conheceu indiretamente, ou em qualquer outra situação e, nesses casos, também adicionar elementos que possibilitem encontrar a existência de afinidades com sua imagem autoral. De toda maneira, ao tentar falar de si ou não, tudo o que o autor escreve é fruto do que viveu, viu, leu, ouviu, enfim, tem origem no seu campo cognitivo.

Antônio Torres, em depoimento a Beth Brait, revela algumas peculiaridades sobre seu processo de criação, sobretudo o de seus personagens, afirmando buscar em dados de sua experiência um ponto de partida para desenvolver o enredo: “Quanto a mim, o personagem surge com uma lembrança, um fato, qualquer coisa que me toca, no presente, em relação a qualquer coisa que me tocou profundamente no passado.” (BRAIT, 1985, p. 72).

Em relação ao romance *Um cão uivando para a lua*, o escritor revela, nesse mesmo depoimento, que os personagens A. e T. surgiram após uma visita feita a um amigo que se encontrava internado numa clínica psiquiátrica no Rio de Janeiro e que o deixou muito abalado. Já a história do personagem De Jesus, de *Os homens dos pés redondos*, teve origem na figura de um desenhista que trabalhou com o escritor, num casarão velho, na cidade do Porto, e que vivia com uma tesoura no bolso, dizendo que iria matar seu chefe. Para escrever *Essa terra*, Antônio Torres afirma ter se inspirado na história verídica de um conterrâneo que, após muitas idas e vindas entre o Nordeste e São Paulo, enforcou-se num armador de rede. O personagem Gil, de *Carta ao Bispo*, foi desenvolvido, segundo o escritor, a partir da história de vida de um primo, envolvido com o meio político, que almejava levar o progresso para o lugarejo pobre onde vivia e que se matou, tomando veneno na casa do bispo de Juazeiro. Quanto a *Adeus, velho*, foi baseado em velhos recortes de jornais sobre a prisão, em Salvador, de uma moça do sertão acusada de um crime que não havia cometido.

Antônio Torres, mesmo nos enredos ancorados na vida de outros, como os desses romances citados, tece conexões com suas próprias experiências, inserindo os personagens originários de outra realidade, que não a sua, dentro do seu universo ficcional, praticando uma espécie de fusão dos dados que inspiraram a criação desses personagens com suas vivências pessoais, para caracterizá-los: ao escrever sobre o outro, ele começa a falar de si mesmo e a se ver como se fosse o outro, aproximando-o de si. Podemos dizer que a obra de Antônio Torres, como um todo, constrói um auto-retrato múltiplo, por meio das sucessivas imagens do eu projetadas em diferentes personagens que, unidas, criam sua imagem autoral ou sua “ilusão biográfica”, segundo os termos de Lejeune.

Além de produzir sua imagem literária, a migração de elementos de ordem pessoal para a obra de Antônio Torres contribui para criticar a estrutura social e a disparidade entre as regiões brasileiras. Pode-se dizer que, desde o primeiro romance, *Um cão uivando para a lua*,

até os últimos, há, em todo o seu trajeto criativo, um esforço em construir um espaço autobiográfico, aproveitando-se da sua terra natal e de sua gente para retratar os impactos culturais, políticos, econômicos e sociais sobre o povo do sertão. A maioria de seus personagens são marcados pelas transformações sociais, seja em virtude do deslocamento para as metrópoles, seja pelas influências que os grandes centros passam a exercer sobre o sistema de vida no sertão, de modo que a obra do autor acaba refletindo também a preocupação de mostrar a crise de identidade do sertanejo nordestino apegado às lembranças de um passado que não se une ao presente.

Ao refletir em sua obra traços autobiográficos, Antônio Torres deixa, por meio de dados pessoais, penetrar no ficcional informações da realidade político-social que ele presencia. Sua obra, tendo como uma das linhas condutoras a crise das classes agrárias familiares do Nordeste e a busca de inserção social do migrante sertanejo no espaço urbano, de certa forma, diminui o distanciamento entre a representação artística e as experiências vivenciadas, comprometendo a “alteridade do eu”, o “experimentar-se como outro”, marcas do jogo ficcional, para assim, priorizar o caráter documental, de denúncia da realidade.

Capítulo III

Essa terra: a mobilidade de tempo, espaço e perspectiva como caracterizadores de um universo ficcional instável

O romance apresenta a história trágica de uma família do sertão baiano a partir da narração memorialística de um de seus integrantes, o personagem Totonhim. A trama gira em torno do episódio da morte de Nelo, irmão mais velho do narrador, que comete suicídio ao voltar para a casa da família, no pequeno vilarejo de Junco, após viver vinte anos em São Paulo. Dessa maneira, o romance problematiza a situação do retirante nordestino, que procura, na fuga para as grandes capitais do Sudeste do Brasil, um meio de escapar da miséria e da seca – tema já bastante explorado, principalmente pela literatura regionalista das décadas de 1930 e 1940 –, focalizando as circunstâncias decorrentes do processo migratório, como as difíceis condições de vida no cotidiano urbano e o conseqüente movimento de retorno à terra natal.

O desenvolvimento dos principais temas, como a migração, o atraso econômico do sertão e as relações familiares deterioradas, ocorre principalmente a partir das memórias do narrador, cujas múltiplas associações desordenam toda a cronologia. Acompanhando os saltos da memória de Totonhim e também dos outros personagens principais, constrói-se uma espécie de narrativa interior, que se estrutura na representação de um tempo não linear, marcado por digressões e mudanças bruscas. Do processo de rememoração dos personagens procede a construção fragmentária do romance, que intercala vários momentos dispersos do passado. Jogando com vários níveis temporais, o romance apresenta-se como uma série descontínua de quadros, podendo algumas de suas cenas ser deslocadas sem prejuízo ao enredo. Repleta de lacunas, das quais algumas só serão preenchidas aos poucos pelo narrador-personagem, quando retorna ao desenvolvimento de episódios interrompidos, a narrativa parece projetar um tipo de leitor comprometido com o intrincado jogo romanesco – constituído por muitas idas e vindas temporais –, ao solicitar sua constante participação. A “desordem” na seqüência narrativa, como tentativa de representar o mecanismo de surgimento

aleatório das lembranças, acaba por exigir um esforço de memória também do leitor, que é induzido a recordar as especificidades de seqüências que foram suspensas e depois retomadas.

Conforme descreve Vicentini (1998, p. 51), os episódios narrados de *Essa terra* “cortam o tempo de um dia cravado, do meio-dia, hora do suicídio de Nelo, até a manhã seguinte, com o enterro deste e o retorno de Totonhim do hospício onde deixaria a mãe e sua ida para São Paulo”. Entretanto, enquanto a ocasião da morte de Nelo compreende o tempo de um dia, o tempo ficcional do plano da memória de eventos anteriores expande-se para muito além desse curto período. Mendilow comenta sobre as várias instâncias responsáveis por estender a constituição do tempo da narrativa, relacionando alguns dos recursos que as instauram:

Quando são abrangidos períodos muito breves de tempo ficcional, deve-se lembrar, evidentemente, que essa curta estimativa é feita com base apenas em um dos planos temporais envolvidos, pois toda a vida dos protagonistas é introduzida naquele período através do uso de vários artifícios, como o *flashback*, a corrente de consciência e a troca-de-tempo. (MENDILOW, 1972, p. 79)

A multiplicidade de instâncias memoriais advindas desse episódio nuclear, em que Nelo comete o suicídio, que também é relatado a partir da memória do narrador principal, tem por conseqüência a multiplicidade de começos, sendo que cada um poderia aparecer num capítulo introdutório. Como resultado, parece não haver nenhum começo determinado, do qual tudo proceda em seqüência, embora encontremos como um ponto “fixo”, no qual os eventos tenham como referência no tempo, esse episódio da morte de Nelo que, avançando, inicia e finaliza o romance.

Por meio de um olhar retrospectivo do narrador, o relato dos fatos se inicia do ponto em que Totonhim chega à casa dos falecidos avós, onde mora, e encontra o irmão Nelo morto na sala, pendurado no armador da rede. A partir daí, por meio das reminiscências dos personagens principais, o leitor fica sabendo o que aconteceu antes (os motivos da ida de Nelo a São Paulo e de seu retorno inesperado a Junco, a decadência financeira da família, sua

desagregação e mudança para a cidade nesse período em que o filho esteve fora e as transformações ocorridas no vilarejo) e depois desse fato. Esses acontecimentos aparecem no romance de maneira descontínua, intercalados, e a referência de tempo, neles, nem sempre é clara ou percebida de imediato. Ligada à prática de começar *in medias res*, essa narrativa primeira, da morte de Nelo, que figura num passado mais recente do narrador, recupera os fatos antecedentes a ela, proporcionando o efeito de um desfecho antecipado.

Os capítulos se alternam num tempo que se move para trás e para frente, para antes e depois da morte de Nelo, apresentada no capítulo inicial do romance, num movimento pendular, conforme sugere o próprio narrador em algumas de suas alusões à configuração temporal da narrativa, por meio de sutis imagens ou notações metalingüísticas:

Vinte anos para a frente, vinte anos para trás. E eu no meio como dois ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa – um velho relógio de pêndulo que há muito perdeu o ritmo e o rumo das horas. Eis com me sinto e não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou. (TORRES, 2005a, p. 18)

A última frase do excerto acima, “Eis como me sinto e não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou”, revela o teor memorialístico da narração de Totonhim que, no presente da enunciação, no “agora”, declara ter o conhecimento prévio do desfecho da história que irá contar. A reiteração, no decorrer do romance, da imagem do relógio de pêndulo desgovernado remete ao modo desordenado, “confuso”, em que se apresentam, em sua memória, as lembranças dos fatos passados. A própria construção fragmentária da trama é uma consequência dessa estruturação, na qual a disposição dos curtos capítulos ou episódios, em ziguezague no tempo, apresenta-se como um quebra-cabeça em que é solicitada a atividade do leitor para montá-lo, para construir o tempo cronológico, linear, da fábula, no sentido do termo empregado por Tomachevski⁴. Desse modo, a viagem de Nelo para a capital

⁴ Tomachevski (1976) distingue fábula (o que se passou) de trama (o modo pelo qual o leitor toma conhecimento dos fatos). É preciso, porém, distinguir entre a situação inicial da trama e a situação inicial da fábula, que nem

paulista e seu retorno ao sertão, o trajeto de ida e volta do personagem no espaço, também se projeta na constituição do tempo do romance, na disposição dos episódios.

Graças à intensa atividade mental do narrador principal, o leitor é levado de um lado para outro, de um tempo para outro, em que cada fragmento de memória, na maioria das vezes, é tratado como um presente dramático e não como um passado relativo ao evento maior da história, que é a morte de Nelo:

Primeiro neto, primeiro filho – talvez seja nisso que pense, ao fazer uma vistoria completa da casa, quarto a quarto, sala a sala. Agora está na cozinha, sentado no velho fogão de lenha, olhando sem entender o fogão a gás que eu uso e que serviu para os últimos chás de meu avô. [...] Ele se levanta e fica de pé [...], na porta do quintal. Reclama. As flores estão morrendo. Se minha avó fosse viva, elas não estariam morrendo. Pergunta por papai. (TORRES, 2005a, p. 21)

Na representação da memória dos personagens, as barreiras do tempo parecem diluir-se e o passado parece convergir numa espécie de presente da narrativa. O emprego, muitas vezes, pelo narrador, dos verbos no presente do indicativo com função de pretérito, para relatar eventos passados, aproxima o leitor da cena, como se visse uma imagem focalizada por uma câmera em *close-up*, ou primeiro plano, ou como se fosse um espectador de uma representação teatral. Quanto a esta última impressão, torna-se significativa a duração exata de vinte e quatro horas do primeiro plano narrativo, referente ao suicídio de Nelo, se a relacionarmos ao fato de que as tragédias encenadas na Grécia Antiga, segundo Aristóteles, na *Poética* (1951, V, p. 12-16) deviam “encerrar-se, tanto quanto possível, no tempo de uma única revolução do Sol ou não ultrapassá-la senão um pouco.”

sempre são coincidentes. A primeira é constituída pelo relacionamento dos personagens no início da leitura da obra literária, independentemente da ordem lógica dos acontecimentos; a segunda corresponde à temporalidade linear e cronológica dos fatos acontecidos. Quando a narrativa começa pelo meio e o narrador nos informa do que anteriormente aconteceu pelo recurso ao *flashback*, temos discrepância entre a situação inicial da trama e a da fábula. Segundo as palavras de Umberto Eco, fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe dos personagens, o curso dos eventos ordenado temporalmente [...]. O enredo (trama) é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com os seus deslocamentos temporais, saltos para frente e para trás, descrições, digressões, reflexões, etc. (ECO, 1993, p. 67)

As relações de alternância entre as diversas linhas de ação constitutivas da história, a que Mendilow (1972, p. 205) chama de “troca-de-tempo”, têm, segundo este autor, a função de dar ênfase maior a um determinado episódio. No caso de *Essa terra*, a exposição intercalada dos fatos faz com que o episódio do suicídio de Nelo seja colocado em relevo, por ser incessantemente retomado, entre uma recordação e outra dos personagens. A justaposição de episódios avulsos sobre fatos anteriores a esse também tem o mérito de retardar o desenvolvimento dessa ação principal, alimentando a expectativa do leitor. Além desse vai-e-vem no tempo, resultante da disposição dos episódios, a imagem do relógio de pêndulo presente no início do romance alude à própria situação de Nelo pendurado na corda junto à parede da sala. Do mesmo modo que o corpo inerte do morto, o andamento desse plano narrativo é suspenso para dar lugar à narração do tempo da memória de Totonhim e dos outros personagens.

Em virtude da fragmentação deliberada da seqüência, com montagens ou *flashbacks*, na forma de exposição intercalada, que levam aos cortes e às retomadas súbitas e outros efeitos como aproximação e distanciamento, Antônio Torres mostra, com frequência, não apenas em *Essa terra*, mas em grande parte de sua obra, uma marcada similaridade com as técnicas temporais do cinema. Em *Um cão uivando para a lua*, romance que se assemelha a *Essa terra* quanto à descontinuidade das seqüências narrativas, enquanto o personagem nomeado pela inicial T. exibe um documentário a amigos em sua casa, o narrador em terceira pessoa faz uma descrição das técnicas utilizadas nas etapas de composição do filme, o que pode ser tomado como uma referência a alguns procedimentos de construção utilizados pelo próprio romancista:

O filme era interessante. Qualquer coisa sobre os nordestinos, produzido pela TV belga. Abria com uma panorâmica da terra seca, rachada, enquanto, lá no fundo, ia aparecendo um carro de bois. [...] Cortava para uma série de entrevistas nos mocambos, destino de muitos dos passageiros daquele pau-de-arara. [...] Quando chega ao Rio, ponto final da história, o narrador fala em cidade do paradoxo, com otimismo de um lado (na tela, Zona Sul, corpos

dourados, *surf*) e a miséria de outro. Corte para as favelas. [...] (TORRES, 2002, p. 45)

As rupturas temporais e espaciais em *Essa terra* coincidem, quase sempre, com as divisões aparentes da obra em partes ou capítulos. Todavia, há vezes em que essas mudanças ocorrem no meio de um episódio, subitamente, entre uma frase e outra, dificultando a percepção do leitor:

Ela se bate contra a parede. Nunca pensei que ainda tivesse tanta força. É a lua. Lua cheia. A parede estremece. Daqui a pouco a casa desaba. Daqui a pouco estarei soterrado, debaixo das telhas. Posso fazer alguma coisa?
 — Ela. Ela. Ela.
 — Quem, papai? De quem o senhor está falando?
 — Ela. A dona. A mãe de vocês.
 — O que foi que ela fez, papai?
 — Quebrou a garrafa que guardei no quarto. Era dos trabalhadores. Vou ter de pagar mais essa derrota. (TORRES, 2005a, p. 124)

No primeiro parágrafo desse trecho, Totonhim narra um momento de acesso de loucura da mãe, diante do filho Nelo morto, na sala da casa dos avós, enquanto o pai confecciona o caixão, no mesmo local. Essa situação remete Totonhim ao tempo em que presenciava as constantes brigas do casal, nas quais sobressaíam a fúria e a violência maternas. A partir do parágrafo seguinte, em discurso direto (“— Ela. Ela. Ela.”), o diálogo que se inicia entre pai e filho já é relativo a esse passado distante, como se Totonhim se reportasse de imediato a uma das cenas presenciadas de desavença entre os pais, conforme ela surge em sua memória. Os planos temporais, às vezes, são bruscamente interrompidos e de maneira tão elíptica que se sente alguma dificuldade em identificar, à primeira leitura, o ponto exato onde se operam essas mudanças. Os retrocessos ou *flashbacks* iniciam ou terminam, muitas vezes, sem introdução ou referência à sua relação cronológica com cenas precedentes ou posteriores. Inicialmente, não se sabe o tempo a que o episódio se refere e, constantemente, também não é divulgado, de imediato, quem fala, de quem se fala e a quem se fala – principalmente porque o foco narrativo também varia constantemente –, num processo

lúdico, que faz com que o leitor tenha que deduzir ou voltar e reler certos trechos para se certificar:

— Se estiver vivo um dia ele aparece, foi o que eu sempre disse.

— O que foi que o senhor disse?

Naquela hora eu podia fazer uma linha reta na minha cabeça até o sol e, como um macaco numa corda, subir por ela até Deus – eu, que nunca tinha precisado saber as horas. (TORRES, 2005a, p. 9)

Somente mais à frente desse trecho que inicia o romance é que se tem conhecimento de que o “eu”, narrador em primeira pessoa, é Totonhim dialogando com um tio e o “ele”, de quem se fala, é Nelo. Esse artifício de não se apresentar de imediato os personagens que participam dos episódios ressalta o anonimato deles, caracterizados que são por sua posição marginal na sociedade. Tal recurso, aliado às mudanças bruscas de tempo, espaço e às vezes de foco narrativo a cada capítulo, tende a provocar uma sensação de perda de referência no leitor, que parece ser lançado no meio de uma cena já em andamento, sensação semelhante àquela que demonstram os personagens em relação à sua posição instável num mundo onde não há lugar para eles, oscilando entre a vida no espaço sertanejo do qual foram destituídos e uma estrutura social urbana na qual não estão completamente integrados.

Anatol Rosenfeld aponta essa tendência de se expressar por meio da forma o conteúdo histórico-social, ao afirmar que, na arte moderna exprime-se

uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte, a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. (ROSENFELD, 1985, p. 97)

Dadas essas colocações, é possível constatar que as manifestações estéticas da modernidade são caracterizadoras da crise que ganha caráter permanente em *Essa terra* e na maioria dos romances de Antônio Torres, por meio de seus narradores, cujo comportamento

anuncia o “desabrigo” do homem contemporâneo, em meio à relativização generalizada de formas e valores.

A ambigüidade, que predomina em diversos níveis da narrativa, também se faz patente desde o título, a começar pelo pronome demonstrativo “essa”, conforme constata Vicentini (1998, p. 52): “Enquanto dêitico, ele é intermediário. Não indica um lugar muito próximo do interlocutor, que usa ‘esta’ neste caso, nem um lugar muito longe, quando o interlocutor, então, usaria ‘aquela’. O que significa que pode ser tanto um quanto outro, num movimento cíclico.” Portanto, o próprio nome já anuncia a relativização do espaço na obra, que situa os personagens numa espécie de entre-lugar, ao figurá-los num estado de desterritorialização em relação ao sertão e não-pertencimento em relação à cidade grande.

Os títulos das quatro partes em que o livro é dividido – “Essa terra me chama”, “Essa terra me enxota”, “Essa terra me enlouquece” e “Essa terra me ama” – também possuem um caráter ambíguo, pois, em cada um deles, a expressão “essa terra” pode referir-se tanto ao sertão quanto à cidade, uma vez que, na história, ambos os espaços resumem razões para a saída e para o retorno dos personagens. Os verbos que complementam essa expressão encerram um conjunto de ações e sentimentos contrastantes (chama X enxota e enlouquece X ama) e apontam o movimento pendular de ida e volta, que determina ciclicamente a miséria e a loucura a que os dois lugares entre os quais se dividem os personagens levam: Nelo, assim como a mãe e o pai, não consegue conquistar nada na cidade grande, nem materialmente, nem espiritualmente, do mesmo modo que não havia conseguido nada no campo.

A sensação de perda de referência no leitor ainda é intensificada pelas mudanças de foco narrativo que ocorrem, às vezes, de um episódio para outro, inadvertidamente, sem que seja possível identificar, de imediato, a quem pertence a voz narrante, como já vimos anteriormente, num exemplo aqui citado. *Essa terra* é o relato de uma volta à casa desintegrada, que é articulado a partir de lembranças e lacunas por meio de várias vozes que

ecoam na voz do narrador, a empreender uma dolorosa viagem ao mundo do passado dos personagens em sua luta contra a decadência e a miséria, seja na forma de tentativa de permanência na terra ou de busca por melhores oportunidades na cidade.

Ao mesmo tempo participante e observador, condição que lhe confere uma perspectiva privilegiada, o narrador Totonhim reconstrói o passado da família buscando reconstruir seu próprio passado, numa tentativa de compreender qual é o seu papel no seio desse grupo. Ele se comporta como um espectador das tragédias que se anunciam por meio dos outros personagens principais (o irmão, o pai e a mãe), não apenas de fora, mas, muitas vezes, fazendo uma sondagem – de modo avaliativo, colocando seus pensamentos, sentimentos e impressões à mostra – na profundidade da consciência deles e da sua própria, chegando a adquirir, em alguns momentos, uma onisciência incompatível com um narrador em primeira pessoa de uma narrativa tradicional.

Segundo Genette (s.d., p. 245), “o romance contemporâneo franqueou esse limite [mudança de pessoa] e não hesita estabelecer entre narrador e personagem uma relação variável ou flutuante”. Acompanhando essa tendência, *Essa terra* joga rotativamente com uma focalização múltipla, passando à vontade da consciência do narrador para a dos mais diversos personagens, em certos momentos, recorrendo ao recurso da onisciência de um narrador em primeira pessoa. A perspectiva de Totonhim se alterna com a visão dos fatos e dos sentimentos apresentados por outros personagens, não somente por meio do diálogo em discurso direto, mas pelo uso do discurso indireto, do indireto livre ou pelo próprio papel de narrador cedido a eles. O discurso de Totonhim, como ponto de vista dominante, é interrompido, volta e meia, para que os outros personagens exponham seus pontos de vista sobre determinados fatos ou assuntos e expressem seus sentimentos e anseios. À visão do narrador-personagem, ao quadro que ele constrói a partir de sua memória, juntam-se outras

visões, os quadros constituídos pelos relatos ou percepções dos personagens que ele convoca ao seu próprio relato e que fragmentam a narrativa em diversas vozes.

Dado esse caráter polifônico do romance, no intuito de empreender uma análise abrangente dos principais temas abordados, relativos à tensão que se apresenta entre sertão e cidade, procuramos analisá-los a partir da ótica de cada um dos personagens nucleares (Totonhim, Nelo, o pai e a mãe). Buscamos acompanhar como os conflitos que se desenvolvem com base nessa oposição entre os dois espaços sociais se apresentam de modos diversos no romance, conforme a representação, em instâncias memorialísticas, de recortes da história de vida dos diferentes integrantes da família. Verificaremos o posicionamento desses personagens diante de tais conflitos, avaliando em que medida a tensão sertão *versus* cidade influi em suas constituições identitárias.

3.1. Totonhim: a voz predominante de um personagem à margem da ação

A trama de *Essa terra*, como já foi dito, tem como ponto de partida o suicídio de Nelo e desenvolve-se focalizando toda a trajetória de vida dele e o modo como sua viagem para o Sudeste do Brasil e sua morte atingem o destino dos demais personagens. Por essa razão, geralmente a crítica considera Nelo personagem principal do romance, como o faz Affonso Romano de Sant'Anna (1976), ao caracterizá-lo, como um anti-herói, uma espécie de mito criado pela família e pelos moradores do vilarejo de Junco, enquanto está distante, mas que, ao retornar à terra natal, tem sua história de fracassos desnudada aos poucos.

Apesar de Nelo ser o centro desencadeador das ações e das lembranças dos demais personagens, narradas a partir das memórias do irmão Totonhim, ele tem uma participação discreta, pouco atuante na fábula, fazendo-se pouco presente nas cenas. Os traços de sua personalidade são delineados aos poucos, pela união dos fragmentos de memória dos outros

que conviveram com ele, sendo sua caracterização baseada mais no comportamento e na imagem exterior.

O irmão Totonhim, em razão do seu papel duplo, tem mais importância na trama, ou seja, na maneira como a fábula é organizada. Dado como um narrador-personagem secundário, não exerce um papel de primeiro plano, embora participe dos acontecimentos. Sua função é mais importante no nível da enunciação do que no nível do enunciado, pois é por intermédio dele que conhecemos os demais personagens, embora, em alguns momentos, sua narração alterne com a de outros integrantes da família e com a de um narrador onisciente em terceira pessoa (que parece se identificar com ele próprio). Totonhim figura como um tipo de narrador-personagem no papel de “testemunha”⁵, que narra não somente o que viu, mas principalmente o que ouviu, pois, apesar de relatar toda a trajetória de Nelo, pouco conviveu com o irmão, vindo a conhecê-lo pessoalmente somente dias antes de seu suicídio.

Ao mesmo tempo concentrando as funções de espectador, ator e relator das cenas e episódios, Totonhim, mesmo aparentando exercer um papel menos relevante na fábula, no decorrer da trama tem a constituição de seu *ethos* e de seus conflitos pessoais exposta de forma muito mais nítida do que a de qualquer outro personagem, revelando toda a sua complexidade. Esses fatores, na verdade, geram um duplo protagonismo ou, pelo menos, uma situação de ambigüidade. Como a tradição vincula o conceito de protagonista à importância do personagem na constituição e desenvolvimento da fábula, a narrativa moderna desloca para o primeiro plano a própria narração e a soberania da trama sobre a fábula. Por esse prisma, Totonhim teria uma função de maior destaque do que Nelo em *Essa terra*. O personagem participa, no mínimo, de duas instâncias temporais. Ele se apresenta como o narrador do romance como um todo, que, situado no presente da enunciação, distanciado no tempo e no

⁵ Segundo o desenvolvimento de Ligia Chiappini Moraes Leite das categorias de narrador inventariadas por Norman Friedman em *Point of view in fiction: the development of a critical concept*, o “narrador-testemunha” é aquele que narra em primeira pessoa os acontecimentos internos à narrativa de uma posição periférica, como personagem secundário, possuindo um ângulo de visão limitado. (LEITE, L. C. M., 1985, p. 37)

espaço, com uma visão mais abrangente, recorda todo o percurso de fracassos da família. Esse plano é explicitamente marcado em alguns momentos da narrativa, quando esse narrador declara ter o conhecimento prévio do desfecho da história que irá contar, às vezes antecipando ao leitor alguns acontecimentos: “Eis como me sinto e não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou”. (TORRES, 2005a, p. 18). Dentro dessa grande narrativa memorialística afloram várias outras recordações, não só de Totonhim, mas também dos outros personagens, que se constituem como um passado em relação ao passado referente ao presente da enunciação. Sendo assim, Totonhim, em sua narração, em alguns momentos, assimila a visão que possuía quando jovem, participante dos eventos passados, intercalando-a com a perspectiva de narrador maduro, que no presente avalia conscientemente os fatos.

No plano fabular, Totonhim é um personagem de vinte anos de idade que nasceu em Junco. No momento em que é apresentado, ele vive sozinho nesse vilarejo, na casa dos falecidos avós, após já ter morado com os pais em Feira de Santana e ter sido expulso por eles, por ter reivindicado a parte do dinheiro que lhe cabia, proveniente da venda da propriedade rural da família. Portanto, diferentemente de Nelo, Totonhim é um filho renegado pela mãe, porque, no lugar de assumir o papel que caberia aos pais, de suprir as necessidades da família, como fazia o irmão, ele não abdica dos direitos que a condição de filho lhe confere, não inverte sua função na hierarquia da casa. Assim, Totonhim, que optou por não seguir para São Paulo, aparece como o filho preterido, um pária no próprio espaço familiar, em contraponto à imagem de coragem e sucesso de Nelo. Ele é apresentado como figura contrastiva, antípoda psicológico e social de Nelo, marcado por qualificações de fracasso e acomodação, em oposição às de determinação e de vitória que a família atribui ao filho mais velho. Essa posição secundária na família, no entanto, acaba garantindo a Totonhim uma visão privilegiada, separado que está, de certa forma, do contexto que descreve e busca entender. Apesar disso, o personagem não esconde o seu rancor, ao demonstrar sua relação

conflituosa com a família, como se percebe, por exemplo, numa conversa que tem com Nelo, quando este retorna a Junco:

Podiam morrer todos à míngua, diante dos meus olhos, que eu nem sequer iria me preocupar em enterrá-los. Por tudo o que me fizeram, a vida toda, e principalmente o que me fizeram durante os anos em que precisei deles, por causa de um curso de ginásio. Os outros pensam do mesmo jeito. Tenho certeza. Entre nós só uma estrela brilhou. (TORRES, 2005a, p. 23)

Do mesmo modo como lida com a família, o narrador-personagem Totonhim demonstra um certo desapego sentimental em relação a Junco, construindo uma imagem pessimista desse lugar, do qual não alimenta expectativas de melhora. Isso se evidencia na descrição desesperançada que ele faz da cidadezinha, carregada de ironia, com intenção de rebaixamento, imprimindo também uma nuance de humor à sua narração, a começar pela história da origem do vilarejo.

Segundo a narração da lembrança do pai, fruto da memória coletiva de Junco, o fundador do lugar tinha sido um valente vaqueiro chamado João da Cruz, que enfrentou onças e coronéis para se estabelecer naquelas terras e dar origem ao povoado. Hall (2002, p. 52) vê nesse tipo de preservação das histórias da cultura popular de uma sociedade, a partir da transmissão oral, um fator importante de afirmação da própria identidade dos integrantes do grupo. Para o autor, “essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”. Segundo Hall (2002, p. 55), os mitos de origem “ajudam povos desprivilegiados a conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis”.

O pai de Totonhim relembra orgulhosamente a história da fundação de Junco, herdada dos antepassados, no momento em que se despede da vila para partir rumo a Feira de Santana, como modo de recuperar o passado glorioso e valorizar as qualidades do lugar e de seu povo. No entanto, logo em seguida, um narrador intruso trata de desmenti-lo, destruindo a imagem

de bravura dos antigos vaqueiros, construída pelo imaginário popular, dissipando a representação honrosa da origem de Junco e, por conseguinte, revelando a falta de grandeza de seu povo, ao expor o modo pouco nobre como tudo começou: “Essa praça jamais voltará a ser a mata braba que os vaqueiros (filhos e netos de João da Cruz) descobriram e desbravaram. (‘Não, Mestre. Foi o gado. O gado vinha procurando água, ali embaixo tinha uma lagoa. Os vaqueiros vieram atrás dos chocalhos’).” (TORRES, 2005a, p. 100).

Para ressaltar a insignificância do lugar, o narrador-personagem também imprime um estilo satírico à sua narração, ao servir-se de algumas imagens consagradas do sertão e de seus heróis, mostrando que Junco é destituída até mesmo desses elementos icônicos que reforçam o orgulho regional. Ele narra que, embora o lendário Antônio Conselheiro não tenha passado por Junco, o vilarejo possuía um de seus bravos discípulos, o velho Caetano Jabá, que lutou na guerra de Canudos e, por conta disso, adquiriu o respeito dos moradores e a condição de profeta. No entanto, o narrador revela que o único mérito de Jabá na guerra foi ter degolado um soldado raso com sua faquinha de capar fumo, enquanto este comia, distraído, um pedaço de carne com farinha seca, à beira de um riacho. Com a exposição desse ato patético, covarde e oportunista, o narrador desmitifica a função de herói atribuída a Caetano Jabá, deflagrando o tipo de figura célebre que é reservado à sua terra.

Em sua maneira peculiar de descrever o sertão de Junco e sua problemática, jogando com os lugares-comuns que caracterizam esse espaço, às vezes negando-os, o narrador, além de construir uma imagem desencantada do lugar, representado como o extremo da precariedade, do atraso e da mediocridade – porém, sem abrir mão do pitoresco –, ainda parece fazer uma referência ao tipo de literatura regionalista sertanista que se utiliza de convenção e de signos já desgastados para representar uma região, como os costumes, tradições, comidas e roupas típicas, causos, etc.

Vicentini (1998), ao analisar as características das obras que exploram o espaço sertanejo para desenvolver essa temática, observa que, desde os primórdios dessa vertente na literatura brasileira, seus autores recorrem a certos elementos modelares, tanto formais quanto de conteúdo, destacando o fato de esta ser condição necessária para o reconhecimento, por parte da recepção, de tal categoria literária. Nas palavras da autora:

a literatura regionalista trabalha sempre a um passo da estereotipia da paisagem, da personagem e da ação, da reprodução da linguagem, seguindo de perto o imaginário que se encontra pronto, matéria feita [...], conforme a realidade concreta, a história e o pensamento social. Caso contrário não consegue se identificar como região ou como sertão. (VICENTINI, 1998, p. 42)

Com a intenção de infringir essa regra, o narrador de *Essa terra*, ao caracterizar Junco, utiliza-se abusivamente desses estereótipos, de modo irônico, evidenciando a consciência de um escritor que rejeita a tipificação:

O Junco: um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o hino nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco, que aprendeu a esconder seus ninhos. Um boi de canga, o Sofrido. [...] O cheiro de alecrim e a palavra açucena. E eu, que nunca vi uma açucena. Os cacos: de telha, de vidro. Sons de martelo amolando as enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leite da terra. O cuspe do fumo mascado de minha mãe, a queixa muda de meu pai, as rosas vermelhas e brancas de minha avó.

[...]

— Essa é a terra que me pariu.

— Lampião passou por aqui.

— Não, não passou. Mandou recado, dizendo que vinha, mas não veio.

— Por que Lampião não passou por aqui?

— Ora, ele lá ia ter tempo de passar neste fim de mundo? (TORRES, 2005a, p. 13)

Frente a certos motivos canonizados por um gênero ou por uma época, prevê-se um determinado tipo de reação, que só não ocorrerá se a convenção for transgredida. A enumeração, em *Essa terra*, de todas essas referências consagradas da zona rural da região nordestina, incluindo até mesmo a figura de Lampião, que é o cangaceiro protótipo do imaginário brasileiro, ao mesmo tempo em que não exime o narrador de lançar mão da

estereotípias inevitáveis, é feita com a devida crítica a essa retórica, instaurando outros sentidos e significações aos signos que compõem o cenário sertanejo. O emprego recorrente dessas imagens, aliado ao fato de Totonhim nunca ter visto uma açucena e de Lampião não ter passado por Junco, de certa maneira, quebra a expectativa do leitor em relação à imagem pré-concebida que se tem do sertão e de seus habitantes. Essa postura irônica ajuda a suscitar um questionamento dos cânones literários, a partir do destronamento dos valores estéticos e culturais tradicionalmente considerados típicos da literatura de temática sertanista.

Apesar de a ironia imprimir uma espécie de pessimismo irreverente à narração de Totonhim, é evidente o sentido crítico de sua depreciação do espaço sertanejo, caracterizado pelo acúmulo de negatividades e pela hiperbolização dos padecimentos por que passa a região, com a nomeação dos animais que compõem o seu cenário derivada da palavra “sofrimento” (“Sofrê”, “Sofraco” e “Sofrido”).

Tal pessimismo com teor crítico em relação à realidade do sertão se faz notar, também, de modo particular, no ceticismo religioso deflagrado pelo discurso de Totonhim, que em alguns momentos profana os temas sagrados do cristianismo, como, por exemplo, quando repete um dos dez mandamentos, inserindo, ao final dele, um ponto de interrogação, exatamente no momento em que expressa, em pensamento, desejar a morte dos pais: “Honrarás pai e mãe?” (TORRES, 2005a, p. 128). Nesse caso, o discurso caminha no sentido de desmascarar a harmonia e a fé da família tradicional católica, mostrando como a ausência de dinheiro, educação, trabalho, enfim, das condições mínimas para uma vida digna, põe em risco a obediência às leis sagradas e a solidez da estrutura familiar. O narrador questiona os valores tradicionais da família segundo os preceitos do cristianismo, ao colocar como agravante o problema da miséria, focalizando, num sentido alegórico, a questão do indivíduo desamparado por Deus:

Deus vai falar. Ele existe. O que Ele não quer é se envolver. Minha mãe precisa ouvi-lo. Minha mãe precisa saber: Deus não está nem aí. Deus, Deus, Deus. Vinde a nós, Senhor. Precisamos pelo menos de uma palavra Sua de consolo. Pelo amor de Deus. (TORRES, 2005a, p. 164)

Essa ausência divina acusada por Totonhim está de acordo com a tendência de comunidades de forte tradição religiosa – como é a do povo de Junco – recorrerem a divindades para a solução de problemas de responsabilidade das administrações públicas, mais precisamente o descaso das instituições governamentais face aos flagelados pela seca e à falta de infra-estruturas do sertão. Pelo recurso à ironia, à inversão de sentido, ele demonstra sua sobriedade em relação às desgraças que os religiosos atribuem ao demônio ou ao castigo divino, desvencilhando-se dessas entidades abstratas que simbolizam o bem e o mal para lidar com as causas concretas dos problemas que afetam suas existências. Assim, Totonhim revela uma profunda consciência das más condições de vida do sertão, bem como de suas causas, mostrando que os problemas não se devem apenas a fatores geográficos, naturais, e sim a questões de ordem mais complexa, como a falta de investimento e ações políticas voltadas para o desenvolvimento dessa região. Em sua narração, Totonhim põe em relevo as discrepâncias regionais dentro do país, tais como a das áreas industriais em relação ao campo, onde existem comunidades mais atrasadas, como a sua, cuja evolução social e econômica ocorre muito lentamente, em contraste com o ritmo mais rápido de desenvolvimento dos grandes centros, onde se concentra o capital.

Em relação a essa abordagem que o romance faz das mazelas do sertão baiano, por meio da memória do narrador Totonhim, Vania Pinheiro Chaves observa que *Essa terra* traz, em sua representação regional, uma compreensão moderna da existência de uma espécie de colonialismo interno, em função do qual o sertão tornou-se um território explorado e pauperizado pela região centro-sul. Segundo a autora, a temática sertaneja do romance, em seu teor de denúncia, assinala “um sentimento atual de revolta dos nordestinos contra o poder

central, cuja explicação radica no fato de os desníveis e as desigualdades entre as regiões não estarem sendo corrigidos, mas, ao contrário, estarem a agravar-se com a expansão do modo de produção capitalista por todo o território nacional.” (CHAVES, 2005, p. 18)

O asfalto da estrada de Paulo Afonso que não chegou até Junco, a ausência de perspectiva para os jovens locais e a exploração pelas instituições capitalistas dos grandes centros urbanos – representadas pelo banco Ancar – que agrava a desigualdade social e o problema da má distribuição de terra, dificultando a sobrevivência dos pequenos proprietários rurais, são situações narradas por Totonhim que desvelam, em *Essa terra*, um sertão no qual a seca não é a principal causa do atraso sócio-econômico, responsável por fazer dessa região um espaço que afugenta o indivíduo.

Em relação à sua visão do espaço urbano, Totonhim, ao contrário da mãe, dos irmãos e dos outros moradores de Junco, não demonstra o encantamento que alimenta a vontade desses personagens de deixar o sertão. Apesar de todos os problemas que expõe de sua terra natal, ele não é tomado pelo “fetichismo da cidade”, expressão utilizada por Cardoso (2009, p. 138) para definir o comportamento do sertanejo retirante de *Essa terra*. Em seu relato, Totonhim tende a mostrar o lado ingênuo da atitude desses personagens, cujo deslumbramento e sentimento de inferioridade diante dos costumes de outras terras apontam para uma vontade de imitação que, por sua vez, leva à negação dos valores e costumes que integram sua identidade.

Ao relatar a experiência de seus conterrâneos e familiares na cidade grande, Totonhim sempre focaliza os aspectos negativos da mudança, como a queda da qualidade de vida e o fracasso na tentativa de acumular riqueza: “Muitos maridos vão e voltam, sozinhos, com uma mão adiante e outra atrás. Sina de roceiro é a roça.” (TORRES, 2005a, p. 15). O testemunho de sua própria experiência, numa cidade de menor porte que São Paulo, no curto período em que viveu em Feira de Santana com a família, também enfatiza o fato de a emigração para o

espaço urbano agravar o estado de penúria do sertanejo: “Acabamos todos nos arranchando numa casinha pobre de uma rua pobre de um bairro pobre, sem luz, sem água, sem esgoto, sem banheiro.” (TORRES, 2005a, p. 156). Tais condições, aliadas às desavenças de Totonhim com a família por razões financeiras, faz com que o personagem decida voltar e morar sozinho em Junco – onde as possibilidades de prosperidade são nulas e o nível de renda é menor, mas, por outro lado, o custo de vida é mais baixo –, resignando-se com um mísero salário num emprego modesto na prefeitura do vilarejo.

As más condições de vida reservadas ao sertanejo nas cidades maiores também são descortinadas por Totonhim durante a viagem em que leva a mãe para o internamento no hospício, ao observar, da janela do carro, os bairros de Alagoinhas onde os habitantes vindos do campo são destinados a morar:

São muitos os meus parentes arranchados logo na entrada da cidade. Tomaram um bairro inteiro, devem estar acordando. Vivem aqui como se vivessem na roça, devem estar acordando. Chafurdam no gueto, chafurdam nos esgotos. Não é preciso ir muito longe. Aqui mesmo: Alagoinhas, Bahia. [...] Homens da roça fazem fila nas portas dos homens da roça que moram na cidade. O bairro de entrada é o mais fedido de todos, o mais fodido. Isto aqui é igualzinho a Feira de Santana. Eu sei, porque já morei lá. (TORRES, 2005a, p. 165)

Nessa passagem, o narrador-personagem, no intuito de ressaltar as condições desumanas dos emigrantes na cidade, produz uma imagem animalizada deles, a partir da escolha lexical, como o verbo “chafurdar”, que consiste no ato de revolver-se na lama ou na imundície e se aplica geralmente em relação aos porcos e ratos. Acentua a imagem da situação indigna dos retirantes o uso da palavra “arranchados”, para definir o modo como vivem naquele espaço, apontando a situação precária das habitações improvisadas em que se instalam. Significativo também é o fato de os moradores advindos da roça aglomerarem-se nos bairros de entrada de Alagoinhas, denotando a situação de não estarem dentro, o que aponta a tendência de não serem completamente aceitos e integrados ao ambiente da cidade. São submetidos a viver à

margem da sociedade urbana, sem poderem usufruir das vantagens que este espaço oferece aos seus outros habitantes e das quais foram em busca, o que se constata nas próprias palavras de Totonhim, ao dizer que “vivem aqui como se vivessem na roça”.

Segundo os relatos memorialísticos de Totonhim, que assumem um caráter de denúncia, o que se expõe no romance, em sua representação da realidade, é que os retirantes chegam às cidades assumindo a condição de refugo da civilização. Emigram para as cidades mais desenvolvidas de sua região ou para o sul fascinados pelas promessas de que, ali, encontrarão amparo social, trabalho e cultura. No entanto, os retirantes que, em seu mundo rural, só sabem buscar o sustento a partir do trabalho com a terra, nos centros de atração cujo sistema industrial exige mão-de-obra qualificada, acabam prejudicados. Assim, a imagem que o narrador-personagem apresenta da cidade se distancia da idealização feita pelos moradores de sua terra, ao demonstrar que esse espaço não garante a solução dos problemas do sertanejo, podendo, ao contrário, muitas vezes, agravá-los.

Ciente da indiferença da sociedade ante o destino do homem pobre do sertão, que carrega a marca do excluído onde quer que esteja, Totonhim, no decorrer da narrativa, não demonstra preferência ou apego por nenhum desses dois espaços – o sertão ou a cidade –, apesar de ter crescido dentro do universo sócio-cultural de Junco. Pelo contrário, na maioria das vezes, seu discurso se caracteriza pela mescla entre o rancor e a indignação ante a impossibilidade de uma existência digna em qualquer desses lugares, evidenciando a percepção do personagem da falta de saída para sua situação miserável, dado que a mudança territorial não lhe parece constituir uma solução. No final da trama, após a morte de Nelo e a internação da mãe, Totonhim acaba também partindo para São Paulo, como que cumprindo a repetição de um ciclo, pois não encontra mais vínculos que o façam permanecer em Junco: nem família, nem propriedade. Mesmo sabendo que na metrópole não está garantida a resolução dos problemas de sua existência, ele se arrisca, pois pelo menos na cidade grande

sabe que há uma chance de melhora, ainda que remota, e a possibilidade de dar um rumo diferente à sua vida, passando por novas experiências, desvincilhado do destino determinado e previsível que teria no sertão.

Mesmo tendo sido influenciado decisivamente pelo sertão, lugar onde nasceu e cresceu, no sentido de apreensão de valores, crenças e referências culturais, Totonhim, enquanto personagem, um jovem de vinte anos de idade, apresenta, no romance, uma identidade ainda em formação, o que se reflete na sua precária ligação tanto a Junco quanto a Feira de Santana. Sua ida para São Paulo em busca de traçar uma história de vida própria, desvinculada da figura de Nelo – que, de certo modo, anulava e influenciava o seu modo de ser – e dos problemas familiares, configura-se, portanto, como uma busca pelo autoconhecimento e pelo descobrimento ou consolidação de uma identidade própria.

3.2. A peregrinação de Nelo por um labirinto sem saída

Segundo o crítico Ítalo Moriconi (2008), Nelo é uma “presença ausente” na trama de *Essa terra*, devido ao fato de o relato de sua vida ser produzido após a sua morte. A trajetória desse personagem no romance é relatada a partir das lembranças de Totonhim referentes ao curto período em que conviveu com o irmão, após este retornar a Junco. É também reconstituída com base nas lembranças do que Totonhim ouviu dizer sobre o irmão no ambiente familiar, uma vez que ele já havia partido para São Paulo antes de seu nascimento. Em determinados momentos, o próprio Nelo toma a voz como narrador em primeira pessoa ou por meio do discurso direto, nos diálogos de que participa, mas sua imagem é construída, primordialmente, sob o ponto de vista de Totonhim, cuja narração expressa um profundo

ressentimento, pelo fato de o irmão mais velho ser venerado, figurando com exemplo único de sucesso na família.

De qualquer modo, é possível conhecer Nelo não apenas pelo teor de seu discurso, que pouco se manifesta, mas também pela descrição, feita pelo narrador Totonhim, de suas ações e de sua postura ante os acontecimentos, considerando-se a afirmação de Bakhtin de que, no romance, a essência e o modo de pensar do personagem não são representados apenas a partir de sua fala, mas, também, pela narração de seus gestos. Nas palavras do autor,

[...] ele pode agir, não menos que no drama ou na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. (BAHKTIN, 1988, p. 136)

Apesar da narração memorialística tendenciosa de Totonhim, que não entra na consciência de Nelo, é construído um retrato moral e psicológico desse personagem e de sua evolução, por meio do acúmulo de traços que o caracterizam e das especificidades de seu comportamento durante seu trajeto.

A história de Nelo concentra-se principalmente na primeira parte da narrativa, “Essa terra me chama”, em que Totonhim relata a ida do irmão para São Paulo, quando jovem, as motivações que o levaram a tomar tal decisão e o seu retorno a Junco, vinte anos depois. Pode-se, portanto, relacionar o ato de chamamento expresso no título tanto a um espaço quanto a outro: ser interpretado como o poder de atração da cidade sobre o jovem interiorano ou, opostamente, como a necessidade do retirante rejeitado pelo ambiente urbano de retornar à zona virtual de segurança que sua terra de origem representa.

O sertanejo Nelo, em sua juventude no interior da Bahia, alimenta o desejo de se mudar para a cidade grande, em busca das oportunidades que ela poderia lhe oferecer. Ele é

influenciado, principalmente, pela imagem de sucesso exibida pelos viajantes das capitais que passam pelo vilarejo, como na ocasião em que representantes de um banco visitam Junco, oferecendo empréstimo aos pequenos proprietários para o financiamento do plantio de sisal:

Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se desapegar do cóis das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres. (TORRES, 2005a, p.18)

O comportamento de Nelo quando jovem oferece indícios de uma forte influência externa sobre uma personalidade ainda em formação e marca o início de uma crise identitária que se manifestará mais adiante, uma vez que o personagem se mostra deslocado, insatisfeito com o modo de vida e com o cotidiano do lugar onde nasceu e cresceu.

O conflito se estabelece, portanto, a partir do contato do “eu” com o “outro”, no qual os costumes, as feições e a fala locais sofrem um rebaixamento de valor por parte do próprio personagem. A consciência da alteridade desencadeia nele o sentimento de inferioridade e o desejo de ruptura com os signos que moldaram sua personalidade até então. Desse modo, ele instaura uma imagem disfórica do sertão árido, a partir do enaltecimento de uma vida urbana idealizada, projetada pela sua imaginação. Os traços de instabilidade da identidade de Nelo passam a se formar a partir do julgamento do seu próprio meio comparado a outra realidade, numa representação literária do contexto social que entra em conformidade com as considerações de Hall (2002, p. 39) a respeito da constituição da identidade do sujeito pós-moderno, em que o “outro” passa a ser elemento central nesse processo.

A percepção de uma outra realidade num lugar diferente e a certeza de sua condenação a um futuro de privações em Junco geram em Nelo um inconformismo face a sua situação. Ou seja, a expressão do querer, dado o surgimento de um objeto de desejo, instaura o conflito no personagem, que se vê num estado de carência, provocador de uma ação, impelindo-o a

deslocar-se espacialmente, numa travessia que será essencial para sua formação. Desse modo, ao buscar na cidade grande a vida diferente da dos seus entes, assumindo o lugar do “outro”, ele transgride a autoridade do pai (influenciando posteriormente os demais irmãos), que deseja que os filhos repitam seu percurso de vida e permaneçam na terra da família, dedicando-se ao trabalho agrícola.

No entanto, quando se muda para a metrópole, Nelo vivencia experiências traumáticas e degradantes, ao deparar-se com os problemas de desemprego, solidão, violência e discriminação, como se depreende das seguintes asserções gerais, ouvidas por ele na capital paulista:

Todo baiano é negro.
 Todo baiano é pobre.
 Todo baiano é veado.
 Todo baiano acaba largando a mulher e os filhos para voltar para a Bahia.
 (TORRES, 2005a, p. 62)

Essas frases, emitidas pelos familiares da noiva de Nelo, quando tomam conhecimento de que ela se casaria com um baiano, definem a imagem comum que se tem de seu povo e sua condição marginal na metrópole paulista.

Em sua lembrança do tempo em que viveu em São Paulo, no capítulo 10 de “Essa terra me chama”, o personagem descortina uma cidade não mais idealizada, mas um espaço físico inóspito e opressor para o retirante, onde medram a violência, a injustiça e a indiferença. Demonstra a situação do futuro tornado presente, que não se parece com a idéia que Nelo tinha feito dele no passado, marcando o contraste entre a imagem paradisíaca da cidade que o personagem alimentava, quando jovem, e a dura realidade vivenciada por ele nesse espaço.

Nesse capítulo, composto por uma cena recordada e narrada pelo próprio Nelo, ele é perseguido e agredido por policiais nas ruas de São Paulo, enquanto corre tentando alcançar a esposa e os filhos que entram num ônibus após terem-no abandonado. Nesse episódio, predomina o fluxo de consciência como representação do estado de delírio do personagem

ferido, que mistura o momento em que é violentado com recordações diversas e situações imaginadas, proporcionando ao leitor informações de sua vida em São Paulo, até então não reveladas.

O capítulo começa com uma violenta cena de espancamento de Nelo numa rua da cidade, sob o olhar indiferente das pessoas. Depois, a narração retrocede para os fatos anteriores a esse momento, que evoluirão até passar por ele novamente, repetindo-o, como um recurso técnico do cinema, em que a narrativa seleciona um instante de clímax para, por meio de uma imagem impactante, prender a atenção do receptor logo de início e, no caso de *Essa terra*, também ressaltar a violência urbana:

Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei. Que meu berro enchesse a rua deserta, subisse pelas paredes dos edifícios, entrasse nos apartamentos, despertasse os homens, as mulheres e as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus: — Socorro. Estão me matando.” (TORRES, 2005a, p. 55)

Num ensaio sobre as direções da nova narrativa brasileira (1987, p. 211), Antonio Candido (1987, p. 211) observa que “uma espécie de ultra-realismo sem preconceitos” aparece como tendência na literatura de escritores brasileiros do final do século XX. Segundo o crítico, é um tipo de literatura que “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos [...], avançando as fronteiras da literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida.” (CANDIDO, 1987, p. 211). Seguindo essa tendência, outros romances de Antônio Torres também abordam situações que destacam a banalização da violência no espaço urbano. Serve de exemplo a passagem de *Pelo fundo da agulha*, na qual Totonhim narra o instante em que um casal de amigos é atingido por uma rajada de tiros de metralhadora, em plena rua, por militares, em São Paulo, e, depois, tem seus corpos ocultados. Em *Um cão uivando para a lua*, no capítulo 9, o personagem A., ao ler algumas reportagens da seção policial da revista *Veja*, narra o caso de um funcionário aposentado que mata o

padrão, por ter sido substituído friamente, como vítima injustiçada pelo capitalismo empresarial. No capítulo 11, o personagem detém-se na leitura do caso de uma pedestre que, atropelada numa avenida de grande fluxo de veículos no Rio de Janeiro, tem seu corpo gradativamente destruído pelas rodas das dezenas de automóveis em alta velocidade, que não param diante do cadáver.

Antonio Candido avalia essa preferência por determinados temas e procedimentos na narrativa produzida nas últimas décadas do século XX, relacionando-a com o contexto em que surge, que, segundo ele, serve de matéria e influencia drasticamente os autores que nele estão inseridos, assim como o perfil do público leitor:

É possível enquadrar nesta ordem de idéias o que denominei “realismo feroz”, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 1987, p. 212)

Retornando à focalização da violência na cidade na análise de *Essa terra* – um dos fatores que confirma a sintonia de Antônio Torres à literatura produzida em sua época, conforme descrita por Candido –, nota-se que o personagem Nelo, no momento em que é torturado, num estado de alucinação e inconsciência, seleciona imagens repulsivas da paisagem urbana: “Tietê: águas escuras, fundas – Tietetânicas.” (TORRES, 2005a, p. 58). Oprimido e com suas expectativas frustradas em relação à cidade, pelo contato com a realidade violenta, o personagem transmuda os elementos do espaço em torno de si, criando um clima de horror, que indicia suas alterações psicológicas. Essa situação evidencia um processo equivalente ao que Osman Lins (1976, p. 35) observa na construção e função do espaço na obra de Lima Barreto, no qual a subjetividade do personagem pode projetar-se sobre o ambiente, “mediante um processo de amortecimento ou de exaltação dos sentidos”,

criando uma atmosfera que reflete o seu estado de espírito.⁶ Em *Essa terra*, a cidade transformada num espaço hostil, que sufoca e aprisiona, emoldura a derrocada do personagem, literalmente caído na sarjeta, e desvela a estrutura social que contrapõe a vítima marginalizada a um grupo dominador.

Para escapar da atmosfera pesada da cidade, que o envolve no momento em que é surrado, Nelo sobrepõe a ela *flashes* da memória do sertão de sua infância. No papel de narrador, ele cria um efeito no qual o cenário desolador da cidade metamorfoseia-se em ambientes e situações pitorescas de sua infância:

Eles estão mijando na minha cara e eu estou tomando um banho no riacho lá de casa, as águas do riacho lá de casa vão para o rio de Inhambupe que vai para o rio Tietê, seguro um tronco de mulungu, para não me afogar, bato com as pernas na água, devagar, sem pressa, sem medo de me afogar, o tronco escorrega e escapole, desço ao fundo, enfio a cara na lama, volto à tona, estou me afogando: — Socorro.

— Confessa corno.

[...]

Quantos serão? Não sei. Não os vejo. Uma dúzia, talvez. O pior de todos é esse Zé do Pistom, agora metido com a polícia. Agora mijam de dois em dois. Na minha cara. Até o senhor Zé, meu primo. Baiano.

Eu plantei o pé de fícus na porta, já deve estar uma árvore bem grande.

Eu plantei cinco castanhas, nasceram cinco cajueiros, na roça de mandioca. (TORRES, 2005a, p. 61)

Observa-se, também, na narração desse episódio, uma imprecisão em relação ao espaço da cidade que, de certo modo, nega-o, deixando-o à sombra, enquanto ilumina o sertão rememorado por Nelo, que é a zona predominante no romance. O espaço rarefeito também expressa a ânsia de fugir dos problemas que ele vivencia em São Paulo para reingressar no espaço de seu passado. Num desejo desesperado de retorno às origens, Nelo passa a evocar, em seu devaneio, por meio de registros desconexos, imagens da terra natal, agora vista sob uma nova perspectiva. A pequena Junco passa a ser lembrada como espaço eufórico,

⁶ Por “ambientação”, Osman Lins entende o conjunto de recursos expressivos, utilizados pelo autor, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Ligado à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato, o termo “atmosfera” é empregado por Lins como designação para “algo que envolve de maneira sutil os personagens”, mas que “não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como uma emanção do espaço, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.” (LINS, 1973, cap. III, p. 18)

aprazível, aconchegante, com valor de “onirismo consoante”, para empregarmos a expressão de Bachelard (1989), utilizada em relação aos lugares do sonho considerados de abrigo e proteção.

O espaço urbano sofre mutações em virtude de sua sobreposição por um espaço idílico, que o personagem projeta para refugiar-se. As coisas que o cercam na cidade revestem-se de estranheza, como um espaço invadido pelo pesadelo, do qual Nelo busca proteger-se, reconstruindo, por meio da memória e da imaginação, um sertão aprazível, ligado ao *topos* do “lugar ameno”, segundo a concepção de Curtius (1996, p. 254). Por meio do aspecto de narrativa de encadeamento, de fluxo de consciência, em que um comentário, uma situação ou lembrança incitam o personagem a lembrar-se de outra situação oposta, Nelo se converte em seu próprio esconderijo ao evadir-se, em seu devaneio, transformando mentalmente as condições de seu ambiente.

Passados vinte anos em São Paulo, frustrados os seus planos de enriquecimento e marginalizado na sociedade urbana, Nelo resolve voltar a Junco, a fim de restabelecer os laços com o ambiente do sertão, reconstruído de maneira edênica em sua memória, de resgatar suas origens e reencontrar o que acredita ser o seu verdadeiro eu. O retorno do personagem ao interior, além de marcar seu confinamento social e topográfico, assume o caráter de fracasso ou de símbolo de que já não é possível a formação integral de um indivíduo num mundo movido por relações desiguais, em que o homem tem de se reificar para sobreviver. Nelo, que sonhara com a felicidade obtida num lugar estrangeiro, onde não estaria sujeito às interdições familiares e financeiras e às limitações impostas pelo espaço, sente, em contrapartida, o peso da solidão material e espiritual na cidade. Desencantado com a vida, por não alcançar seus objetivos, ele intensifica, no sentido físico, seu próprio isolamento. O personagem abandona o cenário da sua desastrada experiência, voltando à terra natal, a base rural que supostamente resguardaria a estrutura de acolhimento de outro tempo.

No entanto, quando retorna, Nelo percebe que não é possível readaptar-se ao cotidiano do sertão. Ele não consegue restabelecer qualquer vínculo de identificação com a terra de origem, porque a experiência na capital paulista o modificou. Percebe que o passado não pode ser recuperado, pois ele não é mais o mesmo Nelo de antes. A Junco que estava cristalizada em sua memória também não existe mais, tornou-se um espaço utópico e o sentimento de não pertencimento que toma o personagem acaba resultando numa crise identitária e no seu conseqüente suicídio.

Essa situação de perda das referências, que o romance aborda, encontra-se em consonância com as reflexões de Hall a respeito da instabilidade do indivíduo nas sociedades modernas e do colapso de suas identidades. Nas palavras do crítico cultural,

um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX, [...] fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2002, p. 9)

Para Hall, o espaço de origem é o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas e, portanto, qualquer influência ou intervenção nesse espaço afeta diretamente a constituição da identidade dos sujeitos que o habitam.

Em *Essa terra*, desse modo, Nelo, já não se identifica mais com a comunidade apenas em razão dela ter se tornado pequena para ele, mas também porque o sertão sofreu mudanças, influenciado pelos costumes das capitais, perdendo muitas das características do passado. No romance, o memorialista Totonhim sublinha a intensidade da inadequação de Nelo, a exasperação nele causada pelo embate com o meio, do qual termina saindo destroçado, em face de suas expectativas juvenis. Assim, a trajetória desse personagem solitário e problemático pode ser interpretada como uma viagem rumo à aquisição de uma consciência

profunda e reflexiva a respeito da sua realidade, a ponto de fazê-lo decidir sobre a descontinuidade de sua própria vida.⁷

O suicídio de Nelo na sala da casa dos avós, em Junco, vinte anos depois de ter saído em busca de uma mudança radical da sua condição, reveste-se de uma certa ironia, pois configura a origem e o fim do personagem viajante num mesmo ponto, após a luta em vão para ultrapassar as barreiras que o prendem à base da pirâmide social. Sua morte também assinala de vez a desintegração da família, que já não mantinha uma convivência muito estreita. A distância física de Nelo, contraditoriamente, era um fator de aproximação dos demais, pois fazia do personagem uma figura mítica, idolatrada pelos membros da família. Ainda que distante, enquanto vivo, Nelo era o esteio afetivo que conservava a coesão da memória familiar, o centro das atenções, por ser o primeiro integrante a aventurar-se num outro tipo de vida, numa terra distante, alimentando nos demais a esperança de uma possibilidade de vitória.

Devido ao fato de Nelo ter cometido suicídio, uma atitude condenada pelo catolicismo, a igreja de Junco fecha suas portas, recusando-se a receber o corpo do morto para ser velado. Tal reprovação se expressa nas palavras do doido Alcino, na praça:

Quem se mata é um condenado.
— O diabo faz o laço e Deus não corta a corda. Deus não acode um homem sem religião. (TORRES, 2005a, p. 27)

Essa passagem é emblemática, pois estabelece a ausência da garantia de um lugar estável a Nelo tanto no mundo dos vivos quanto no dos mortos. Determina a exclusão do personagem também no plano sobrenatural ou místico. O suicídio, como única medida

⁷ O tema do suicídio será retomado por Antônio Torres em outras obras, como em *Carta ao bispo*, em que o protagonista Gil tira a própria vida por não conseguir ver seus sonhos de um sertão próspero realizados. Em *Balada da infância perdida*, o personagem Calunga é uma espécie de suicida que, fracassado e entregue ao vício da bebida no Rio de Janeiro, retorna ao interior do Nordeste, onde acaba morrendo. Em *Pelo fundo da Agulha*, o pacato general aposentado, sogro de Totonhim, mata-se com um tiro na cabeça, por razões não reveladas, e seu primo, Pedrinho, enforca-se numa árvore, em Junco.

encontrada por ele para escapar de uma vida infernal na Terra, ironicamente, de acordo com a crença cristã, acaba levando-o para um território de expiação eterna. Ou seja, segundo a visão pessimista que o romance transmite em relação à condição do retirante nordestino, não há lugar e não há saída para Nelo. *Essa terra* mostra, com a trajetória desse personagem, como o mito da prosperidade na grande São Paulo se constrói e se dilui. A capital, que inicialmente aparece como uma fonte de atração para os personagens, acaba revelando-se um ambiente perigosamente enganoso, mostrando que não apenas o sertão e a seca expulsam o homem.

O motivo da viagem atravessa a narrativa, proporcionando, por meio do percurso do personagem Nelo, a aproximação de lugares a que pertencem diferentes realidades. Segundo Ianni (2003, p. 13), “Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto as dissolvendo como as recriando, o que transforma o viajante num importante mediador entre dois mundos”. Nelo, ao deslocar-se no espaço, distanciando-se de uma comunidade quase isolada do contato com o restante do mundo, necessariamente sofre uma modificação, é influenciado culturalmente pelo cotidiano urbano e passa a enxergar sua terra de origem sob uma nova perspectiva, agora distanciada, com os olhos do “outro”. No percurso em movimento pendular da viagem de Nelo, no ir e vir do personagem, a partida funda-se na busca de uma possível identificação com o “outro”, ou com a projeção que se tem do “outro”, enquanto o retorno, como resultado frustrado dessa busca infrutífera, reflete um sentimento de não pertencimento a lugar algum, de não reconhecimento, resultando na constituição de uma identidade fragmentada e ambígua.

3.3. A personificação do sertão na figura do pai

A segunda parte do romance, “Essa terra me enxota”, focaliza a história de vida do pai de Totonhim, mestre Totonho, revelando sua posição diante dos percalços de pequeno agricultor do sertão. Diferentemente do restante da narrativa, nessa parte, um narrador em terceira pessoa, onisciente, relata fatos da vida do personagem anteriores ao episódio da morte de Nelo. Nessa segunda parte, como na primeira, a disposição temporal dos eventos se apresenta em sentido de vai-e-vem, num movimento de intercalação de duas instancias: uma “principal”, que destaca um breve momento da vida do pai de Totonhim, concernente à sua partida da terra vendida em direção a Feira de Santana, e outra instância, a da memória do personagem, manifestada dentro desse momento da viagem, fracionada em digressões, que abrem a porta para as lembranças de episódios mais longínquos de sua vida.

A primeira instância compreende o momento em que mestre Totonho acorda, sozinho, no sítio, até o instante em que ele desaparece na estrada, em cima da carroceria do caminhão, rumo a Feira de Santana. A segunda instância narrativa se forma a partir das várias reminiscências que constituem o conteúdo memorialístico do pai e surgem, predominantemente, desencadeadas pela “memória involuntária” desse personagem, de acordo com o sentido dessa expressão, criada por Proust para designar um dos processos de aparecimento das lembranças, mimetizado na narração de *Em busca do tempo perdido*. Walter Benjamin (1985a), em um de seus ensaios, evidencia as noções de memória involuntária e de memória voluntária presentes na obra de Proust: a primeira, segundo o filósofo alemão, não controlada, seria o resultado de uma sensação que traz uma série de acontecimentos esquecidos e que evocam a mesma emoção do momento passado, num trabalho que equivaleria ao de tecer ou, como o próprio Benjamin afirma, “o trabalho de Penélope da reminiscência” (1985a, p. 37) ou do esquecimento, pois só é possível lembrar-se

daquilo que foi memorizado e esquecido. A segunda forma de memória está ligada às lembranças que afloram ao consciente de maneira voluntária, por um esforço da vontade e que, segundo Benjamin, não trazem as mesmas emoções do passado como a memória involuntária. A memória voluntária, por ser provocada de maneira consciente, tende a ser cronológica, a reproduzir os acontecimentos numa seqüência linear.

O pai de Totonhim, enquanto caminha pela estradinha da sua ex-propriedade rural até Junco, onde terá de pegar o caminhão que o levará a Feira de Santana, recorda-se de vários momentos de sua vida, como se o curto percurso no espaço o conduzisse a uma viagem também ao passado. A estrada, aí, apresenta-se, simbolicamente, como o caminho sinuoso da memória, o trajeto de uma viagem interior, na qual o personagem revisita os principais acontecimentos de sua existência, até então perdidos na insignificância e na dispersão e, agora, reunidos e tornados significativos, por estarem ligados entre si.

Nesse processo, o encadeamento de idéias propõe o ritmo da memória do personagem, ou seja, uma lembrança provoca outra lembrança, originando uma espécie de associação incessante de imagens. Essa representação dos mecanismos mnemônicos pelo narrador, que apresentam uma análise da vida psíquica do personagem, pode ser relacionada com as reflexões de Walter Benjamin (1985a, p. 37), para quem “o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo da textura.” Ou seja, as lembranças, segundo Benjamin, a partir da memória involuntária, vêm por associação, em pedaços, aleatoriamente, ocasionando a mistura de temas.

Para expor as lembranças de mestre Totonho e suas reflexões a respeito delas, o narrador, por meio do discurso indireto livre, adota o ponto de vista do personagem, assumindo o seu discurso. Desse modo, a narração produz a impressão da existência de uma voz abafada do pai, de um personagem que fica entre o pensar em voz alta e o falar em voz

baixa. O discurso direto de Mestre Totonho, que pontua alguns instantes na narrativa, constitui um eco de elementos interiores e recordações expressos em discurso indireto livre, explodindo em interjeições e indagações que traduzem o seu estado de espírito: “— Que mundo é esse onde filho não respeita pai, mulher não respeita marido? — A velha pergunta de sempre entalava-se outra vez no pomo de adão. Morreria sem uma resposta? Palavras que não brotam na garganta goram, como os ovos dos pintos natimortos.” (TORRES, 2005a, p. 84).

O discurso direto apresenta-se como o transbordamento do pensamento do personagem, pois não visa a um interlocutor, não é parte integrante de um diálogo. É a exteriorização de fragmentos de um monólogo interior, em que mestre Totonho, completamente sozinho, exprime seus sentimentos (indignação, saudades, etc.), conforme o fato recordado. No trecho acima citado, particularmente, ele se aborrece com a lembrança de que sua família foi desestruturada, ao perder os filhos e a esposa para o poder atrativo das cidades, perdendo também, por conseqüência, a sua posição de patriarca. Sua fala solta no vazio do espaço, perdida no interior de seus pensamentos, sem um destinatário que lhe atribua relevância ou simplesmente a note, evidencia a perda da voz de comando, que vem seguida da perda da terra por falta dos filhos para realizarem o trabalho braçal.

Essa parte do romance, que põe em relevo a figura do pai, inicia-se com o personagem fechando a porteira da propriedade, que acabara de vender, para ir para Feira de Santana, juntar-se ao restante da família:

O velho bateu a cancela, sem olhar para trás.

[...]

Três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carro de bois, cavalo, gado e cachorro. Uma mulher, doze filhos. O baque da cancela era um adeus a tudo isso. Já tinha sido um homem, agora não era mais nada. Não tinha mais nada. (TORRES, 2005a, p. 67)

O ato de fechar a cancela simboliza o encerramento de uma fase, a ruptura com o tipo de vida levado no passado que, a partir desse momento, somente será revivido por meio das recordações. A cancela pode ser vista como a fronteira entre o passado e o presente do

personagem, entre o estar dentro e o estar à margem da sociedade, entre o ter e o não ter. Conforme o pensamento de mestre Totonho, expresso pelo narrador, por meio do discurso indireto-livre, nas duas últimas frases do trecho citado, a noção de “ser” alguém, de existir como indivíduo social, está atrelada à condição de “ter” algo de valor, à situação de posse.

Segundo as reflexões de Ecléa Bois (1979), a sociedade (industrial) rejeita o idoso, menosprezando a importância de seu trabalho e não oferecendo nenhuma perspectiva de sobrevivência àquilo que ele construiu no passado: “Quando se vive o primado da mercadoria sobre o homem a idade engendra desvalorização.” (BOSI, 1979, p. 36). Baseando-se na afirmação de Sartre, de que a posse e a propriedade constituem uma defesa contra o outro, a autora observa que o idoso de uma classe favorecida defende-se pela acumulação de bens, pois suas propriedades impedem a desvalorização de sua pessoa. Seguindo essa concepção materialista, reificadora, que a sociedade capitalista impõe ao indivíduo, para o pai de Totonhim, cada um vale por aquilo que possui, pela quantidade de bens acumulados. Dentro de sua comunidade, enquanto era um chefe de família e possuía um pedaço de terra e uma profissão para tirar seu sustento, sentia-se respeitado e integrado ao espaço de Junco. Após perder essas referências, que constituíam, no seu modo de pensar, uma imagem sólida de si mesmo, desaparece também o reconhecimento que o “outro” tem dele, fator necessário para garantir a consistência de sua identidade.

Quando mestre Totonho fecha a cancela e toma o caminho de Junco, pensa, inicialmente, na casa do sítio e nos momentos que passou nela com a família. Fator importante da memória do personagem, a casa o reporta para outros tempos, para o plano das lembranças e dos sonhos. O velho, ao despertar no seu último dia de habitante dessa moradia, reconstrói em sua memória a rotina familiar de antigamente, quando acordava os filhos de manhã para, juntos, rezarem a ladainha, até percorrer os cômodos vazios e constatar que está

completamente sozinho: “— O que está havendo nesta casa? Vamos, meninos. Acordem.” (TORRES, 2005a, p. 71).

Bachelard (1989, p. 43), estabelece uma dialética dinâmica da casa com o universo, explorando o conteúdo psicológico desse ambiente em correlação com as sensações que desperta. Considerando a relação interior *vs.* exterior, ele assinala os possíveis valores de proteção que a casa desperta contra as forças que a sitiam. Avaliando as recordações e devaneios do pai de Totonhim, percebe-se que esse é o seu lugar tópico, pois ali ele se sentia completo e seguro, podendo exercer a capacidade de plantar, de desenvolver suas habilidades de mestre carpinteiro e de comandar sua família. A casa e a terra constituem um pequeno universo construído por ele, um microcosmo onde detém o poder, enquanto que no espaço externo à propriedade, na cidade grande, é subjugado e sua posição na escala de poder decai para o patamar mais baixo.

Assim, na tentativa de amenizar o choque e a dor provocados pelo momento difícil pelo qual passa, caracterizado por diversas perdas, o pai, em oposição a essa situação, recorda-se de outros tempos mais felizes, como o ano do grande lucro que teve com a plantação de fumo:

Ocorre que uma vez tinha experimentado uma plantação de fumo, que deu certo. Foi um ano de muita fartura. Sobrou dinheiro para rebocar e cair toda a casa, que por anos e anos incandescia as vistas de quem passasse pela estrada. Tirava-se o chapéu para o homem bem de vida que morava nela. Fez até um balaústre no avarandado e pintou as portas e as janelas de azul. Arrancou as velhas pedras do chão, que substituiu por tijolos novos, como nas casas dos fazendeiros afortunados. (TORRES, 2005a, p. 85)

A imagem da casa de mestre Totonho apresenta-se como a extensão de sua condição financeira e psicológica em diferentes momentos: no período de fartura, a moradia é toda reformada e recebe uma nova pintura, com cores vivas e alegres, que refletem o estado de contentamento de seu dono, satisfazendo o seu orgulho e reforçando a sua auto-imagem de homem da terra. Posteriormente, quando é obrigado a desfazer-se da propriedade rural, a casa

é apresentada como um espaço vazio e solitário, com seu interior despojado de móveis e utensílios. Os poucos que restam são descritos ao modo deceptivo, como a “coberta encardida” e o colchão com pulgas, índices da situação de miséria e degradação a que a família chegou, assim como as brasas do fogão de lenha apagadas, sinalizando a ausência de luz e calor. O ambiente é dominado pela escuridão e pelo silêncio, reforçando o estado de ausência, o sentimento de vazio e solidão do personagem: “Quieto no escuro o velho não escuta o dia que nasce lá fora. Tenta ouvir a vida que já teve dentro desta casa.” (TORRES, 2005a, p. 70)

Juntamente com a lembrança da colheita de fumo, que propiciara um período de bonança para a família, o pai se recorda da desastrada iniciativa de plantar sisal, por influência dos funcionários do banco Ancar, surgidos em Junco, que lhe ofereceram o financiamento da produção. O sisal aparece como elemento de negatividade no romance, pois está associado aos acontecimentos trágicos na história da família, como a perda da terra devido ao endividamento para o seu cultivo. Também está relacionado com a ida de Nelo para São Paulo, pois é a aparência sofisticada dos bancários, que aparecem em Junco para convencer os agricultores a dedicarem-se a esse tipo de cultivo, que desperta no filho mais velho o desejo de ir para a capital. O sisal aparece, ainda, como material da própria corda que Nelo utiliza para se enforcar, por consequência da perda de ilusões com sua viagem fracassada, sendo, portanto, componente de um processo irônico que marca o início e o fim da travessia trágica empreendida por esse personagem.

O que motiva o pai a vender a terra é, principalmente, a mudança de todos os filhos para a cidade, pois isso o obriga a aceitar o empréstimo do banco para pagar trabalhadores para o cultivo do sisal – tarefa que seria desempenhada sem custos pela família –, gerando-lhe prejuízos e dívidas. Esse fato vivenciado pelos personagens do romance, integra um painel

que retrata as conseqüências do fenômeno social da migração do sertanejo nordestino para os grandes centros urbanos:

Casas fechadas, terras abandonadas. Agora o verdadeiro dono de tudo era o mata-pasto, que crescia desembestado entre as ruas dos cactos de palmas verdes e pendões secos, por falta de braços para a estroenga. Onde esses braços se encontram? Dentro dos ônibus, em cima dos caminhões. Descendo. Para o sul de Alagoinhas, para o sul de Feira de Santana, para o sul da cidade da Bahia, para o sul de Itabuna e Ilhéus, para o sul de São Paulo-Paraná, [...]” (TORRES, 2005a, p. 89)

O pai enxerga como ingratidão a atitude dos filhos de o abandonarem sozinho no campo, fazendo com que ele perca a propriedade, o que, na verdade, apenas reproduz uma tendência comportamental do jovem sertanejo que ambiciona vivenciar novas experiências, que deseja uma melhoria no seu estilo de vida e não vê perspectivas de mudança permanecendo em sua terra de origem. O pai se ressentido por saber que os filhos não se interessam em dar continuidade à sua obra e valorizar aquilo que ele construiu com seu trabalho e que fazia parte de sua essência. Ecléa Bosi (1979, p. 35) distingue essa quebra da antiga tradição da transmissão hereditária de valores e ofícios como fruto da sociedade industrial capitalista. Segundo a autora,

Quando as mudanças históricas se aceleram e a sociedade extrai sua energia da divisão de classes, criando uma série de rupturas nas relações entre os homens e na relação dos homens com a natureza, todo sentimento de continuidade é arrancado de nosso trabalho. Destruirão amanhã o que construímos hoje. (BOSI, 1979, p. 35)

Em *Essa terra*, os filhos, ao romperem os laços com o trabalho rural desenvolvido pelo pai, seduzidos pela sociedade de consumo que domina as grandes cidades, fazem com que este, sem alternativa, também seja obrigado a abdicar de sua vida no campo para morar com a esposa e os filhos mais novos em Feira de Santana.

No entanto, na cidade, a família vive em condições mais precárias do que quando habitava o meio rural e não consegue uma colocação profissional, sendo levada a trabalhar na

informalidade: a mãe como costureira e o pai fazendo bicos como pedreiro, impossibilitado de exercer as atividades ligadas à terra. Na cidade, ele também não tem oportunidade de desenvolver sua arte de mestre carpinteiro, pois ali seu talento não é reconhecido:

Talvez aqui também soubessem de sua fama de bom carpinteiro, aqui ele também haveria de se ajeitar. Mas era tudo tão diferente. Não conhecia ninguém, nenhum de seus compadres estava nestas ruas, nestas casas. [...] Não, trabalho para carpinteiro ninguém sabia onde tinha, todos ali trabalhavam em oficinas mecânicas e postos de gasolina. (TORRES, 2005a, p. 78)

Para mestre Totonho, a cidade também se configura hostil, dura, como um ambiente que o repudia. Nesse espaço, o trabalho paciente e detalhista do artesão é substituído pelo trabalho operário, mecânico, caracterizado pela repetição de gestos que não permite aperfeiçoamento, a não ser na rapidez. No meio da população da cidade ele é apenas mais um anônimo e seu ofício, fruto de anos de experiência acumulada e parte integrante de seu ser, não tem valor mercadológico e não serve como referência de sua personalidade e de sua individualidade para o outro, como ainda ocorria no sertão de Junco, fato que, de certo modo, provoca um apagamento de sua identidade.

Candido discorre sobre os fatores contextuais que ajudaram a estabelecer uma certa autonomia e unificação, no campo literário, dos países da América Latina em relação às metrópoles européias no século XX. Alguns desses fatores, como os relacionados pelo crítico no trecho de seu ensaio, citado a seguir, são tematizados e problematizados, não apenas em *Essa terra*, mas na maior parte dos romances de Antônio Torres:

Nos nossos dias aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. (CANDIDO, 1987, p. 201)

A figura paterna, principalmente nesse episódio, que destaca seus traços psicológicos, é caracterizada por uma ligação orgânica com a terra. Ele é apresentado como um sertanejo fiel às suas raízes e orgulhoso de sua origem, carregando consigo o desejo de permanência, diferentemente dos outros membros da família. Mas, se de um lado há nele a vontade de continuar no campo e daí garantir sua sobrevivência, de outro, há a mutação da dinâmica social que o empurra para a cidade, despojando-o da terra.

A trajetória de vida de mestre Totonho, no romance, marcada por mudanças bruscas e diversas perdas – da família, da terra, da profissão e da própria identidade –, retrata bem as transformações econômico-sociais ocorridas no continente, de que fala Candido, a partir de uma representação regional, localizada e específica, dos problemas ocasionados por tais mudanças. Apesar da importância da paisagem, do espaço natural e de sua influência sobre o destino do sertanejo, maior é a importância – e também o efeito sobre o pai de Totonhim – do espaço social, do qual o sertão se apresenta apenas como uma parte, colocado em confronto com as demais regiões. A luta do pai contra os obstáculos com que o pequeno agricultor pobre do sertão se depara é a ilustração de uma luta travada com entidades menos perceptíveis: contra as circunstâncias sociais, econômicas e históricas nas quais ele está mergulhado, sem ter muita consciência. Se, no campo, ele é prisioneiro da natureza e da exploração econômica dos mais fortes, na cidade, sob a imposição da estrutura social urbana, é vítima do rebaixamento moral e da dissipação dos traços constituintes de sua identidade.

3.4. Os sonhos perdidos na crença de uma cidade utópica

Inicialmente, o narrador Totonhim instaura uma imagem negativa de sua mãe, ressaltando o seu comportamento severo, desprovido de afeto pelos filhos, com exceção de Nelo, o primogênito que, ao contrário, é idolatrado por ela, devido ao fato de acreditar-se que ele conquistou uma posição social respeitável em São Paulo. Desse modo, o narrador também destaca a personalidade interesseira e mesquinha de uma mãe que demonstra, explicitamente, sua preferência pelo filho que a auxilia com o envio de uma pequena mesada, enquanto repele e fere psicologicamente os demais: “Nelo meu filho tenho doze filhos é como se não tivesse nenhum Graças a Deus tenho você Graças a Deus – Cala-se.” (TORRES, 2005a, p. 135)

No plano da história em que é narrada a ocasião do suicídio de Nelo em Junco, a mãe, ao ver o filho morto, é tomada por um estado de loucura, que se configura como uma espécie de refúgio contra a dura realidade da perda de seu amparo financeiro: “Ela já o viu morto e não acreditou. Não pode matar o seu sonho dourado, deve ser isso.” (TORRES, 2005a, p. 150).

Em sua narração, Totonhim não esconde o ressentimento pelo fato de a mãe sempre ter toda a sua atenção voltada para Nelo, mesmo este estando distante. Dirigindo-se a ela de maneira ríspida, no momento em que a reencontra, num diálogo imaginado em que somente ele fala, enquanto, simultaneamente, infere as réplicas dela, como numa espécie de acerto de contas após tempos sem se verem, Totonhim reflete sobre a relação conflituosa e distante dos dois. A ausência de comunicação entre mãe e filho é deflagrada por esse diálogo interior de Totonhim, que restringe sua fala aos limites do seu pensamento e não a exterioriza.

Durante a viagem no carro da prefeitura, em que Totonhim acompanha a mãe que está sendo levada a um hospício em Alagoinhas, acentua-se a atmosfera opressiva que predomina no romance, mediante uma caracterização obscura do cenário, tomado pela escuridão da noite, em que se delineiam a estrada esburacada, ladeada por cruzeiros a demarcarem o local onde

diversos viajantes foram mortos, e as vielas fétidas da entrada da cidade vizinha. O espaço, nesse episódio, funciona em estreita conexão com o estado psicológico dos personagens: a atmosfera densa e perturbadora projeta-se sobre o comportamento, também ele conturbado, da mãe e de Totonhim e reforça a sensação de pesadelo que domina as recordações dos dois personagens durante a viagem.

A cena do vômito da mãe, no carro, amplia a imagem repulsiva que o narrador-personagem Totonhim constrói dela, que, ensandecida, também se debate e rasga as próprias roupas: “O vento sopra fiapos de seu vômito na minha roupa, na minha cara, em tudo.” (TORRES, 2005a, p. 148). O vômito da mãe pode ser interpretado como o instante de alívio pela exteriorização das amarguras do passado – pois ocorre no momento em que ela decide relatar sua história de vida – e reflete a situação de intimidade extrema entre os dois, nunca antes acontecida. Apesar de a confiança não ser comum nesta ficção de indivíduos ilhados em si mesmos, ela ocorre em algumas situações-limite: sob o impacto da morte repentina do filho querido, entre ataques convulsivos que levam Totonhim a acreditar que a mãe está prestes a morrer também, ela sente uma irreprimível necessidade de falar, conforme constata o narrador-personagem: “Pela cara que está fazendo eu digo que chegou a hora. Já viste a morte de perto? Frente a frente? É feia. Não existe nada mais feio neste mundo. — Conte, mãezinha. Como foi mesmo?” (TORRES, 2005a, p. 153)

Ao tomar a voz, a mãe, num instante de plácida lucidez, como um moribundo no momento que precede a morte, verbaliza suas recordações íntimas e inconfessáveis, revelando os motivos que levaram à formação de seu caráter duro. Desse modo, é relativizada, no romance, aquela imagem inicial que se tinha dela, antes avaliada pelo narrador Totonhim como uma mãe distante e insensível.

Nesse momento de confissão, a mãe personifica o narrador oral descrito por Walter Benjamin, para quem a narração de uma experiência, no momento antecedente à morte, ganha

peso e uma atmosfera sagrada parece circundar esse narrador: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.” (BENJAMIN, 1985b, p. 207). Segundo Benjamin, todo o vivido e a sabedoria adquirida do agonizante são expressos em palavras cujo sentido seus ouvintes se esforçam para adivinhar. À medida que se aproxima da morte, mais cresce a autoridade do que é transmitido e a memória do mais velho adquire, na hora da transmissão aos mais jovens, a forma de ensino, de sabedoria.

O relato da mãe é resultado de experiências de choque, de momentos que marcaram tragicamente sua vida e, de certo modo, provocaram-lhe um trauma. A cicatriz conseqüente de um tiro na perna dela é a marca inapagável de segredos nunca antes revelados e agora trazidos à tona, constituindo a prova das dificuldades e perigos que ela passou para proteger os filhos. Totonhim se faz testemunha não apenas desse relato, como ouvinte das recordações da mãe, mas, também, como participante de alguns dos fatos lembrados por ela. Portanto, a narração memorialística se alterna entre os dois: Totonhim, a partir dos relatos da mãe, também relembra dos eventos do passado que testemunhou, num processo de colaboração mútua para a reconstituição da memória.

Apesar da clareza e minúcia ao apresentar os fatos passados, a mãe, em alguns momentos, mistura memória e imaginação, narrando esses acontecimentos de maneira epistolar, como se estivesse relendo as cartas que habitualmente enviava a Nelo e as que recebia dele – única forma de comunicação entre os dois –, numa demonstração de que a figura deste filho, mesmo distante há vinte anos, era o que norteava o seu pensamento: “Nelo meu filho o fim destas mal traçadas linhas é dar-te as minhas notícias e ao mesmo tempo saber das tuas.” (TORRES, 2005a, p. 133).

Junto à associação das lembranças com frases e notícias escritas pelo filho nas cartas, a reiteração do vocativo e do aposto, “Nelo, meu filho”, no discurso da mãe, reforça o fato de que Nelo é o seu centro de referência, além de refletir o seu estado de consciência confuso, também evidenciado pela ausência de pontuação e pela justaposição aleatória de lembranças descontínuas:

Levei Nelo meu filho a Inhambupe para pagar uma promessa fomos no carro de bois de papai Nelo meu filho foi passear pelas ruas e se perdeu achei ele junto da bomba de gasolina do Hotel Rex dei uma surra nele três vezes sete vinte e um São Paulo tem mais de três vezes daqui a Inhambupe Nelo meu filho nunca se perdeu. (TORRES, 2005a, p. 129)

Totonhim, diante da insanidade da mãe, também incorpora em seu discurso o estado de loucura, transmitindo, ao narrar a lembrança desse momento, a dificuldade em lidar com essa situação, dramática para ele: “Papai, ela está lou – lou – lou – / Nós temos que ir para um — Em Alagoinhas. É o mais perto. Alagoinhas.” (TORRES, 2005a, p. 142). O estilo da linguagem, às vezes suspensa, suprimida e segmentada, marcada por incoerências e descontinuidades, retrata o estado confuso da mente também transtornada de Totonhim. Enfatiza também a atmosfera de loucura e caos que, em determinado momento, toma conta de vários personagens, mostrados em situações fora de seus comportamentos habituais.

Os discursos de Totonhim e da mãe, que se exteriorizam partindo de uma focalização interna, oscilam entre os tempos rememorados por eles na viagem de carro e o tempo do percurso da viagem, como se fossem uma citação direta do pensamento desses personagens, situado à margem de qualquer projeto comunicativo. Esse modo de manipulação dos elementos lingüístico-formais identifica-se com a atitude do escritor moderno, que “registra as impressões e associações passageiras que flutuam nas mentes dos personagens, alimentadas por visões oníricas”, numa tentativa de representação do funcionamento da mente, segundo a percepção de Mendilow (1972, p. 203). Mais incisivamente nessa parte do romance, Antônio Torres rompe e reformula os padrões da linguagem, promovendo uma proposital

desorganização do discurso interior dos dois personagens, às vezes externado por meio do discurso direto, para garantir – por meio de repetições, elipses, combinações arbitrárias de palavras, incompletudes e outros artifícios – a ilusão de fidelidade aos tortuosos movimentos das idéias e imagens que se desenrolam no fluxo de consciência.

O percurso de carro até Alagoinhas, assim, configura-se como uma viagem não apenas no espaço, mas também no tempo: pode-se dizer que há uma transposição da viagem exterior, na qual o tempo cronológico é contado, curto, para uma viagem interior, em que o tempo psicológico é estendido. O deslocamento geográfico se transforma numa travessia emblemática pelo passado da mãe, do qual resulta o relato de uma experiência de grande impacto. Nesse trajeto ela contempla sua história de vida, mostrando sua própria *via crucis*, impulsionada, simultaneamente, a desvelar-se, a contar suas vivências, e a revelar a sua percepção de mundo.

Esposa de um pequeno proprietário rural, ela é apresentada desde o início como protótipo do sertanejo inconformado com o seu ambiente, alimentando uma visão idealizada do espaço urbano, o que também explica sua maior identificação com Nelo, o primeiro filho a abandonar o campo, rendido aos encantos da cidade. Ela é a grande incentivadora para que os filhos procurem melhores condições de vida fora dali, ao contrário do pai, que deseja que eles permaneçam em Junco, preservando o patrimônio familiar e as próprias origens:

O filho desapareceu no mundo, contra a sua vontade, para nunca mais voltar. Era ainda um menino, a bem dizer. Aquela coisa tonta foi a favor. Arreliou o tempo todo, enganjou, infernizou o juízo do povaréu das redondezas que veio em romaria para lhe dar conselhos, pedir, pedir, pedir. (TORRES, 2005a, p. 68)

Tempos após a ida de Nelo para São Paulo, a mãe decide também sair de Junco para viver em Feira de Santana com os outros filhos pequenos, com o intuito de que completem os estudos no ginásio, deixando o marido sozinho na roça. Apesar do evidente desejo de levar

uma vida mais confortável, a razão principal da sua mudança para a cidade – garantir o estudo dos filhos –, no entanto, somente é revelada durante a reconstrução do seu passado, na viagem de carro, quer por meio das suas lembranças, quer pelas de Totonhim. Essa revelação estabelece um sentido mais nobre às suas intenções, que antes aparentavam ser somente fruto de ambição, da esperança de que os filhos suprissem suas carências, conforme a sua fala, apresentada no início do romance, que ressoa na memória de Totonhim: “Só precisava mais um.” (TORRES, 2005a, p. 26). Para a mãe, enquanto habitante do sertão, a cidade, na verdade, representa um espaço de proteção, uma tentativa de libertação do ciclo de ignorância e de miséria. Se a cidade é o espaço por excelência da tentativa do ser humano de ordenar o caos da natureza, a mudança para esse ambiente representa o desejo da mãe de ordenar o caos de sua vida, eliminando as deficiências que o sertão, natural e socialmente desamparador, impõe aos seus habitantes. Abandonando a casa, marido e pertences para viver à custa de seu próprio trabalho como costureira na cidade, ela desafia o estabelecido, transgredindo o papel determinado à mulher do universo conservador a que pertence.

Desse modo, ela reafirma sua propensão ao desenraizamento, sobretudo por uma questão de necessidade de concretização de propósitos que considera prioritários, repetindo um comportamento que não atinge exclusivamente o sertanejo nordestino, mas corresponde a um fenômeno de caráter antropológico, inerente ao ser humano exposto a situações extremas. É o que observa Cardoso (2009), no ensaio em que analisa os fatores histórico-sociais da migração no Brasil do final do século XX, encenados em *Essa terra*:

[...] o tema da diáspora, do exílio, do desenraizamento e do êxodo envolve a condição humana desde o surgimento da civilização, ao mesmo tempo em que aponta para a preservação ou o abandono de valores, pois o desenraizamento e a conseqüente perda da identidade conduzem, em *Essa terra*, à ruptura da estrutura familiar. Valores até então tidos como liames das relações humanas na família são postos de lado. (CARDOSO, 2009, p. 140)

No entanto, essa atitude de ruptura com as origens, conforme é narrada em *Essa terra*, é destinada ao sertanejo do sexo masculino, aos jovens solteiros ou ao pai de família que parte sozinho para os centros urbanos, deixando esposa e filhos à sua espera. A mãe de Totonhim, contudo, assume esse papel do homem, em razão de sua busca individual, do desejo de uma boa formação intelectual para os filhos, sujeitando-se a uma vida de renúncias ainda maiores, pois, em Feira de Santana, ao contrário do que pensava, sua qualidade de vida decai vertiginosamente, enquanto sua carga de trabalho aumenta, deflagrando-se a condição marginal que o espaço urbano reserva ao retirante:

Mamãe se matava de trabalhar, penso que era para não dar o braço a torcer, coisa de orgulho pessoal, medo do fracasso. Ainda assim continuávamos morando numa casa um milhão de vezes pior do que a da roça. Nosso consolo é que podíamos ir para o ginásio a pé, isto é, podíamos ir para o ginásio. (TORRES, 2005a, p. 156)

Além do agravamento da situação de miséria com a mudança para a cidade, esta se apresenta como lugar de influências negativas e de perdição para as irmãs de Totonhim que, uma a uma, abandonam a escola para fugir com os homens por quem se apaixonam. Em consequência dos relacionamentos arriscados em que as filhas se envolvem, a mãe, na condição de única responsável pela família, luta para defender a dignidade e garantir a segurança de cada uma. Ela enfrenta lugares e situações perigosos para encontrar as filhas e protegê-las, chegando mesmo a receber um tiro na perna, na inútil tentativa de evitar o assassinato de uma delas. Portanto, a cidade, no romance, confere a ambientação necessária não apenas para a concentração de oportunidades, mas também de problemas que possibilitam esmiuçar melhor a personalidade dessa personagem.

Da narração das lembranças dessas atitudes enérgicas, emerge essa matrona, cujos traços reveladores de seu caráter concentram-se na coragem, no esforço e na consciência de quem se preocupa com a educação dos filhos, em contraponto à apresentação inicial de seu lado friamente prático e até mesmo cruel, evidenciando-se, assim, o grau de complexidade da

personagem. Desse modo, a transmissão da experiência de vida da mãe rompe com as primeiras impressões de sua imagem, pois, em alguns aspectos, justifica o seu comportamento amargurado e brutalizado, expondo o seu drama particular dentro da trajetória da família, marcada por inúmeras dificuldades e situações trágicas.

A atitude de incentivar os filhos a saírem de Junco, em benefício deles e dela própria, resulta numa situação irônica, pois as conseqüências da mudança constituem o motivo principal do suicídio de Nelo e, por conseguinte, da loucura dessa mãe. O estado de insanidade dela, que, atormentada, não se reconhece (“Quem sou eu?”, TORRES, 2005a, p. 105), pode ser interpretado como uma forma de perda de sua identidade, pois esta estava atrelada à identidade de Nelo, que morreu. Se ela, como o filho mais velho, sentia-se inadaptada ao sertão e procurava um lugar de identificação fora dele, com o suicídio do filho, acaba perdendo suas referências, pois essa tragédia representa a destruição das promessas de êxito e plenitude na cidade. O hospício onde termina, lugar tanto de isolamento físico como de enclausuramento psicológico, em seu próprio universo de pensamentos, que desperta idéias de desamparo e de ruína, faz-se uma espécie de não-lugar, território neutro – intermediário do sertão abnegado e da cidade excludente – ao qual ela é relegada.

3.5. A polifonia na construção de um espaço romanescos marcado pela incomunicabilidade

No romance *Essa terra*, os espaços do sertão e da cidade se constroem sempre em relação à percepção que os personagens possuem e expressam, ao realizarem seus percursos a caminho do conhecimento de si mesmos e também do mundo circundante. A concepção do espaço é formada a partir das diferentes opiniões pronunciadas sobre ele – principalmente as

de Totonhim, de Nelo, do pai e da mãe – e da categoria que assume na escala de valores desses personagens. A narrativa explora a multiplicidade de pontos de vista, ao centralizar a narração em um personagem que compartilha sua visão com o relato da visão dos outros personagens, por meio de suas lembranças, esboçando os contornos sociais da cidade e, principalmente, do sertão a partir da peregrinação deles, em constante movimento e busca.

Bakhtin, em suas proposições teóricas em relação ao discurso romanesco, formula os princípios do chamado “dialogismo” em literatura. Em seu estudo sobre a obra de Dostoiévski, em que considera o discurso como veículo de ideologias e determinante na formação da imagem do personagem, coloca que o romance com enfoque dialógico “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converte definitivamente em objeto da outra” (BAKHTIN, 2005, p. 17). Essas consciências são “convicções ou pontos de vista acerca do mundo”: os personagens focalizam o mesmo objeto de maneiras diferentes, do ponto de vista de suas próprias verdades. Desse modo, o dialogismo, não apenas no texto literário, mas na linguagem em geral, consiste em um “cruzamento e interseção de duas consciências, de dois pontos de vista, de duas avaliações” em torno de um mesmo tema. (BAKHTIN, 2005, p. 212).

Para Bakhtin (2005, p. 64), a orientação dialógica é “a única que leva em conta a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto posição racional ou enquanto um outro ponto de vista”. Nesse caso, outros personagens têm a possibilidade de trazer para o texto sua própria valoração da realidade social. Cada um deles pode funcionar como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, coincida ela ou não com a ideologia do narrador. Numa configuração dialógica, a presença do “outro” numa obra literária se manifesta nitidamente, tanto no plano das idéias, com a expressão do conteúdo ideológico contido no discurso dos personagens (do eu e do outro), quanto no plano da estrutura aparente ou da

linguagem – o que Bakhtin denomina “polifonia” –, quando a voz do narrador polemiza com uma ou várias outras vozes.

A composição de *Essa terra* apresenta um caráter dialógico e polifônico na medida em que os espaços contrastantes – sertão e cidade –, que constituem a ambientação do romance, só existem com base nos vários discursos que o constroem. Também os fatos e temas privilegiados pelo romance e que se desenvolvem nesses espaços, como a vida penosa do sertanejo e o evento da transposição de fronteiras, que se revela na passagem do interior para a capital, apresentados a partir da alternância de foco narrativo, possibilitam uma visão multifacetada do conjunto. Esse olhar múltiplo estabelece uma tensão entre posições ideológicas, fazendo com que os temas abordados sejam tratados de modo complexo e aprofundado, sem a apresentação, pelo romance, de uma posição conclusiva sobre tais questões. Ao promover a intensificação dos conflitos e criar instabilidades e incertezas, *Essa terra* assume sua função crítica de questionamento sobre a composição material do mundo, sobre o contexto histórico-social. Simultaneamente, a narrativa assume uma função autocrítica, de questionamento sobre sua própria composição formal, ao franquear o limite de mudança de pessoa, não hesitando em estabelecer entre narrador e personagem uma relação variável ou flutuante.

Tomando a exploração, no romance, da passagem do pequeno espaço, o familiar ou espaço-refúgio do sertão, para o grande espaço-incógnita, amplo e desconhecido da cidade, constata-se que os personagens manifestam, a esse respeito, posicionamentos diversos. O pai tem uma maior identificação com o lugar de origem, demonstrando uma relação telúrica com esse ambiente, como se observa, por exemplo, na expressão do seu próprio pensamento, por meio do discurso indireto do narrador: “Sua escrita era outra e essa ele tinha orgulho de fazer bem: riscos amarronzados sobre a terra arada, a terra bonita e macia, generosa o ano inteiro, desde que Deus mandasse chuva o ano inteiro.” (TORRES, 2005a, p. 68). Sua mudança para a

cidade de Feira de Santana se dá por falta de alternativa, contra a sua vontade, por ter perdido o pedaço de terra e a casa que possuía em Junco para proprietários maiores, circunstância que coloca em foco o problema da tendência à monopolização da terra, do fenômeno do êxodo do pequeno agricultor que não encontra a estrutura necessária para se manter no meio rural.

A mãe de Totonhim, , assim como Nelo e os outros filhos, por sua vez, mostra-se adepta dos benefícios que acredita que a cidade pode proporcionar, assumindo sua preferência por um estilo de vida mais moderno e seu inconformismo com o atraso do sertão. Essa oposição de pensamento entre o pai e a mãe constata-se, por exemplo, no sentimento diverso que a lembrança do carro de boi, um dos símbolos do modo de vida rústico do sertão, desperta em cada um deles. O pai, concentrado em seus pensamentos e recordações quando se despede da terra que perdera para ir para a cidade, evoca com nostalgia o meio de transporte intrinsecamente relacionado à sua história de vida, uma das referências da sua identidade e do qual sentia orgulho pela habilidade que possuía em produzi-lo: “E quando um carro de boi passava cantando pela estrada, ele sabia que em algum lugar alguém estava anunciando a sua fama de mestre carpina.” (TORRES, 2005a, p. 74). Já a mãe, com uma visão mais prática, demonstra um sentimento de rejeição ao lembrar-se do objeto, que, para ela, não tem nenhum significado afetivo, remetendo apenas às dificuldades da vida no campo:

— Não, mamãe. Estamos na rural da prefeitura.

— Ah, bom. Antes disso do que um carro de boi. Sabe de uma coisa? Eu não tenho saudade daquelas viagens nos carros de boi. Eram tão demoradas. (TORRES, 2005a, p. 151)

Nelo, diferentemente de quando era jovem e alimentava ilusões em relação à cidade, adquire uma visão desencantada desse espaço, após sua experiência fracassada em São Paulo. Todavia, ao retornar ao sertão, sente-se deslocado por perceber que aquele não é mais o lugar guardado em sua memória e que o passado não pode ser revivido. Não encontrando um lugar

para si no mundo e, conseqüentemente, com sua identidade esfacelada, o personagem busca na morte a resolução para sua condição instável.

Totonhim, desde cedo carrega uma percepção pessimista tanto do sertão, para o qual não prevê possibilidades de melhora, quanto da cidade grande, pensamento que é agravado ao testemunhar o fracasso dos sonhos do irmão e de outros seus conterrâneos que acreditaram nas promessas de prosperidade desse lugar. Com um posicionamento marcado pela indiferença, sem muita empatia com o espaço sertanejo onde nasceu e sem expectativas quanto à vida urbana, Totonhim, assim como Nelo, sentindo-se sem um ponto de referência no qual se apoiar, opta por ir para São Paulo, na tentativa de buscar uma identidade própria.

Desse modo, com a exposição das várias perspectivas e sentimentos acerca desses espaços que se opõem, o romance traz, em sua representação da realidade, o sertão e a cidade como conjunturas sociais que acolhem e rejeitam os personagens, imbuídos, por essa razão, de uma atitude carregada de ambigüidade, oscilando entre o fascínio e o repúdio por esses ambientes. O espaço em *Essa terra*, tanto da cidade quanto do sertão, alterna-se entre a elevação e o rebaixamento, entre a descrição entusiasmada das características e possibilidades da “nova” terra em que a cidade se configura e a desesperança com a aspereza desse lugar, conforme o olhar para o qual o narrador direciona o discurso, mostrando ora o ponto de vista de um, ora o de outro personagem.

O que se observa de comum ao longo da trajetória e do relato desses personagens é o fato de não conseguirem uma situação mais confortável, que os salve ou sequer altere seus destinos. Sem certezas a respeito do que fazem no mundo, questionam a própria condição, que reflete a situação geral do sertanejo retirante, vagando nesse universo sem saída possível, presos a um contexto ríspido e indiferente às suas angústias existenciais.

Apesar do caráter polifônico do romance, do entrelaçamento de perspectivas que expõem os variados posicionamentos em relação à questão do espaço associado ao problema

da luta pela ascensão, os protagonistas tendem ao isolamento físico, ao distanciamento uns dos outros, raramente interagindo entre si, o que reforça o retrato de uma família desagregada. Totonhim, no início da trama, vive sozinho em Junco, onde recebe o irmão Nelo, que, depois de muito tempo longe de todos, mata-se sem chegar a rever os pais. A narração do percurso do pai também seleciona um recorte de tempo em que ele vive sozinho na roça, enquanto a esposa se encontra na cidade, com os filhos mais novos. No começo da narrativa os personagens vivem distantes uns dos outros e só reúnem-se por circunstância da morte de Nelo, logo em seguida se separando novamente. O próprio espaço principal em que se desenvolve a trama, o sertão de Junco, por sua localização geográfica, configura-se como um lugar isolado em relação ao restante do país, conforme a descrição feita por Totonhim, um “fim de mundo” onde nem Lampião e nem Antônio Conselheiro tiveram coragem de passar.

Mais marcante do que o afastamento físico, no romance, parece ser o isolamento mental dos personagens, que permanecem encerrados em si mesmos. Mesmo com a diversidade de vozes que instaura a pluralidade de opiniões sobre os percalços comuns a todos eles, seus discursos mantêm-se represados em suas consciências, desenvolvem-se no interior de seus pensamento e raramente são exteriorizados e debatidos por meio do diálogo. Mesmo quando estão próximos, parecem ignorar o que se passa com o outro, cada um sofrendo em silêncio, como se o vácuo entre eles agisse à maneira de um isolante que permite que os atritos familiares sejam amortecidos. O problema da incomunicabilidade projeta-se na “independência” das quatro partes do livro e de muitos capítulos, que parecem apresentar-se como unidades narrativas autônomas, pela falta de seqüência com que são ordenados.

Portanto, a variação nas focalizações internas que o romance realiza, ao adentrar a memória dos personagens, é responsável por produzir efeitos diversos, influenciando na estruturação da obra, na caracterização dos personagens e no tratamento dos temas. Ela contribui para a fragmentação da continuidade temporal da história e acentua o isolamento

moral dos personagens, ao mesmo tempo em que possibilita a polifonia do discurso narrativo. Esse aspecto polifônico enriquece a discussão das questões levantadas, num jogo cruzado de pontos de vista que institui um caráter aberto à obra – uma vez que eles não trazem nenhuma resposta definitiva para as tensões sócio-culturais representadas que afetam a constituição identitária do emigrante –, avivando a consciência reflexiva do leitor.

Capítulo IV

Memória e mudança em *O cachorro e o lobo*

4.1. A edificação de um sertão ameno

Em *O cachorro e o lobo*, Antônio Torres traz de volta o universo e os personagens de *Essa terra*. Nessa nova narrativa, é Totonhim quem retorna de São Paulo a Junco, com o intuito de rever seu velho pai, sendo sua visita marcada pelas lembranças sobre a época em que habitava o lugarejo com a família e sobre a ocasião trágica da morte do irmão Nelo.

Enquanto *Essa terra* narra um processo de desagregação familiar, *O cachorro e o lobo* pode ser definido, tematicamente, como um romance sobre o reencontro. A viagem de retorno de Totonhim, vinte anos após a partida, sempre evitada e adiada devido aos traumas do passado, além de estabelecer a reaproximação com o pai octogenário, o reatamento dos laços rompidos pela distância e pelo tempo, proporciona ao personagem o contato com suas origens e o resgate da memória sobre a terra natal.

Em entrevista concedida ao jornal *A tarde*, de Salvador, por circunstância do lançamento de *O cachorro e o lobo*, em 1997, Antônio Torres, confirmando a acentuada presença de elementos autobiográficos na composição da história do romance, sobretudo no que diz respeito à ambientação, define-o como “terno, leve, uma espécie de retorno à terra que me pariu”. Nessa ocasião, o escritor destaca o sentimento de reconciliação com as raízes presente no texto, aspecto reverberado no próprio discurso complacente e bem-humorado, atravessado por uma paradoxal espécie de nostalgia alegre, do narrador-protagonista, que no romance anterior se caracterizava pelo rancor em relação à família e à terra:

Quando escrevi *Essa terra*, a jornalista Ana Arruda Callado, que é minha amiga, me disse que eu parecia estar querendo enlouquecer o mundo. Se fosse para fazer um paralelo, *O cachorro e o lobo* parece que quer enternecer o mundo, como se estivéssemos cansados dessa tragédia. (MOREIRA, 1997, p. 1)

Em *O Cachorro e o lobo*, Totonhim, já maduro, tendo dissipado a revolta que o acompanhava em *Essa terra* e acolhendo a realidade tal como ela se apresenta, ao

compreender as razões que desencadearam os problemas e desavenças familiares do passado, ligadas à própria configuração sócio-econômica desfavorável do sertão onde vivia, vai encontrar, nesse espaço natal, uma espécie de descanso para a inquietude do dia-a-dia na cidade grande. Para o personagem, que se tornara um pai de família e funcionário do Banco do Brasil em São Paulo, o sertão, antes palco de sofrimentos e tragédias, aparece, agora, envolvido em um halo de ternura, como um lugar bucólico, de poesia e tranqüilidade, onde as energias físicas e o espírito se restabelecem.

Nesse lugar, os personagens encontram uma maneira de viver sem grandes preocupações, aceitando-se com suas diferenças: Totonhim entrega-se momentaneamente ao sentimento rural e à melancolia das recordações do sertão do passado e da família, que outrora haviam sido renegados. O pai, dotado de serenidade, lucidez e bom-humor, mesmo cultivando, isoladamente, antigos hábitos da vida simples no campo e parecendo inadaptado ao cotidiano da sociedade contemporânea – que Junco passa a reproduzir parcialmente –, não se posiciona de maneira contrária a ela e não traz em seu discurso conteúdos saudosistas ou conservadores.

A narração num presente que se move para diante, como uma câmera de cinema a acompanhar a visão do personagem, com o recurso à cena⁸ e ao seu tratamento detalhado, em que, além dos diálogos, abundam as descrições de ambientes e paisagens, faz com que o tempo no romance pareça caminhar mais devagar, intensificando a sensação de calma emanada na representação do espaço de Junco e pelo próprio enredo:

⁸ Ao conceito teórico de “cena” corresponde a concepção de *showing* (mostrar), em oposição ao *telling* (contar), distinção entre modos narrativos criada por Henry James e Percy Lubbock (LUBBOCK, 1976) a partir da diferença aristotélica entre *diegese* e *mimese*. O *showing*, segundo os autores, implica a apresentação de detalhes concretos e específicos, dentro de uma estrutura bem determinada de tempo e lugar, enquanto o *telling* corresponde à exposição generalizada de uma série de eventos, abrangendo, por meio de uma narração sumária, um certo período de tempo e uma variedade de lugares. Essa distinção é discutida por Genette (s. d., p. 161), ao tratar da questão da distância no discurso. O autor observa que a mudança do *showing* para o *telling* traduz a alternância de uma representação dirigida para um narração distanciada e dotada de um certo pendor redutor das cenas. Assim, se o *showing*, ou cena, corresponde a uma representação dramatizada, o *telling*, ou sumário narrativo, implica da parte do narrador um distanciamento em relação aos eventos.

Sigo atrás do meu pai, em silêncio. Ele, no entanto, cantarola [...]. Vou seguindo os seus passos, no corredor, passando por muitos quartos, todos fechados. Ao chegar à sala de jantar, sinto que uma sombra passa por mim. [...] Paro. E não apenas para fazer um reconhecimento da sala, mas também para me refazer do susto que a passagem da sombra me causou. E para tanto me concentro nos vestígios de si mesma que a sala ainda guarda. [...] Na parede à minha frente, um relógio de cuco. Parado. Não vou cair na besteira de dizer que aqui o tempo parou. [...] A porta e as duas janelas que dão para o quintal estão fechadas. E eu estou numa sala em penumbra, guiando-me pela luz indireta que vem do corredor e da cozinha. [...] (TORRES, 1997, p. 31)

A narração do romance por Totonhim, no presente, fazendo coincidir o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, também delimita e realça a instância das lembranças do personagem, representadas por digressões narradas no pretérito, dada a mudança de tempo verbal. Por outro lado, os eventos, ao serem apresentados acontecendo diretamente, como um presente dramático, recebem maior vivacidade, proporcionando um efeito de imediatismo e de proximidade do leitor. Genette observa que a confusão das instâncias narrativas, no que ele denomina “narração simultânea”, pode funcionar em duas direções opostas, conforme o acento seja dado na história ou no discurso narrativo. Segundo o autor, nas narrativas em monólogo interior, o acento se coloca no discurso do narrador e a ação parece abolir-se. Já nas obras do *Nouveau Roman* francês, por exemplo, particularmente nos primeiros romances de Robbe-Grillet, com o emprego generalizado do presente, “a marca de distância temporal entre história e narração que comporta inevitavelmente o emprego do pretérito desaparece, numa transparência total da narrativa, que acaba por se apagar em proveito da história.” (GENETTE, s.d., p. 218)

Na narração de *O cachorro e o lobo* – embora não acene para as pretensões de objetividade do escritor francês, visto que o narrador, em sua contemplação deambulatória de Junco, introduz o tempo todo sua avaliação e suas sensações a respeito dos dados cênicos – o autor opera uma promoção do aspecto visual, a partir da apresentação direta de cenas, com plenitude de detalhes, priorizando contar a história, que tem o espaço como principal

deflagrador de conflitos. Estes, aliás, são bastante escassos na narrativa, que apresenta como principal situação de desequilíbrio ou problema a ser resolvido a distância entre Totonhim e a terra natal e/ou a falta de contato com o pai e, como mote básico da intriga, a percepção do personagem das transformações ocorridas no sertão e os contrastes e aproximações desse espaço com a cidade grande. Os personagens não apresentam grandes contradições de espírito e não vivem mais em luta com as macro-estruturas sociais, o que concede ao romance uma atmosfera menos opressiva e tensa do que *Essa terra*. Ocorre um amortecimento de episódios carregados de tensão, que caminham para um estado conflituoso que não se concretiza, como o esperado presenciamento, por Totonhim, da embriaguês decadente do pai e o medo de encontrá-lo em casa morto, a qualquer momento, além das suspeitas de mestre Totonho de que o filho tenha retornado para repetir a trajetória com desfecho trágico do irmão Nelo. Mesmo o insólito assalto ao supermercado de Junco, o evento mais movimentado da narrativa, repleto de ações violentas e narrado em estilo policialesco, quando ocorre, não é presenciado pelos personagens principais, que tomam conhecimento dele indiretamente, pela voz do povo. Essas características, que levam à supressão do clímax, com a predominância do aspecto contemplativo sobre as ações, numa simplificação do enredo, em que as anotações sobre a vida e o passado recebem maior destaque, ajudam a compor o ambiente de tranquilidade transmitido pelo romance.

O sertão aparece a Totonhim como lugar de sossego e de repouso, marcado pelo silêncio e pela lentidão, mas, sobretudo, como espaço onde a memória e o passado, que a vida na metrópole não lhe dá tempo de recolher, podem ser reconstituídos. Como um estrangeiro, o protagonista percorre, atento e com vagar, os espaços interiores, ruas e campos de Junco, observando tudo ao seu redor, reconhecendo o velho no novo e o novo no velho, estimulado pelo espaço a recuperar as referências do passado e a reconstruir os sentidos desse tempo perdido, numa forma de redescoberta do sertão.

Desse modo, baseando-se a história essencialmente nesse confronto entre presente e passado, entre espaço exterior e espaço interior, a memória assume um papel basilar na tessitura do romance, que apresenta uma estrutura mais linear do que *Essa terra*, entrecortado apenas pelas recordações do narrador-personagem, de maneira bem demarcada. Com a restauração da ordem cronológica, que a conduz a vias mais tradicionais, a narrativa, dividida em cinco partes, é iniciada com o chamado da irmã Noêmia para que Totonhim volte à terra natal, na parte intitulada “O telefonema”, terminando com o retorno do personagem a São Paulo, na parte “A despedida”, sendo que, entre estas, há as três partes “Manhã”, “Tarde” e “Noite”, acompanhando a sucessão dos períodos do dia. A história é centrada em apenas um episódio da vida de Totonhim, correspondente às vinte e quatro horas que ele permanece em Junco. No entanto, o enredo é composto também por diversas situações do passado, correspondentes ao plano da memória do narrador-personagem, o que, juntamente com a predominância das cenas no presente, transmite um efeito de expansão do tempo: “São dez e meia da manhã. Isto quer dizer que estou aqui há apenas trinta minutos. E já parece um bocado de tempo. [...]” (TORRES, 1997, p. 42).

A progressão do tempo correspondente à atualidade de Totonhim, em sua visita a Junco, aparece rigorosamente assinalada, não apenas pelos títulos das partes do romance, mas também devido ao comportamento obsessivo do personagem de ficar olhando as horas no relógio, em coerência com sua consciência profundamente reificada pela velocidade do mundo urbano contemporâneo. Porém, esse tempo constantemente escapa à percepção e ao controle de Totonhim, por interferência das lembranças, cuja temporalidade específica se alterna entre vários períodos de seu passado e provoca uma pausa na sucessão dos acontecimentos imediatos à vida do personagem, conferindo maior extensão à narrativa.

As lembranças, em *O cachorro e o lobo*, são geralmente evidenciadas na narração não apenas com a mudança do tempo para o pretérito, mas também pelo emprego, no presente, de

verbos e expressões que distinguem a natureza memorialística dos eventos. Estes aparecem na forma de comentários do narrador, sem que seja necessária a recorrência a cortes bruscos no andamento narrativo e, conseqüentemente, sem que se perca de vista o plano da enunciação, o lugar de onde fala e se situa o narrador: “Do que se passou há vinte anos, porém, ainda me lembro.” (TORRES, 1997, p. 39). As recordações, nesses casos, surgem, principalmente, a partir do reencontro de Totonhim com certos ambientes e com os objetos, pessoas e situações que deles fazem parte, em sua exploração sistemática da terra natal, num fenômeno insistente no romance, em que o passado tende sempre a insinuar-se em elementos do presente. Distante dos grandes problemas do cotidiano na cidade grande e distraído por questões periféricas, com as quais se depara em seu passeio em Junco, o personagem busca sentidos para as alterações que vê no espaço sertanejo.

O primeiro lugar no qual Totonhim adentra quando chega ao vilarejo, a antiga “casa da rua”, pertencente a seus avós, mostra ocupar espaço relevante nas recordações do personagem, despertando-lhe sensações diversas. A sala desta casa, por exemplo, ao mesmo tempo em que traz à memória momentos de festa e alegria com a família, reaviva imagens perturbadoras de situações de desespero, por ter sido palco do suicídio de Nelo:

Esta sala, de tantos domingos engomados, cheirando a sabonete e roupa lavada, guarda uma lembrança triste. Uma história trágica. Mas ainda não tive coragem de olhar para o canto onde tudo aconteceu. Nem quero pensar nisso agora. (TORRES, 1997, p. 26)

Como exemplo da influência psicológica do espaço sobre o personagem, os sinais de abandono na sala, como a poeira, o relógio parado e a penumbra que as janelas e portas fechadas produzem, unem-se à lembrança da morte de Nelo, ocorrida nesse mesmo local, para ferir a sensibilidade de Totonhim, que sente medo e evita ficar sozinho ali. Em contrapartida, o retrato do falecido avô pendurado na parede é um elemento do cenário que afeta positivamente Totonhim: o objeto faz transbordar as lembranças da infância ligadas aos

costumes familiares, como os almoços de feriado nessa casa. O retrato faz também com que o personagem, atribuindo uma ordem inexistente a esse objeto, por meio da imaginação, desenvolva uma conversa descontraída com seu ancestral.

Na cozinha da casa dos avós, Totonhim também se transporta para situações do passado, em virtude do contato com esse espaço. Ele se lembra da ocasião em que, numa conversa com o falecido Nelo, nesse mesmo lugar, quando o irmão retornara a Junco, informa-o do destino tomado pelos outros integrantes da família no decorrer dos vinte anos em que ele esteve fora. Nessa rememoração, Totonhim reproduz um trecho do diálogo entre os dois, presente em *Essa terra*, no qual o irmão pede informações sobre o pai e diz sentir pena do velho, após tomar conhecimento de sua decadência. A reiteração desse trecho em *O cachorro e o lobo*, que apresenta, resumidamente, toda a história de *Essa terra*, focaliza a preocupação de Nelo com o pai e a impossibilidade de reencontrá-lo ali, naquela casa, antes de morrer (pois o velho estava vivendo em Feira de Santana nessa ocasião), privilégio conseguido, porém, por Totonhim, que também retornou a Junco depois de vinte anos longe. A lembrança mostra o comportamento similar dos dois irmãos, que, após abandonarem o sertão, em conflito com a família e com o lugar, retornam com a visão modificada, encarando com benevolência o percurso de sertanejo fracassado do patriarca. Com o passar do tempo, os erros do pai deixam de serem vistos com espírito crítico, transfigurados que são pela emotividade dos filhos e pela consciência da condição do velho, como vítima do modo de organização social capitalista em vias de modernização, que chega também ao sertão.

Bachelard (1989, p. 23), em seus estudos sobre os espaços e sua simbologia na correlação com o subconsciente humano, afirma que os abrigos conhecidos na infância guardam “fixações de felicidade”, com as quais “reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção”. Em consonância com essa reflexão, a “casa da rua”, onde Totonhim passava os finais de semana e dias santos com a família (e onde morou sozinho na juventude, quando a

família havia se mudado para Feira de Santana), mesmo impregnada pela lembrança da morte de Nelo, desperta, na maior parte do tempo, bons sentimentos e recordações no personagem. Esse estado de satisfação e bem-estar se acentua quando a casa recebe uma limpeza geral da ex-namorada de infância de Totonhim, Inesita, como numa espécie de processo de purificação, perdendo o ar de abandono e adquirindo mais vida:

[...] À direita, a sala de visitas. Ensolarada. Principesca. Como nos seus melhores domingos. Está tão convidativa, tão domingueira, que me esqueço dos meus mais íntimos temores em relação ao seu famoso canto com um fatídico armador de rede, para o qual ainda não tinha tido coragem de olhar temendo ver um enforcado. (TORRES, 1997, p. 108)

O ambiente revigorado da casa arejada interfere no estado de espírito do personagem que, nesse momento, com uma visão otimista do mundo, se debruça sobre a beleza e o deleite das coisas simples da vida rural e do espaço doméstico, recuperados pelos sentidos e que passam despercebidos na rotina apressada da metrópole: “E pela limpeza, pelo cheiro no ar e o que vem da cozinha, já valeu a pena voltar aqui.” (TORRES, 1997, p. 113). Essa casa, assim como toda a vila de Junco, transmite a Totonhim, depois de muito tempo distanciado, uma nostálgica sensação de paz e acolhimento, sendo agora exaltada pelo personagem que, em sua juventude, com outra percepção sobre o sertão, não atentava para os pequenos prazeres proporcionados pelo lugar.

A imagem abrangente de fora, vista da janela da casa que dá para a rua, no capítulo “A janela”, também possibilita a Totonhim recuperar o cotidiano da vida social de Junco na sua juventude e perceber as transformações da paisagem e dos costumes antigos, por meio do cruzamento do passado com o presente. A chegada do personagem à janela constitui uma ocasião propícia para a construção de uma imagem ampla do vilarejo onde viveu e de sua história: desse ponto privilegiado ele avista os sinais de um tímido progresso, como o reluzente asfalto revestindo a antiga estrada de terra, as antenas parabólicas cobrindo os telhados e automóveis no lugar dos carros de boi.

Apesar dessas mudanças, o personagem ainda consegue identificar alguns vestígios da Junco de sua época, olhando o prédio da antiga escola onde estudou e vendo, no garotinho de azul e branco que passa com cadernos embaixo do braço, o reflexo de sua infância, quando era aluno, vestindo o uniforme nessas cores e recitando Castro Alves no sete de setembro: “Já fui você outro dia e tive muitos sonhos.” (TORRES, 1997, p. 45). Ele também vê passar a cavalo a rara figura de um homem ainda usando a indumentária dos antigos vaqueiros, com chapéu, jaleco, pederneiras e sapatos de couro, tão comuns no seu tempo de criança, e, ao olhar em direção à igreja, recorda-se das meninas que lá iam, “engomadas, cheirosas, festeiras” (TORRES, 1997, p. 46) assistir à missa. O ritmo de vida ainda, de certa forma, pacato da pequena Junco entenece o personagem, enchendo seu discurso de lirismo em relação ao povoado, como no caso da personificação da praça:

Da janela vejo a velha e preguiçosa praça de sempre, com suas casinhas de platibanda coladas umas às outras, todas iguais, ou quase todas. Vejo uma ou outra pessoa andando, bem devagar, um passo hoje, outro depois de amanhã e o pensamento em anteontem. (TORRES, 1997, p. 45)

O casebre da roça onde vive mestre Totonho, no alto de um monte, constitui-se também um refúgio, junto à natureza. Nesse lugar, o personagem, em sua visão panteísta de mundo, alcança a paz espiritual e o equilíbrio e, solitário, é capaz de manter-se absorto em suas memórias, alegorizadas nas conferências diárias com os mortos que o visitam. Ao impacto do mundo em transformação, com as mudanças sofridas pela Junco em modernização, o pai de Totonhim reage, isolando-se nesse espaço benfazejo. Nessa espécie de exílio voluntário ele permanece grande parte do tempo, afastado do povo do vilarejo, que já não é mais o mesmo. Dessa maneira, o casebre rústico do pai realiza as aspirações encerradas nos “devaneios de cabana” cultivados pelo homem, dos quais nos fala Bachelard:

Os devaneios de cabana também são convites a recomeçar a imaginar [...] Parece que habitando tais imagens, imagens que nos tornam estáveis também, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser. Ao contemplar tais imagens, ruminamos primitividade. (BACHELARD, 1989, p. 40)

Para o filósofo francês, a imagem da cabana enquadra nosso desejo de retiro, “longe dos cuidados citadinos”, e de simplicidade, numa “feliz intensidade de pobreza.” (BACHELARD, 1989, p. 39-40). A vida de mestre Totonho no casebre afastado da vila, no pedacinho de terra que lhe sobrou, revela, além do seu desejo de reclusão, física e espiritual, a sua postura de procurar a felicidade no despojamento material e na ausência de preocupações, após a perda da propriedade rural da família e do filho Nelo:

Tem uma toca, com um banco no avarandado, para contemplar o pôr-do-sol, meditar e, à noite, receber as almas do outro mundo. Cama e fogão. Uma nesga de terra cultivável. A alegre companhia das galinhas. E um pomar. Dava-se por satisfeito. (TORRES, 1997, p. 217)

O espaço, construído a partir da descrição dos elementos que o compõem, relacionados à natureza, e do mobiliário simples, dos objetos reduzidos ao essencial, aparece com valor de índice psicológico e social, ou seja, com função caracterizadora, evidenciando o modo de ser do personagem. Ao empregar a palavra “toca” para referir-se à casinha, o narrador ressalta as condições primitivas em que o pai vive e a sua vontade de recolhimento e independência da vida em sociedade, recusando-se a viver com os filhos nas grandes cidades. Nesse sentido, *O cachorro e o lobo* realiza, em seu título de fábula, uma metáfora para designar os dois personagens principais, filho e pai, colocando em destaque um dos temas principais desenvolvidos: o contraste da realidade em que vive Totonhim, um homem de origem sertaneja influenciado e guiado pelas convenções da sociedade urbana, semelhante a um animal domesticado, com o estilo de vida e o comportamento adotado pelo pai, que permite compará-lo a um animal selvagem. Por extensão, o título, por meio da construção dessa imagem, aponta para a configuração de um país cindido entre dois espaços sociais,

representados no romance: um em progresso acelerado, tensão e velocidade tecnológica e outro imerso na rusticidade, de matiz campesino.

Em *O cachorro e o lobo*, quando as recordações não têm um cunho memorialístico claramente referido e não parecem surgir em virtude dos lugares e situações com os quais o protagonista estabelece contato no presente, mas são evocadas por vontade própria, elas aparecem na forma de episódios sem ligação aparente com a história central. Esses episódios estão encaixados nela e são separados visualmente do restante do texto, na configuração da página, por um espaçamento maior entre as linhas, antes de iniciarem. Essas lembranças em forma de histórias relativamente autônomas também se desenvolvem no momento em que Totonhim observa as ruas de Junco, através da janela da casa do avô, e constrói com o olhar uma imagem panorâmica da rotina da cidadezinha. Elemento do espaço que franqueia a passagem para o tempo da memória, a janela aparece, desse modo, como imagem sugestiva para o aspecto estrutural dessa mudança de plano, nesses casos em que a narrativa principal, enquadrante, comporta outras pequenas narrativas enquadradas. Abordando casos protagonizados por personagens até então desconhecidos do leitor, que não participam da história central, e em sua maioria anônimos, esses pequenos episódios inseridos na trama, funcionam como janelas: narrativas concisas dentro da narrativa maior, com começo, meio e fim. Independentes e ao mesmo tempo interligadas, revelam relação entre si e com o todo em que se inserem pela pessoa do narrador, Totonhim; pelo espaço em que se desenrolam, a pequena Junco; e pela dominante temática que as regem, correspondente a índices de origem e de mudança do vilarejo.

Um desses episódios narra a história do “primeiro caminhão” a aparecer em Junco, causando pânico entre os habitantes, que acreditavam tratar-se de uma entidade maligna e extraterrena, numa forma de animização e mitificação do real desconhecido: “o enviado do relâmpago, o filho do raio, o mensageiro do trovão, com seus dois olhos de vaga-lume gigante

e o ronco de um deus em fúria.” (TORRES, 1997, p. 54). Em outro episódio, é narrada a história do primeiro professor que viveu em Junco e sua disposição em alfabetizar, escondido, a mãe de Totonhim, quando ela era uma jovem solteira, pois às mulheres da época não era dado o direito de ir à escola. Também são contadas as histórias da “primeira puta”, do “primeiro viado” e do “primeiro homem com doença do mundo”, nas quais são enfatizados, além das dificuldades e o preconceito enfrentados por aqueles que se desviassem da conduta imposta pela moral conservadora do lugar, a idéia de que seus comportamentos “subversivos” seriam os primeiros sinais da influência dos maus hábitos da sociedade urbana em Junco, reforçando as questões principais que o romance aborda. Ao relatar essas histórias do passado da cidadezinha, que variam entre o tom cômico e o trágico, às vezes permeados pelo patético, o narrador ressalta o caráter de “causo” que elas apresentam, como frutos da memória coletiva do povoado, ligadas à oralidade dos mais velhos. Tal característica se evidencia no próprio título do capítulo em que elas são narradas, “Relendo as primeiras histórias”, que pode ser uma referência ao livro de contos *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, de 1962, no qual a linguagem do conjunto de narrativas compactas tenta recuperar a fala dos personagens do sertão mineiro.

Diferentemente das outras recordações que aparecem no romance, frutos da memória involuntária, nas apresentadas nessas circunstâncias, em que Totonhim narra histórias que não vivenciou, mas que ouviu pela voz de outros, o personagem evoca o passado de maneira seletiva, ou seja, resgata algumas lembranças enquanto exclui ou esquece-se de outras, de maneira consciente, atribuindo sua origem à tradição popular oral: “Assombração de matar de medo e terror, capaz de tirar o sono, porém, foi quando apareceu o primeiro caminhão. Historiadores d`antanho, cuja autenticidade jamais foi questionada pela posteridade, registraram o acontecido da seguinte maneira: [...]” (TORRES, 1997, p. 52)

A esses casos de eventos pioneiros na formação da história do povoado, Totonhim contrapõe os relatos de emigrantes que voltavam ao sertão, trazendo informações – muitas vezes distorcidas pelo acréscimo de conteúdos aventurecos e miraculosos, para valorizá-las – resultantes de suas experiências nas cidades distantes, o que, com o passar do tempo, passou a dominar a atenção dos moradores locais:

Depois passou-se a sonhar com o Sul, as terras ricas de São Paulo-Paraná. Os que voltavam traziam novas histórias. Contavam as aventuras de uma cidade com mais de trinta léguas de ruas. Onde, durante o dia, um ajudante de pedreiro se besuntava na massa e na cal preparando o reboco para os edifícios em construção e, à noite, se lavava todo, se perfumava e se vestia igual a um doutor – para tanto o dinheiro dava. (TORRES, 1997, p. 50)

Os relatos exaltados dos conterrâneos que retornavam a Junco ou de viajantes que por ali passavam criam uma imagem idealizada das grandes cidades, despertando o fascínio dos sertanejos e incentivando a emigração, na época em que essa região do sertão baiano ainda se encontrava isolada, praticamente sem comunicação com o restante do mundo. Alguns personagens do passado de Totonhim, desse modo, possuíam o atributo de estabelecer uma ponte entre esses dois espaços, colocando os interioranos em contato com as imagens e os costumes das metrópoles, como o “homem do cinematógrafo de bolso” (TORRES, 1997, p. 51). Este, um sujeito “viajado e portador do objeto mágico”, é responsável por mostrar ao povo de Junco, através de uma engenhoca projetora de *slides*, um “deslumbrante Brasil de cinema”, ideal, formado pela seleção de um conjunto de belas fotografias de pontos turísticos de São Paulo e do Rio de Janeiro, e depois partir, “deixando para trás o seu rastro de sonho” (TORRES, 1997, p. 51).

As antigas histórias de Junco, contadas pelos seus inúmeros narradores, anônimos ou não, distinguem-se conforme a origem: advindas de um narrador que nasceu e sempre viveu na própria terra ou de alguém vindo de longe. São os dois grupos de narradores exemplificados por Walter Benjamin (1985b, p. 198) na imagem de seus representantes

arcaicos, a do “camponês sedentário” e a do “marinheiro comerciante”. Segundo Benjamin, esses dois estilos de vida produziriam, de certo modo, suas respectivas famílias de narradores, cada uma delas conservando, no decorrer dos séculos, suas características próprias:

“Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1985b, p. 198)

Quando Totonhim retorna à terra natal, no entanto, sem encontrar ninguém que tenha curiosidade em saber de sua vida em São Paulo, percebe que o saber vindo de longe não dispõe mais da mesma autoridade de antes, do mesmo modo que as experiências dos antigos conterrâneos que permaneceram fixados ao lugar de origem, como seu pai, perdem seu valor, tornando-se incommunicáveis:

Ele [o pai], sim, é quem tem histórias. Só espero que tenha vontade de contá-las. E que eu tenha paciência de ouvi-las. Afinal, venho de uma cidade onde ninguém tem tempo a perder com uma história que não possa ser resumida assim:
— Oi, tudo bem?
— Tudo bem. (TORRES, 1997, p. 67)

Tais mudanças caracterizam uma representação, no romance, do declínio da arte narrativa, de que fala Benjamin (1985b, p. 202), no mesmo ensaio, ou seja, do desaparecimento do ato de contar histórias em virtude da difusão da informação fugaz, em época de modernização acelerada e de sujeição do homem à ditadura do tempo do relógio.

Mesmo que a população local tenha abandonado o hábito de desempenhar esse papel, Totonhim, de volta à terra natal, encara a figura do contador de histórias, levando as antigas narrativas, frutos de experiências suas e de seus antepassados, ao conhecimento do leitor, nesses episódios inseridos na seqüência fabular principal do romance. O narrador-personagem consegue reviver essa prática, evocando a memória coletiva de Junco, somente quando se encontra distante da correria da grande cidade, afetado pelo espaço, entregue ao sossego e à

vagareza do sertão, num ambiente propício à divagação.⁹ Esses episódios aparentemente independentes, por sua vez – assim como as lembranças que aparecem como fruto da memória involuntária de Totonhim, no meio das cenas –, esgarçam o fio da história principal, colaborando na desaceleração da narrativa e na formação da idéia de morosidade que o romance transmite.

Em *O cachorro e o lobo*, tudo parece convergir harmonicamente (personagens, ação, espaço, tempo e o tom compassivo do discurso do narrador) para estabelecer, desde o início, a atmosfera de enlevo que, ora influencia, ora traduz o estado psicológico de Totonhim, em comunhão com a terra natal e com o pai. O reencontro com as raízes permite ao personagem, agora protótipo do homem da cidade, movido pela ânsia em viver o presente, a reaproximação também com o passado, pelo ato de recordar. Entretanto, em seu processo de arqueologia do espaço da infância, embora tomado pela emotividade, Totonhim descobre que a aparente imobilidade das coisas esconde mudanças profundas em Junco, com o desaparecimento de muitos aspectos de seu particular modo de vida, tendendo a se ligar cada vez mais aos costumes urbanos.

Apesar das mudanças que aproximam o sertão da vida na cidade, o personagem sente-se como se não coubesse mais nesse lugar ainda cheio de serenidade, sentimento decorrente do fato de que ele mudara e, conseqüentemente, sua relação com a terra de origem também: “Olho para este mundo feito de casas simples, lembranças singelas e gente sossegada, tudo e todos sob um céu descampado, e me pergunto se ainda tenho lugar aqui, se conseguiria sobreviver aqui, morar aqui”. (TORRES, 1997, p. 46). Dessa maneira, o personagem, irremediavelmente vítima do fascínio pela grande capital, retoma seu caminho em direção a

⁹ Se, no caso de mestre Totonho, em sua vida simples num ranchinho, o espaço fala sobre o personagem, em relação a Totonhim, o espaço fala ao personagem, ou seja, influencia-o psicologicamente. O espaço interfere como libertador de potencialidades ignoradas ou esquecidas por Totonhim, como a atividade memorialística, evidenciando-se a função influenciadora desse elemento narrativo sobre o personagem, conforme descrita por Osman Lins. Segundo o autor, essas circunstâncias, em que o espaço propicia a ação, “ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia.” (LINS, 1973, cap. VI, p. 8)

ela, incapaz de se deixar prender novamente pela malha da vida interiorana e, ao mesmo tempo, dela não conseguindo desvencilhar-se por completo.

Totonhim, assim como todo aquele que emigra, cria uma laço entre o lugar de origem e o lugar de destino, reunindo em sua fala a experiência da terra natal e aquela adquirida nos percalços naturais da emigração para a metrópole. Na volta a Junco, a redescoberta do espaço, que rege toda a construção do relato, é realizada por um narrador-personagem viajado, instruído e experimentado, o que lhe permite um certo distanciamento, muitas vezes satírico, do que vê e revê na pequena vila, numa reelaboração da paradigmática situação do homem de espírito num quadro social leviano¹⁰.

Esboçadas as características básicas de *O cachorro e o lobo*, relacionadas tanto à temática quanto à estrutura, e revelado o papel da memória no desenvolvimento desses aspectos, mostraremos, a seguir, como a recorrência a esse componente de ordem temporal deflagra as transformações ocorridas também no que diz respeito às particularidades culturais e aos costumes do sertão em que Totonhim viveu e como esse processo de mudança reflete na constituição identitária do personagem, um sujeito também em constante estado de transição, capaz de circular entre as diferentes realidades culturais que presenciou.

¹⁰ Em *Essa terra*, Totonhim também narra com certo distanciamento crítico, após os fatos, mas não demonstra um conhecimento da vida social na cidade. Naquele romance, suas únicas referências urbanas são os municípios baianos de Alagoinhas, que conhecia de passagem, e Feira de Santana, no qual relata ter vivido com a família por um curto período.

4.2. Revisitação à cultura regional em *O cachorro e o lobo*

O cachorro e o lobo estabelece um diálogo com *Essa terra*, principalmente, por meio das constantes comparações que Totonhim faz entre a pequena Junco do passado, retratada no romance anterior, e a de sua atualidade, nas quais constata a ocorrência de modificações radicais, no período em que esteve ausente, em diversos aspectos da cidadezinha e de seu povo. As diferenças entre esses dois momentos do cotidiano do vilarejo, como já visto, são percebidas por meio do exercício da memória e pelo olhar agora distanciado desse narrador que, durante seu percurso pela região, revisitando os lugares da infância e da juventude, avalia vários elementos deflagradores das mudanças na dinâmica que rege o comportamento dos habitantes. Certos componentes da paisagem ou situações com as quais se depara no presente são responsáveis por despertar em Totonhim as lembranças do passado, instigando-o a confrontar os dois momentos. O reencontro com determinados objetos, com a arquitetura, a comida e os costumes locais possibilita ao personagem perceber as transformações ocorridas no sertão e realizar uma nova leitura da cultura regional que trazia retida em sua memória. O antigo que permanece inalterado, o antigo que passou por modificações ou adaptações, o novo inserido nesse espaço e até mesmo o ausente, que desapareceu com o tempo ou foi substituído, servem como matéria para o desenvolvimento dessa narrativa memorialística e de seu viés crítico acerca dos efeitos da modernização nas relações sócio-culturais desse pedaço do sertão nordestino.

No romance, as transformações no povoado de Junco, o desaparecimento ou a mutação de antigos costumes e a consonância com o moderno quase sempre são fatores de quebra de expectativas para Totonhim, pois ele espera reencontrar tudo exatamente do jeito que era na época de sua juventude. Ele é tomado por um sentimento de frustração, pela impossibilidade de reviver eventos ou rever comportamentos que desapareceram e passaram a figurar apenas nas suas lembranças, instituindo, em certos momentos, um tom melancólico à sua narração. A

quebra de expectativa também acaba causando um efeito irônico ao texto, que parece satirizar a literatura de temática regionalista convencional, que narra os cenários, hábitos e problemas típicos do sertão nordestino, ao negar ao leitor, muitas vezes, o contato com esses clichês.

Uma das primeiras demonstrações do desapontamento de Totonhim, em virtude das mudanças, ocorre com o estranhamento com o efeito de seu retorno à terra natal. Todos ignoram o fato, nenhum morador aparece para recebê-lo e nem mesmo o reconhecem, diferentemente do episódio da volta de Nelo, em *Essa terra*, vinte anos antes, em que os moradores o recebem com festejos, tratando-o como um cidadão ilustre: “Hoje tem que parar tudo nesta terra, Nelo velho –, falou o boca de festa, e outras vozes se juntaram à dele, num coro que anunciava a coisa nova: finalmente uma noite com assunto.” (TORRES, 2005a, p. 26).

A indiferença do povo da cidade em relação à volta de Totonhim demonstra o processo de banalização do movimento migratório, do qual ele é, agora, apenas mais um participante, entre muitos. A volta do conterrâneo que foi para a metrópole perde o antigo sentido emblemático, de reintegração de um membro ao grupo, pela repetição permanente do ato e, com isso, desaparece a espécie de gesto ritualístico da recepção: “Vai ver o ir e vir se tornou tão banal que já não impressiona a pessoa alguma. São Paulo virou um caminho de roça. O mundo ficou pequeno. Viajar já não é mais uma aventura emocionante.” (TORRES, 1997, p. 69). Antes, o migrante era visto como um desbravador, motivo de orgulho e admiração para os conterrâneos, devido às dificuldades e o desconhecimento do lugar para onde ia e por ter a oportunidade de vivenciar uma cultura considerada, por eles, superior. Posteriormente, essa admiração deixa de existir porque, com a modernização dos recursos, são eliminados os obstáculos e a viagem torna-se um evento comum: no romance, é destacada a facilidade com que Totonhim retorna ao sertão, viajando de avião de São Paulo até Feira de Santana, onde aluga um automóvel para chegar a Junco. A cultura “superior” não é mais estranha, pois

vários de seus aspectos já foram assimilados pelo sertanejo, mesmo aquele que nunca saiu do local, por intermédio dos veículos de comunicação, responsáveis por provocar uma massificação da informação.

No ensaio “La memoria de la cultura”, Iuri Lotman identifica, na relação das culturas com o tempo, a presença de elementos que podemos chamar de variantes, que em cada época podem manifestar-se de um modo específico, orbitando um eixo composto por elementos invariantes, inerentes às diferentes gerações e grupos sociais: “Siendo una de las formas de la memoria colectiva, la cultura, que está ella misma sometida a las leyes del tiempo, a la vez dispone de mecanismos que hacen resistencia al tiempo y a su movimiento [...] Textos separados por siglos, “al venir a la memoria” se vuelven contemporáneos.” (LOTMAN, 1998, p. 154). A literatura retrata com eficácia essa constância de certos componentes da cultura e a alteração de outros, ao atualizar, com frequência, temas prototípicos em contextos diferentes.

Os dois romances de Antônio Torres, por exemplo, por meio de referências diretas e indiretas, remontam à parábola bíblica do filho pródigo (Lucas XV: 11-32), explorando a questão do jovem que sai de casa a contragosto da família, em busca de uma vida de aventuras. No entanto, ao contrário do texto bíblico, em que o filho abandona o lar com a herança que recebe do pai abastado, voltando somente depois de ter acabado com tudo, nos romances, os filhos deslocam-se com o objetivo de conseguir, em outro lugar, os recursos que não encontram junto aos familiares. A volta de Nelo, em *Essa terra*, é aguardada com um entusiasmo que desperta o despeito de Totonhim, do mesmo modo que o filho ajuizado da parábola, que permaneceu ao lado dos pais, sente-se preterido. Entretanto, a história de Antônio Torres deixa claro que a receptividade exacerbada dos conterrâneos e a preferência explícita da mãe pelo filho distante são motivados também pelo interesse financeiro. Em *O cachorro e o lobo*, embora o retorno de Totonhim não seja comemorado e nem notado pelos moradores da cidade, um pequeno banquete é improvisado em sua homenagem pelo seu pai,

que nesse momento vive sozinho, pois a esposa o abandonou e os outros filhos também se mudaram para as capitais: “É verdade, senti falta de minhas irmãs e dos meus irmãos, de suas vozes, risadas, exclamações, brincadeiras e desentendimentos à mesa. Aí, sim, a festa seria completa. Já não se fazem reuniões de família como antigamente. Agora é cada um no seu canto, cuidando de sua vida.” (TORRES, 1997, p. 123). Desse modo, os romances operam uma atualização do tema ao tempo e uma adaptação à realidade espacial, numa inversão em que são mostradas as relações familiares deterioradas e a perda de valores da família patriarcal, em razão da carência financeira.

Num contexto mais primitivo e amplo, pode-se considerar que os romances retomam a representação da celebração coletiva pela reintegração de um membro ao grupo, do retorno do guerreiro à tribo, depois de ter superado provas em sua saída rumo ao desconhecido. Nas culturas primitivas, geralmente, o herói guerreiro, com o objetivo de suprir e defender sua aldeia, retornava trazendo o objeto de sua busca, o que se esperava dele, seja a caça para alimento ou a cabeça do inimigo como prova da conquista de uma outra cultura, sendo por isso exaltado. Na semântica narrativa de Greimas (1973, p. 83), baseada no universo antropológico, essa etapa de recepção do herói vitorioso é denominada “acolhimento glorificante”. Em *Essa terra*, Nelo é recepcionado com festa e acaba suicidando-se, devido ao seu fracasso, por não ter conseguido realizar seus objetivos e por não corresponder às expectativas do seu povo, que acredita estar recebendo de volta um conterrâneo célebre e rico, que possa auxiliar financeiramente os parentes e amigos. Em *O cachorro e o lobo*, o povo não espera nada de Totonhim, nem a sua volta, porque já não existem grandes fronteiras culturais entre o sertão e os grandes centros urbanos e a capital não representa mais um espaço estranho. Todos têm a possibilidade de realizar a viagem que, com a “modernização” do sertão, tornou-se mais prática e deixou de ser considerada uma aventura ou um gesto de coragem. Assim, o viajante também perde o papel simbólico de herói, provedor do grupo,

mesmo porque a pequena Junco agora não corresponde a uma comunidade isolada, mas, sim, de certo modo, integrada ao todo da nação.

Assim, os dois romances, em sua representação de fenômenos culturais, recuperam e adaptam o elemento invariante marcado pelo ato de retorno do viajante aventureiro ao lar, que, após o contato com outra(s) cultura(s), traz consigo um aprendizado, aos elementos variantes, configurados nas particularidades do cotidiano nordestino, do mesmo modo que a parábola bíblica o ajusta aos valores cristãos da Idade Antiga para expressar sua simbologia.

A casa onde os irmãos foram criados, mencionada nos dois romances, é revestida de uma forte carga simbólica, como índice da solidez da estrutura familiar e do ambiente de comunhão de outrora. A sua destruição, em *O cachorro e o lobo*, por sua vez, reflete a desintegração da família que a habitava e o desaparecimento de alguns costumes locais como consequência das mudanças nas relações sociais e econômicas. Do mesmo modo que o pai, após ser obrigado a vender a propriedade, vai embora sem coragem de olhar para trás e nunca mais toca no assunto, como se nunca tivesse vivido ali, Nelo, em *Essa terra*, chora ao rever de longe a casa abandonada, que não pertence mais à família, recusando a aproximar-se dela e desejando sair depressa do local: “Ele agora contemplava a casa e os pastos como se estivesse diante do túmulo de alguém que tivesse amado muito – e o efeito do que estava vendo devia ser muito forte, porque já não parecia tão bêbado como antes.” (TORRES, 2005a, p. 35). A imagem da casa é propulsora de lembranças de um tempo em que a família era unida e vivia dignamente, de um passado de independência financeira, em que havia o orgulho de possuir o próprio pedaço de terra e dele tirar o sustento.

Em *O cachorro e o lobo*, Totonhim, na passagem em que visita o lugar da antiga casa, nota a ausência de elementos que denotem a vida e o movimento anteriores do campo. O personagem encontra o lugar despovoado e em ruínas, onde sobressai a impessoalidade da

sociedade moderna, a prevalência do individual e do privado, numa imagem em que o sertão aparece como uma extensão do modo de organização da vida social urbana:

Já não vejo casas, gente, bois, ovelhas e cavalos nos pastos, galinhas e cachorros nos terreiros. O que há são as cercas de macambira e arame farpado, cancelas trancadas a cadeado. “Muitos pastos e poucos rastos. Uma só cabeça para um só chapéu. Um só rebanho para um só pastor.” Nenhum rebanho, na verdade. Nenhum pé de feijão. Quem quiser que compre no supermercado. (TORRES, 1997, p. 134)

A antiga casa da roça, que tem a marca de sua existência reduzida a um simples caco de telha, torna-se signo da ausência, sob o qual se evidenciam as mudanças ocorridas na base da economia local. Entre elas estão a tendência ao desaparecimento dos pequenos proprietários rurais e da agricultura de subsistência para dar lugar aos grandes latifúndios, despovoados e improdutivos, dentro do processo de expansão, no campo, de uma cultura monopolizadora e excludente, da supremacia de uma sociedade de classes cada vez mais desigual, conforme o romance apresenta.

Totonhim busca constantemente encontrar vestígios do passado, elementos que sirvam como dispositivo para suas lembranças, como o caco de telha que sobrou da casa, signo da vida familiar segregada: “Quantos sonhos, quantos sonhos, eu me digo, andando de um lado para o outro, com o caco de telha na mão. Um caco de telha com certeza feita pelo meu pai, na sua olaria, ali embaixo, ao lado de um tanque.” (TORRES, 1997, p. 136). Este objeto é responsável por despertar nele uma associação de imagens que reconstrói a antiga paisagem do lugar, com casas, pomares e rebanhos, e as experiências de criança ali vividas. A área toda recoberta por grama, livre das antigas edificações e cultivos, tem como único sinal da intervenção humana as cercas, os cadeados e correntes que limitam o acesso e indicam a existência de um novo e único dono. A mudança na paisagem determina o apagamento de registros de um período da vida de Totonhim, sobre a história da constituição da sua família, e a perda de referências concretas sobre suas origens.

O pai e o irmão Nelo, diferentemente de Totonhim, não somente recusam-se a retornar ao lugar onde havia a antiga casa, como evitam tocar em assuntos relacionados ao passado, pois, para eles, as recordações desencadeiam sentimentos negativos: o pai, em *O cachorro e o lobo*, jamais se refere à terra perdida e ao tempo em que viveu nela, por sentir vergonha de não ter conseguido conservá-la, e Nelo, em *Essa terra*, não comenta sobre o desventurado período de vinte anos que passou em São Paulo, onde não cumpriu o objetivo de prosperar financeiramente.

Tais comportamentos permitem estabelecer um paralelo com as reflexões de Walter Benjamin, em seu ensaio “Experiência e pobreza”, no qual ele introduz um novo conceito de barbárie, que diz respeito à condição do homem desprovido de sua memória cultural, impelido a abandonar sua história de vida, os traços formadores de sua identidade e a recomeçar do nada: “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.” (BENJAMIN, 1985c, p. 116). Isso ocorreria com as gerações imediatamente posteriores à Primeira Guerra Mundial que, segundo o autor, tornaram-se pobres de experiências comunicáveis, pois a vivência da guerra constituía algo radicalmente desmoralizado, não havendo nada de honroso a ser transmitido. Tal experiência de choque refletiria no campo das artes, como na arquitetura, com a tendência de se criar ambientes de aço e vidro, em que é difícil deixar rastros, reação de um homem cujo desejo era abolir seus “vestígios sobre a terra” (BENJAMIN, 1985c, p. 118). Walter Benjamin expõe, com isso, a postura desse homem em crise, orientada para um completo desapego com o seu passado e com os objetos que o representam.

Para mestre Totonho, após as perdas sofridas e a inadaptação à vida em Feira de Santana, o valor das coisas parece tornar-se opaco e, num ato de renúncia, ele rejeita a idéia de morar com os filhos, preferindo viver sozinho num casebre, com apenas uma cama, um

fogão à lenha e uns poucos objetos essenciais. Em *O cachorro e o lobo*, nota-se que ele consegue transformar as experiências traumáticas da venda da propriedade rural e da morte de Nelo em algo, de certo modo, positivo, ao reconstruir sua vida direcionando-a a partir de uma nova perspectiva, sem grandes aspirações. Sem lamentar as perdas, ele não problematiza o passado e torna-se mais sensível às relações afetivas, preocupando-se mais com o estado emocional dos filhos. Nelo, em *Essa Terra*, também se omite a respeito de sua experiência fracassada em São Paulo, mas, ao contrário do pai, não consegue superá-la, trazendo-a viva em sua memória. Além disso, não suporta a pressão que ele próprio se impõe de sustentar a imagem de sucesso que os conterrâneos construíram dele e, por isso, decide enforcar-se.

Portanto, a imagem da antiga casa, como desencadeadora de lembranças, atinge os diversos membros da família de diferentes modos: a Totonhim, que na impossibilidade de revê-la tenta reconstruí-la na sua imaginação, traz uma espécie de doce nostalgia. No pai e no irmão Nelo, desperta, além da dor de não poderem voltar a viver em união como antes, o sentimento de perda da própria terra e, por isso, eles preferem repeli-la. O processo de mudança de dono, o arruinamento e o desaparecimento da casa retratam não apenas a desestruturação da família de Totonhim, mas também as transformações sociais, econômicas e culturais por que a região passa, sob a influência do modo de organização da sociedade moderna.

Em *O cachorro e o lobo*, Totonhim, ao visitar o local, percebe que todas as casas vizinhas também foram derrubadas e as pequenas propriedades que as comportavam foram vendidas e agregadas à grande fazenda despovoada que se formara. Entre essas extintas moradias, está a casa da família da vizinha, d. Zulma, lembrada por Totonhim, um espaço pitoresco, de harmonia, paz e fartura, onde os amigos eram recebidos à noite com festa, ao som de cantigas e de viola:

Adeus dona Zulma, lorde Quirino, violeira Zilah, beiju de tapioca, licorzinho de jenipapo, relógio de cuco, cadeiras de balanço, fortaleza de flores e cães e todos os demais personagens de uma casa muito asseada e alegre e da qual não sobrara nem sequer um caco de telha, se é que isto me servia de consolo. (TORRES, 1997, p. 148)

Na memória do personagem ficaram elementos registrados pelos diferentes sentidos, como cheiros, sabores, sons e cores que, justapostos, compõem a atmosfera aconchegante do lugar. A casa de d. Zulma era cercada por jardins verdejantes que formavam um muro natural e era protegida por cães ferozes, que se acalmavam ao sinal da dona, como um precioso recanto escondido pela natureza e vigiado por guardiões obedientes. A descrição confere ao episódio desse ambiente cheio de beleza e música o clima de encantamento das histórias infantis, que destoa do restante da paisagem agreste de Junco. A referência de Totonhim aos moradores e demais elementos que compõem o cenário como “personagens” da casa, na citação acima, corrobora para ampliar o aspecto fabular que caracteriza a narração das impressões do protagonista quando criança.

A história da boa anfitriã, d. Zulma, retrata a convivência estreita e sólida entre vizinhos como parte da cultura interiorana, costume que, na história do romance, também perde sua força com a adoção do modo de vida urbano. Na atualidade de Totonhim, em *O cachorro e o lobo*, já não existe o contato aproximado de antes entre vizinhos na pequena Junco, pois o tempo de lazer ou recreação de seus moradores passou a ser ocupado em frente ao aparelho de TV:

- Que tal a gente ir de casa em casa, pra fazer uma visitinha rápida a todos os nossos parentes que ainda moram aqui?
- Pra quê?
- Pra prostrar um pouco, dar risada com eles, como o senhor sempre gostou de fazer.
- A esta hora, meu filho? Logo na hora que todo mundo tá vendo televisão e não quer conversa? Aqui agora é assim: televisão, televisão, televisão. Até caírem das cadeiras, mortos de sono. (TORRES, 1997, p. 161)

A interação entre os integrantes da comunidade torna-se mais limitada com a aquisição do hábito de assistir televisão. O aparelho passa a substituir o diálogo, o relacionamento

humano, fazendo com que o indivíduo deixe o papel de participante ativo na troca de experiências e informações para tornar-se receptor passivo. A televisão acaba por restringir a convivência entre as famílias da comunidade, influenciando de maneira drástica no comportamento delas, pois estas tendem a isolar-se em suas casas para ver os programas, que parecem suprir a necessidade de comunicação entre as pessoas. Com as novidades tecnológicas mais acessíveis, os habitantes do vilarejo do sertão nordestino reproduzem o caráter de impessoalidade predominante nas relações sociais da cidade grande, conforme observa Totonhim, o que constitui mais um motivo de frustração para ele, ansioso por reencontrar os antigos hábitos locais preservados.

Conforme a narração de Totonhim, as antigas reuniões noturnas na casa de d. Zulma eram realizadas sem motivo especial, apenas para o entretenimento e confraternização dos moradores locais. Acompanhadas por comidas e bebidas caseiras feitas pelas mãos dos próprios partícipes e ao som dos instrumentos musicais que alguns deles tocavam, essas reuniões, autênticas manifestações da tradição local, propiciavam aos sertanejos desenvolverem alguma forma criativa de auto-expressão. De acordo com a perspectiva do saudoso Totonhim, a inserção da televisão e de outros recursos no cotidiano dessas pessoas interfere negativamente na continuidade das tradições, desestimulando, de certa forma, as atividades criadoras exercidas no cerne dessas celebrações coletivas e, desse modo, promovendo uma transformação cultural, com a perda de certos traços particularizantes da comunidade:

Montado de teto em teto, forma um desordenado jardim suspenso como o cenário de um filme de TV patrocinado por uma empresa interplanetária de telecomunicações. Eis aí as antenas parabólicas, a rastrearem os sinais de um novo tempo. Chamemos a isso de progresso. (TORRES, 1997, p. 160)

A televisão, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, constitui um produto da cultura de massa, também chamada pelos intérpretes da

Escola de Frankfurt de indústria cultural ou indústria de consumo. Alfredo Bosi (1992, p. 130) diferencia a “cultura de massa” da “cultura popular” pela distinção entre sistemas culturais organizados para funcionar sempre como instituições (escola, rádio, etc.) e manifestações mais rentes à vida subjetiva ou grupal (como um poema, uma roda de samba ou um mutirão). Partindo dessa distinção, o crítico aponta a tendência moderna de superação da cultura popular pela cultura de massa, na medida em que esta traz em sua essência a especulação comercial que favorece a sua permanência, enquanto que a primeira surge de maneira espontânea e, portanto, cada vez mais rara, como fruto da necessidade de expressar-se, puramente:

Do ponto de vista do dinamismo capitalista, a flecha parece sempre ir no sentido de uma desagregação da cultura popular pela cultura de massa. Este fenômeno, como a destribalização do índio, é fruto mais de uma investida técnico-econômica violenta do sistema capitalista do que uma eventual exposição do primitivo ou do rústico a certas formas de cultura de massa. (BOSI, 1992, p. 130)

O desaparecimento das típicas festas de roça realizadas pelos moradores de Junco, que trocam esse tipo de atividade interativa pelo hábito privativo de assistir TV, retrata essa influência do poder dos meios de comunicação sobre as manifestações da cultura tradicional-popular, defendida por Bosi, em que sofrem alterações os modos de ser, pensar e falar próprios.

Conforme a imagem dos telhados da cidade tomados por antenas parabólicas mostra, em *O cachorro e o lobo*, o poder exercido nas grandes cidades pela mídia passa a abarcar as mais longínquas localidades do território brasileiro. Nesse processo de influência, o centro apodera-se da periferia da sociedade para controlá-la, transformando seus habitantes em novos consumidores e provocando uma redefinição da cultura local, na qual o sertanejo, porém, não adere totalmente às novidades da cidade grande, mas adapta-as à sua realidade.

Em relação ao caráter multicultural do Brasil, Bosi (1992, p. 308) considera que, se não existe uma cultura nacional, singular, que aglutina todas as manifestações materiais e espirituais de

nosso povo, isso se dá por um critério não geográfico ou racial, mas por vivermos numa sociedade de classes. A história de *O cachorro e o lobo* retrata com clareza como a diferença do interior do Nordeste em relação aos grandes centros, numa época de maior facilidade de acesso aos mais variados recursos tecnológicos, está ligada, basicament, ao poder econômico dos cidadãos e não aos hábitos ou à falta de informação. Do mesmo modo que muitos moradores pobres das metrópoles também não usufruem desses recursos modernos, os moradores do sertão que disponibilizam de dinheiro para obtê-los, como o prefeito e a ex-namorada de Totonhim, Inês, rendem-se a eles, o que acaba influenciando-os culturalmente:

Fomos.

Para uma casa muito agradável, a começar pelo jardim que a protegia dos olhos da rua. Lá dentro, revelava-se de bom tamanho, confortável, acolhedora. E com todos os itens e apetrechos indispensáveis ao bem-estar: sofá, poltronas, aparelhos de som, de televisão, videocassete, estante de livros e discos, quadros nas paredes, máquinas de lavar louça e roupa, área de serviço e dependências de empregada, com quarto e banheiro, microondas, torradeira, liquidificador, geladeira e fogão a gás na cozinha, todos os tais equipamentos modernos que aqui nem sonhávamos que existiam, em outros tempos. (TORRES, 1997, p. 181)

O narrador descreve a casa de Inês de forma semelhante à descrição da antiga residência de d. Zulma, onde aconteciam as reuniões festivas com os vizinhos, como se quisesse contrastar os modos de se viver em Junco em dois tempos diferentes. De aspecto agradável e acolhedor, como a casa da senhora hospitaleira, a moradia de Inês tem a entrada igualmente protegida por jardins e os demais elementos que a compõem são, da mesma maneira, exaustivamente relacionados. No entanto, os objetos desse ambiente não guardam nenhum vestígio da cultura local como os da casa de d. Zulma, limitando-se a aparelhos eletrodomésticos e outros produtos comercializáveis que o identificam com um apartamento de São Paulo, como constata o próprio narrador. A música de viola tocada pelos sertanejos do passado, por exemplo, é substituída pelo som do disco de bolero, um ritmo estrangeiro, e, no

lugar dos quitutes caseiros da região, são oferecidos salgadinhos comprados no supermercado a Totonhim.

Com a tendência à eliminação das fronteiras culturais que os meios de comunicação de massa causam, os centros, numa via de mão dupla, também absorvem as particularidades das culturas periféricas e as adéquam aos seus interesses. Em *O cachorro e o lobo*, o narrador explicita a maneira como as manifestações típicas da cultura de diferentes regiões ou países, como a comida e a dança, são reproduzidas na cidade de São Paulo e submetidas à função de mercadorias:

E depois encher a cara de saquê quente no bairro da liberdade, atravessando outro viaduto com a muralha da China abrindo a fronteira para o Japão. Tomar áraque no olho da madrugada e comer pasta de grão-de-bico na Avenida Ipiranga. Rebater com um chopes e dois pastel na Avenida São João. Dançar forró na periferia e descobrir que é aqui que se faz a verdadeira festa de São João, em todas as noites do ano. (TORRES, 1997, p. 159)

Assim como o sertão é influenciado pela cultura urbana, a cultura popular regional é transformada, na capital, em indústria de entretenimento e consumo. As exigências cada vez maiores do mercado em relação à variedade e novidade fazem com que se explorem comercialmente os produtos das mais diversas culturas, que passam a ser reproduzidos em larga escala em cidades com potencial consumidor, não havendo a necessidade de se viajar até o lugar de origem para conhecê-los.

Manifestações como as festas, a música, a dança e a culinária, representadas em *O cachorro e o lobo*, revelam aspectos da cultura típica regional do interior baiano e as transformações que ela sofre com o decorrer do tempo. Conforme a narração de Totonhim, conhecedor dos dois espaços, no centro urbano a cultura regional é capitalizada e seus produtos passam a ser adquiridos facilmente. A região de origem perde a exclusividade sobre os artigos específicos de sua cultura, ao passo que a adesão aos hábitos da vida moderna faz com que essa mesma região elimine gradativamente os produtos típicos de seu cotidiano ou divida-os com elementos da cultura urbana. Nesse processo recíproco de recepção e

transmissão de manifestações culturais entre a cidade grande e o sertão, ou centro e periferia geográficos, os elementos em trânsito acabam perdendo o seu sentido de referência cultural. O romance mostra, por exemplo, que aquilo que é vendido nas cidades do Sudeste como comida ou música nordestina não é mais o que se come ou se ouve, efetivamente, no Nordeste. Desse modo, com a atualização das regras da cultura regional, ocorre uma ressignificação dos elementos que a representavam, pois aquilo que para o morador de outras regiões simboliza a cultura do sertão nordestino já não tem o mesmo significado para o próprio nordestino, uma vez que não condiz exatamente com a sua realidade.

Em *O cachorro e o lobo*, por meio do recurso à memória, Totonhim tenta resgatar alguns aspectos da cultura e da paisagem regional de sua infância que perderam intensidade com o passar do tempo, por influência do modo de vida moderno das grandes cidades. Por meio do diálogo que instaura das práticas culturais do passado com as do presente de Totonhim, o romance destaca o modo como a mudança de costumes no sertão de Junco impõe um significado novo aos componentes que serviam para expressar essa região, mostrando que o antigo valor que lhes era atribuído resta apenas na memória desse narrador-personagem.

Devido à constatação dessas mudanças profundas ocorridas em sua terra natal, Totonhim, assim como Nelo, também não encontra o refúgio esperado e não se sente mais pertencente ao sertão. Ao mesmo tempo, reconhece não poder mais renunciar ao modo de vida e às possibilidades oferecidas pela cidade grande, apesar de todos os problemas, conforme se percebe no trecho de um diálogo com seu pai:

— E você, também gosta de lá?

— Muito. Tem muita coisa ruim, mas também tem muita coisa boa. Já me acostumei a viver numa cidade grande. E o que era que eu ia fazer aqui, papai? (TORRES, 1997, p. 192)

Desse modo, em *O cachorro e o lobo*, Totonhim – assim como Nelo em *Essa terra* –, depois de ter vivido bastante tempo na metrópole paulista, oscila entre os sentimentos de

desejo e renúncia pelo ambiente sertanejo e pelo urbano, de amparo e abandono, resultando da alternância entre cidade e sertão a constituição de uma identidade híbrida.

Em *O cachorro e o lobo*, a representação do espaço também se constitui da oposição entre campo a cidade, formando os pólos que se alternam na configuração do inóspito e do edênico: enquanto, em alguns momentos, a cidade grande é vista partir de seus problemas cotidianos, como a falta de tempo e as contas a pagar, em outros, o personagem demonstra sua preferência por este espaço, apesar dos senões. A narrativa também mostra, a partir das recordações de Totonhim, o recorrente desejo de evasão do personagem para o espaço nordestino da infância, insistindo nas possibilidades de retorno aos nichos de conforto ligados à sua origem, pois, na sua atualidade, de volta ao sertão, ele se depara com uma realidade diferente daquela que vivenciou em outro tempo, da qual permaneceram, somente, os problemas relacionados à seca e à falta de oportunidade profissional. Desse modo, contrapondo tempos e espaços sociais diferentes, o romance constrói sua crítica à realidade. Antônio Torres, ao enveredar pelos caminhos da literatura de abordagem social e psicológica, faz dos aspectos físicos, econômicos e culturais do sertão, em contraste com os da cidade grande, matéria essencial da trama de *O cachorro e o lobo*, estabelecendo uma interdependência profunda entre o homem e o espaço.

Capítulo V

A vida de Totonhim estendida sobre a cama, em *Pelo fundo da agulha*

5.1. Pelas malhas da memória reconstruída

Em *Pelo funda da agulha*, romance que fecha a trilogia sobre o conflito existencial do retirante iniciada com *Essa terra*, Totonhim, passados dez anos após a visita ao pai em Junco, narrada em *O cachorro e o lobo*, encontra-se na situação de um bancário aposentado, abandonado pela esposa e pelos filhos, na São Paulo competitiva e indiferente à sua solidão. A história segue, basicamente, a seguinte linha de desenvolvimento: Totonhim, após o último dia de trabalho no banco, antes de se aposentar, chega a seu apartamento e, deprimido, deita-se na cama e se põe a recordar a trajetória de vida que o conduziu às circunstâncias nas quais se vê afundado no presente. Nesse momento, então, absorto em suas memórias, o personagem passa a ver, diante de si, os momentos e pessoas mais marcantes do seu passado, desde a infância pobre em Junco, até as últimas experiências na capital paulista, numa sequência temporal nem sempre ordenada cronologicamente. Tendo, dessa vez, a figura da mãe de Totonhim em destaque, essas recordações, muitas vezes, também surgem emaranhadas a devaneios, com situações que, fugindo à lógica do mundo racional, permitem ao protagonista, por exemplo, transitar por espaços desconhecidos e estabelecer diálogos com os mortos. Após realizar uma retrospectiva de sua vida, Totonhim desperta otimista do estado de semi-consciência, “entre o sono e a vigília”, em que se encontrava, faz planos para o dia seguinte e, finalmente, adormece, de fato.

Ao contrário dos dois romances anteriores, Antônio Torres se vale de um narrador em terceira pessoa para contar a história de *Pelo funda da agulha*, a partir de uma focalização onisciente seletiva, centrada nas memórias, pensamentos e delírios do personagem principal, com o uso recorrente do discurso indireto livre. A narração pela perspectiva de uma voz anônima, situada num nível extradiegético, exterior à história, confere um efeito de distanciamento em relação ao relato do passado, acentuando a ideia de avaliação da vida do personagem. Essa distância entre o narrar e o narrado se intensifica nos momentos em que o

narrador se impõe, estabelecendo uma inter-relação com o leitor que rompe com o “pacto narrativo” ou “pacto de leitura”, responsável pelo envolvimento com a realidade representada dentro da história, ao fazê-lo lembrar que está diante de uma ficção: “Não nos inquietemos, não nos inquietemos. O homem na cama não tem um revólver guardado em qualquer uma de suas gavetas ou à cabeceira, o que já foi dito, há algum tempo.” (TORRES, 2006, p. 181)

Apesar de comportar-se, em alguns instantes, como uma entidade demiúrgica, demonstrando um conhecimento prévio sobre os eventos e total domínio do tempo em que estes se movem, o narrador não chega a tecer comentários ou reflexões críticas nos quais introduza um juízo próprio sobre os acontecimentos. Ele nada diz sobre a situação de Totonhim que este não saiba ou não perceba: a sua voz não excede a limitação do campo de visão e de conhecimento do personagem. Vendo e sabendo apenas o que o personagem vê, pensa ou lembra, o narrador acompanha a sua perspectiva, numa espécie de visão compartilhada, conforme comenta Vilma Costa, em resenha crítica, acerca da constituição da instância memorialística no romance: “Nessa viagem afetiva, o narrador se apresenta, ora como um cúmplice tão íntimo que some numa narrativa que parece se fazer por si só, na qual a introspecção do protagonista ganha a força de uma voz própria.” (COSTA, 2007, p. 14). Desse modo, o emprego da voz de um “outro” para narrar as memórias e pensamentos de Totonhim – que podem perfeitamente ser lidos com os verbos transpostos para a primeira pessoa –, na verdade, aparece como recurso de representação da própria consciência do personagem no ato de rever sua trajetória de vida a partir de um ponto abrangente. Tal artifício oferece a Totonhim, no presente, uma posição privilegiada, que lhe permite, na busca pelo autoconhecimento, olhar-se de maneira mais analítica e, pretensamente, objetiva, como se estivesse fora do corpo.

A narração em terceira pessoa, ainda, ao causar no leitor a impressão de que o passado de Totonhim está sendo esmiuçado por outro, de certo modo põe em relevo a passividade do

personagem, inerte na cama, que parece não possuir nem mesmo o domínio sobre sua própria memória ou a faculdade de constituí-la. No entanto, essa passividade é apenas aparente: a imobilidade física não espelha a atividade mental do protagonista, que se articula numa itinerância espacial e temporal, cujo caráter retrospectivo, numa sequência mais ou menos ordenada e, no geral, progressiva, revela o pendor à evocação e ao tratamento racional das recordações.

Na história de *Pelo fundo da agulha*, Totonhim se mostra completamente adaptado ao modo de vida citadino, mas, no presente da narração, encontra-se em crise, sentindo-se sem lugar e função no mundo, por ter sido afastado do trabalho ao qual dedicara sua vida inteira. Por essa razão, ele busca na memória um ponto de fuga da realidade aterradora e, no isolamento de seu quarto, as condições propícias para o desenvolvimento desse processo de perscrutação interior. A supressão do trabalho cria um vazio no cotidiano de Totonhim e, como conseqüência, com a entrega do personagem à introspecção, expande-se, num outro nível narrativo, o tempo que, por sua vez, dilata o espaço.

Bachelard considera o momento de inércia ou repouso propício para a entrada do indivíduo no plano da memória ou da imaginação. Nas palavras do autor, “A memória e o devaneio nos põem fora do mundo, nos põem noutro mundo. O personagem tem necessidade deles para transportar-se a esse além-mundo. [...] As pessoas apressadas pelos afazeres humanos não penetram nele.” (BACHELARD, 1989, p. 125). Podemos identificar essa peculiaridade da mente humana no protagonista do romance de Antônio Torres, ao verificar as condições em que se instaura, nele, o plano da memória. Sertanejo desarraigado, que no passado trocou o mundo primitivo e imóvel de Junco pelo mundo do movimento, na capital paulista, não mais vinculado às tarefas diárias da repartição e aos compromissos profissionais, ele se vê impelido de volta a uma situação de estaticidade. Sua paralisia, se por um lado reflete o sentimento de inutilidade e o conseqüente desejo de reclusão, por outro, permite-lhe

retomar o domínio de sua história, ao refazer o caminho percorrido até o presente, por meio de suas recordações.

O momento em que as lembranças surgem e se desenvolvem em *Pelo fundo da Agulha* é representado a partir da oposição entre a combinação exterioridade-fixidez e a associação interioridade-mobilidade, mostrando que “no interior de suas memórias que o personagem é errante” (BACHELARD, 1989, p. 159), enquanto a prisão está na realidade do mundo exterior, alegorizada nos limites impostos ao indivíduo pelas convenções da vida social na cidade.

Também em relação à tendência do aflorar da memória em situações de inatividade física e de descanso mental, sob uma ótica atenta à estrutura da sociedade e do papel do indivíduo em seu funcionamento, Ecléa Bosi considera que os compromissos do adulto ativo, com seu tempo e pensamento voltados para a profissão, inibem a atividade memorialística, cuja propensão é a de se manifestar com maior intensidade mais tarde, quando o homem se vê fora do sistema de produção:

O que se poderia, no entanto, verificar, na sociedade em que vivemos, é a hipótese mais geral de que o homem ativo (independentemente de sua idade) se ocupa menos em lembrar, exerce menos frequentemente a atividade de memória, ao passo que o homem já afastado dos afazeres mais prementes do cotidiano se dá mais habitualmente à refacção do seu passado. (BOSI, 1979, p. 24).

A autora, desse modo, não deixa de destacar o caráter geralmente alienante do trabalho no mundo capitalista, apontando como no período mais produtivo da vida humana, qualquer que ele seja, o memorialismo reflexivo ou afetivo é substituído pelo lembrar da “memória-hábito” bergsoniana (BOSI, 1979, p. 398), uma operação já plenamente integrada e absorvida pelos gestos e mecanismos da profissão. Em *Pelo fundo da agulha*, o privilégio da reminiscência passa a ter mais espaço na vida de Totonhim com sua perda das atividades cotidianas no banco em que era funcionário e com o afastamento das pessoas do seu convívio: “O recanto da memória. Da sua memória. Se Deus ainda existe, que evitasse a perda do único

patrimônio que verdadeiramente lhe importava. Pois agora sua vida seria só isso: memória. E exílio. Num apartamento. Num quarto. Na cama.” (TORRES, 2006, p. 47)

O estado a que o personagem é levado retrata com fidelidade essa lógica da produtividade e da competitividade, na qual o sujeito, sustentando, na cidade, um estilo de vida que anula o passado, com um comportamento e um modo de pensar automatizados pelas necessidades de desempenho, acaba priorizando o trabalho, em detrimento das questões de ordem pessoal e da busca do autoconhecimento. Aqueles que precisam enfrentar a cidade diariamente, geralmente não podem refletir sobre ela e sobre si. Portanto, somente depois de aposentado é que Totonhim, solitário e imóvel, passa a meditar sobre a frieza com que o mundo empresarial explora o indivíduo e depois o descarta, como máquina inutilizável e substituível: “É na hora que te mandam para casa, para trocares de vez o terno e a gravata por um pijama, que tu descobres que não tiveste a menor importância.” (TORRES, 2006, p. 39). Ele se recorda dos anos de dedicação ao trabalho no banco, no auge de suas possibilidades produtivas e, apesar de lamentar a perda do status e das vantagens que o cargo lhe proporcionava, dá-se conta da nulidade de toda a energia e tempo dispensados à profissão. Desse modo, Totonhim aparece, nesse romance, como exemplo da representação literária realista do homem comum, anônimo, que, sendo mera peça do sistema social, sofre a dissolução de sua individualidade, em acordo com a concepção descentralizadora do herói do romance contemporâneo de Robbe-Grillet (1963, p. 33), segundo a qual “não há dúvida de que a época atual é sobretudo a do número de matrícula”.

O fato de considerar-se insignificante, pela consciência de sua desimportância social, intensifica, então, o desejo de confinamento, de imobilidade e de silêncio do personagem como forma de refúgio ao movimento da cidade, cuja imagem, porém, atravessa as paredes do seu quarto e se reconstrói, por meio do barulho que adentra seus ouvidos, mostrando não interromper-se, à revelia de sua crise:

Ruído de descarga. Arrastação de móveis sobre o seu teto. Um cachorro late desesperadamente. Crianças batem bola, pulam e gritam em algum lugar que parece muito próximo. Choque violento de carros ali na esquina. Imaginou bêbados e drogados ao volante. Sons de sirenes. Calculou os feridos. Tiroteio assustador em algum lugar [...]. (TORRES, 2006, p. 57)

A narração do indesejado barulho de vida que vem de fora colide com o espaço interno, do quarto silencioso de Totonhim, visando a um efeito de contraste, ligado à ideia de indiferença: o cotidiano agitado da cidade ignora o desespero do personagem, reforçando sua sensação de abandono pela sociedade urbana. Embora ele se encontre voluntariamente isolado em seu apartamento, o seu sentimento é de exclusão do contexto citadino, por ter sido empurrado para fora do mercado de trabalho. Isso se deve ao fato de que, mesmo com a ciência de Totonhim de sua função dispensável e do caráter degradante do ofício, há uma fusão deste com a própria essência de vida do personagem, conforme o romance retrata.

A respeito da relação do homem com o trabalho, Ecléa Bosi ressalta a relevância da atividade profissional para a constituição identitária do indivíduo em sociedade, que, segundo a autora, tende a associá-la a uma definida e sólida posição no mundo estratificado:

Simultaneamente com seu caráter corpóreo, subjetivo, o trabalho significa a inserção obrigatória do sujeito no sistema de relações econômicas e sociais. Ele é um emprego, não só como fonte salarial, mas também como lugar na hierarquia de uma sociedade feita de classes e de grupos de status. (BOSI, 1979, p.390).

Pelo fundo da agulha reproduz artisticamente esse traço psicossocial no qual o trabalho é elevado à categoria de essência – assim como a aquisição de bens, o sucesso, o respeito e tudo o mais que dele deriva –, não apenas com base no problema particular encenado por Totonhim, mas, também, a partir das lembranças deste sobre o pavor e a revolta que tomava conta dos outros funcionários do banco antes de se aposentarem. Gerente do departamento de recursos humanos da empresa e, portanto, ligado às questões concernentes à

demissão e afastamento de funcionários, Totonhim é colocado, ironicamente, na mesma situação que eles e, a partir desse momento, passa a entender suas reações indignadas.

Assim como para os colegas de empresa, o trabalho se faz elemento primordial na constituição da imagem social de Totonhim, estabelece sua posição no mundo e o define para o outro e para si próprio. Depois de afastado de suas atribuições, portanto, ele se sente deslocado numa cidade onde acredita não possuir mais função. Se a condição de retirante nordestino em São Paulo jamais abalou de maneira drástica seu sentimento de pertencimento, a perda do trabalho faz com que Totonhim, décadas após ter saído de Junco, sinta-se desterritorializado na cidade que antes o acolheu e, por esse motivo, ele vai buscar nas lembranças do passado uma maneira de fugir da realidade. A memória se torna uma espécie de espaço compensatório para um presente no qual o personagem não encontra mais sentido. Nessa direção, nota-se a atração de Totonhim por um espaço psicológico de acolhimento, relacionado ao desejo de retorno às origens, intensificar-se, de maneira inconsciente, segundo uma linha progressiva: o apartamento e, no interior deste, o quarto e, nele, a cama, onde é possível recordar-se do sertão. Por último, o útero da mãe, que lá vivia, figurado no reencontro imaginário com ela, durante as divagações do personagem, num contato espiritual responsável por apaziguar seu ânimo conturbado.

No exílio de seu quarto, ao contrário da vida anterior que lhe foi tirada, agora toda a idéia de movimento inexistente e o seu estado, ao menos físico, é de repouso. A imobilidade do personagem que recorda, insulado em meio ao caos da cidade, contrabalançada pela mobilidade dos eventos recordados, é uma ocorrência que alicerça a trama de outros romances de Antônio Torres também ambientados predominantemente no espaço urbano, como *Balada da infância perdida* e *Um táxi para Viena d'Áustria*.

Bachelard (1989, p. 139), em suas reflexões sobre a relação entre o espaço interior e o espaço exterior ao homem, com base na questão do deslocamento, observa que “Quando

estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel.” Acompanhando essa perspectiva, podemos notar que, em *Pelo fundo da agulha*, assim como nesses outros dois romances, do mesmo modo que uma espécie de imobilidade flutuante caracteriza o personagem, cujo corpo paralisado contrasta com a dinamicidade de seu pensamento, o espaço fechado em que se encontra contrapõe-se ao caráter ilimitado do espaço da memória ou do devaneio. Encerrado no quarto, Totonhim, numa revisão de sua vida, puxa o mundo para o espaço de sua interioridade – onde o tempo também se expande –, deslocando-se entre diversos lugares por onde esteve, como Junco, Recife, Paris, a São Paulo de sua juventude, além de alguns espaços sobrenaturais ou imaginados, como o Vale dos Suicidas. Em algumas horas na cama o personagem passa a limpo os momentos mais significativos de tudo o que viveu. A memória e a imaginação produzem a ação, o trajeto do personagem, o que dá movimento ao enredo e o define como tal. Pautando-se pela intersecção de ações, de espaços e de tempos, a narrativa, pelo próprio princípio da economia, que lhe é inerente, reproduz o processo de seletividade da memória de Totonhim.

No trabalho de resgate e síntese de todo o passado, o narrador, porta-voz da consciência do personagem, embora não comente de modo analítico os fatos, ao recorrer às informações que entende pertinentes para levá-las ao conhecimento do leitor, interpreta-as de maneira implícita. Essa escolha do conteúdo a ser narrado acaba espelhando a propriedade da memória de amparar-se em “pontos de demarcação”, segundo as palavras de Ecléa Bosi (1979, p. 339), ou seja, em acontecimentos que, por um motivo ou outro, marcaram a vida do indivíduo e que, por isso, permanecem. Assim, a memória de Totonhim é desfolhada com base em eventos traumáticos, saudosos ou simplesmente curiosos que lhe servem como referência, distribuídos em diferentes etapas de sua trajetória.

Apresentando um quadro amplo do passado do protagonista já velho, *Pelo fundo da agulha*, ao mesmo tempo em que dá continuidade à história dos dois romances que o antecedem, revisita fatos neles narrados e chega a recontá-los integralmente, aprofundando-se em antigas questões, muitas vezes dentro de novas perspectivas, atualizando-as e ressemantizando-as, de modo que o reencontro com um mesmo evento resulte numa lembrança diferente. Esse recurso de repetir determinadas situações, de forma resumida ou estendida, permite que o romance seja lido de maneira independente, sem que seja preciso ter o prévio conhecimento do conteúdo das outras obras que compõem a trilogia. Por outro lado, o acréscimo de detalhes não mencionados nas vezes anteriores em que a lembrança foi narrada, faz com que o leitor familiarizado com a história de Totonhim, ao deparar-se novamente com essas lembranças, releia-as, encarando-as com um olhar de novidade.

Assim, a memória em *Pelo fundo da agulha* aparece, recorrentemente, com a função de sacramentar e frisar certos fatos, muitas vezes completando-os com informações omitidas anteriormente. A narração presta-se ao preenchimento retrospectivo de elipses das primeiras narrativas, deixadas como pura solução de construção da continuidade temporal, mas que também reproduzem o processo de seleção que a memória opera, em que alguns elementos são valorizados enquanto outros são esquecidos. É o caso das lembranças de Totonhim do modo como se deu a sua mudança com a mãe e os outros irmãos pequenos para Feira de Santana e da posterior rotina como funcionário público e sacristão em Junco, eventos ocorridos antes da morte de Nelo e que não estão presentes em *Essa terra*. O último romance também traz, no capítulo 15, a lembrança dos detalhes da viagem de ida de Totonhim para São Paulo, durante o trajeto de ônibus, e dos principais acontecimentos dos primeiros anos vividos na capital paulista, não mencionados em *O cachorro e o lobo*, quando já havia mais de vinte anos que o personagem tinha abandonado o sertão.

Essa estratégia temporal de acrescentar informação nova ao que foi narrado anteriormente corresponde ao que Genette chama de “analepse completiva”, que compreende os “seguimentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo.” (GENETTE, s/d, p. 49). No entanto, esse procedimento discursivo, que é descrito por Genette considerando sua presença nos limites de uma mesma obra, na trilogia de Antônio Torres ocorre de um romance para outro, levando-se em conta a continuidade relativa e a unicidade que eles constituem no plano diegético.

Em *Pelo fundo da agulha*, por decorrência da revelação de aspectos da vida de Totonhim que ainda não haviam sido explorados nos romances anteriores, evidenciam-se as elipses que passavam despercebidas nesses textos, principalmente em *Essa terra*, devido à sua temporalidade totalmente fragmentada e ao esforço de condensação, no qual muita coisa é sugerida e não dita. No romance derradeiro, o narrador, à medida que entretece episódios antigos, como numa colcha de retalhos, reunindo vários fragmentos de tempos diversos no intuito de criar uma ampliação de perspectiva sobre o percurso de Totonhim, trata de rematar as brechas que sobram e aumentar o enredo com material novo, inserindo nele as informações antes não reveladas sobre a vida do personagem. Nesse sentido, o título *Pelo fundo da agulha*¹¹, que “remete à clareza de quem sobreviveu à dor do suicídio do filho, mas mantém-se forte a ponto de não se deixar sucumbir”, conforme o interpreta Cláudia Nina (TORRES, 2007, p. 107), referindo-se à mãe de Totonhim, cuja figura recebe maior destaque na história

¹¹ O título do romance é tirado de um trecho da parábola bíblica na qual Jesus prega a um jovem rico sobre a conduta necessária para que o homem, após a morte, alcance a salvação divina. Nessa passagem, após o diálogo com o rapaz, Jesus se volta aos seus discípulos e profere o seguinte ensinamento: “E, outra vez, vos digo que é mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus.” (Mateus 19:24). Na frase, a comparação cria uma imagem hiperbólica como forma de transmissão da ideia da importância do desapego humano aos bens materiais e aos maus sentimentos terrenos. Considerando-se esse sentido, o título do romance de Antônio Torres atrela-se à necessidade de Totonhim de despojar-se do peso de suas faltas, angústias e remorsos (como a ausência de contato com os pais), após rever sua própria história, para que possa seguir vivendo em paz: “E assim, com o coração mais leve, se sentirá um camelo capaz de passar pelo fundo de uma agulha”. (TORRES, 2006, p. 218)

dessa obra, também se abre ao estabelecimento de relações com a forma narrativa. Além da alusão à lucidez e à visão apurada da mãe idosa não somente em seu ofício de costureira, mas, sobretudo, em relação à vida – “Com que ela sonhava, enquanto enfiava a linha pelo fundo de uma agulha?” (TORRES, 2006, p. 16) –, o título pode ser associado ao trabalho de amarração ou costura das partes dispersas da memória na confecção da narrativa, produzindo uma visão abrangente da vida de Totonhim, desde a infância até a velhice.

O narrador, situado no presente, ao historiar os encontros e desencontros, acertos e falhas de Totonhim, concentrando o conteúdo de três romances em um e associando as lembranças numa série de tempo, no geral, consecutiva, necessita manipular velocidades diferentes dentro do romance. Como observa Mendilow, a velocidade da narrativa pode variar conforme a extensão do conteúdo a ser comunicado e a ênfase que o narrador deseja dar a esse conteúdo: “[...] Novamente, onde os incidentes são numerosos em proporção à extensão do tratamento, o passo vai mais rápido; onde os incidentes são poucos, em especial se são tratados com densidade, o passo é retardado.” (MENDILOW, 1972, p. 140). A situação básica que caracteriza o cronotopo do romance, em que o presente, marcado pela exterioridade- fixidez do personagem que rememora, se opõe ao passado, determinado pela interioridade- mobilidade das lembranças, faz com que esses dois planos temporais progridam em ritmos dissonantes. Do presente, o narrador relata as pequenas ações de Totonhim dentro de seu apartamento, que se resumem a pouco mais que pegar a correspondência no chão da porta da sala, dirigir-se à cozinha para beber água, pegar um livro no criado-mudo, acender a luz do abajur e deitar-se na cama.

A escassez de eventos, mesmo nessa instância, que se desenvolve num curto período de tempo, faz com que a narração seja lenta, atenta aos mínimos gestos do personagem. Esse plano narrativo da atualidade entrecorta em vários momentos a narração das recordações, geralmente com intervenções bastante breves no início e no final dos capítulos. Tal instância,

além de focalizar o estado de apatia em que se encontra Totonhim no presente, parece apenas emoldurar os recortes da vida do personagem, delimitando o final de um e o início de outro e envolvendo-os numa atmosfera de entorpecimento. Desse instante, em que o presente da vida de Totonhim é representado, o que se pode verificar no personagem é apenas seu sentimento de impotência e de exclusão diante da dinâmica do mundo urbano. A narração desse plano temporal, na verdade, se mostra lenta não somente pela ausência de fatos, mas também pela pura necessidade de ser espichado para poder abarcar o segundo plano, o da memória de toda a vida do personagem.

Os eventos passados, apesar da narração acelerada em decorrência da necessidade de compactação, em razão de serem muitos, recebem maior realce, principalmente se considerados em conjunto, por formarem o reflexo da personalidade do protagonista, além de tematizarem uma série de questões. É por meio da narração das lembranças de Totonhim que o leitor fica a par de seu comportamento e, conseqüentemente, da posição do personagem diante do mundo, do seu modo de ver as coisas e encarar as situações. Ao mesmo tempo, com a recolha do passado, Totonhim organiza uma visão própria de si mesmo, numa forma de indagar seu lugar no mundo, olhando-se como o produto de tudo o que viveu anteriormente. Mesmo a voz narrativa, emissária da consciência de Totonhim, não interferindo no relato dos fatos de modo a desenvolver juízos sobre eles, a impressão que fica do conjunto é de que o personagem volta ao início de sua história, percorrendo novamente o caminho traçado, a fim de realizar uma espécie de balanço final da carreira e da vida, como que procurando encontrar nele algum motivo para não se matar. Apesar da discrição do narrador em comentar os eventos do passado, revelando a avaliação que o personagem faz sobre eles no presente, a narração expõe as antigas angústias, desejos e frustrações que o marcaram indelevelmente. Vivendo parte no presente e parte no passado, dividindo lugar com os mortos que ainda habitam seu pensamento, transfigurados no vulto que vê atrás da cortina do quarto enquanto

divaga na cama, Totonhim, em sua retrospectiva de vida, ao recordar com ternura a convivência com eles em vida, parece também querer resolver seus antigos traumas.

Desse modo, o romance evidencia seu caráter psicológico, mesmo dando maior destaque aos acontecimentos, uma vez que, frutos da memória do personagem – apesar de intermediados por um narrador em terceira pessoa – estes eventos não aparecem como recapitulação mecânica do passado. Embora a narração busque demonstrar imparcialidade em relação àquilo que narra, preocupa-se em reproduzir com fidelidade as sensações e o pensamento do personagem no momento em que as viveu. Além disso, o próprio trabalho de seleção dos eventos a serem narrados no processo mnemônico - associado ao estado psicológico em que se encontra Totonhim no presente, sentindo-se desiludido com o futuro e sem lugar na sociedade - acaba por projetar o estado mental do personagem, ao pôr à mostra o que lhe foi significativo em algum momento, positivamente ou não.

A memória, em *Pelo funda da agulha*, em seu caráter panorâmico, privilegiando as ações e o deslocamento do protagonista no espaço, parece compor uma narrativa de descobertas, na qual, obviamente, também serão descortinados os pensamentos, dons e o modo de interação do jovem Totonhim com o meio social. O romance, reproduzindo o processo migratório na segunda metade do século XX no Brasil, ao narrar, memorialisticamente, a mudança de Totonhim do interior da Bahia para a cidade de São Paulo, de maneira mais esmiuçada e sob um novo ângulo, apresenta como parte constitutiva de sua trama o motivo da viagem. Nesse tipo de narrativa, em sua sintaxe estrutural elementar, o plano diegético é caracterizado pelo percurso do herói em sua travessia de um espaço de proteção rumo a um espaço incógnito, sendo esse deslocamento motivado pelo desejo de busca de um objeto-valor, segundo a lógica greimasiana (GREIMAS, 1973), que leva em conta o âmbito antropológico das ações humanas.

Na narração da trajetória de Totonhim em *Pelo fundo da agulha*, o acontecimento fundamental que determina a situação estrutural de desequilíbrio, motivadora da intriga, é a morte de Nelo. Esse fato deixa o personagem em um estado de carência em seu lugar de origem, o que o estimula a se afastar, para tentar supri-lo. Conforme sua recordação, no capítulo 10, na qual traz ao leitor mais detalhes sobre o episódio da morte do irmão primogênito – que já havia sido recordado em *Essa terra* e em *O cachorro e o lobo* –, depois desse acontecimento Totonhim se torna uma presença indesejada pelos moradores de Junco. Estes passam a ver nele o reflexo da incômoda lembrança da desgraça que determinou o fim dos sonhos de ascensão social do sertanejo, antes projetados na falsa imagem de sucesso de Nelo:

Não precisava de melhor justificativa para deixar aquela terra. Se nela permanecesse, iria passar o resto da vida estigmatizado como o “irmão do suicida”, e a ouvir eternamente os rogos pela salvação de um condenado às profundezas do inferno. Ele sabia. Sumir das vistas de todos seria mais do que poupar-lhes as rogações. Evitava-lhes o terror que a sua presença rememorava. (TORRES, 2006, p. 95)

Ao passar a carregar consigo o peso da imagem da tragédia familiar e se tornar símbolo de mau agouro para os conterrâneos, Totonhim sente que em Junco seria um eterno coadjuvante de Nelo e que, portanto, precisaria ir embora para poder criar sua própria história e livrar, não somente os outros, mas a si próprio da funesta lembrança da morte do irmão. Desse modo, o objeto-valor do qual Totonhim carece e sai em busca, no romance, se configura na sua identidade própria e na paz, longe do palco da cena de horror que presenciara e do contexto de rejeição com o qual teria de conviver.

Devido a essas circunstâncias, aliadas à falta de perspectiva de evolução no sertão, tanto material quanto humanística, o afastamento rumo a São Paulo, o espaço incógnito, nesse momento, constitui-se, de certo modo, uma espécie de exílio, para o personagem. De acordo com a avaliação de Miriam Volpe, a situação de exílio pode ser definida como “a incapacidade do sujeito de viver plenamente, dentro de sua própria terra natal” (VOLPE,

2005, p. 81) e causada por vários motivos, entre eles a marginalização, a repressão das minorias étnicas e lingüísticas e a limitação de acesso a outros setores da sociedade. Sob essa perspectiva, Totonhim se torna um exilado do sertão, pois ele é impelido a afastar-se de Junco, não apenas por fatores econômicos, mas também pela conjuntura que se estabelece no lugarejo: a morte de Nelo cria uma cisão entre o protagonista e sua comunidade, que passa a hostilizá-lo. Totonhim, ao contrário do que se poderia esperar, é marginalizado dentro da própria terra de origem (o que seria seu espaço de proteção) por conta do fracasso do irmão, enquanto que, em São Paulo, espaço estranho onde ele poderia ser considerado um intruso, consegue, segundo o conteúdo de suas recordações, integrar-se e reconstruir sua vida, sem grandes problemas de preconceito por ser nordestino.

O “afastamento”, segundo as proposições de Greimas (1973, p. 256), constitui, genericamente, um fator disjuncional numa narrativa de viagem, denotando a solidão material e afetiva do herói num ambiente estranho. No romance de Antônio Torres, a ausência de recursos materiais e afetivos é vivida por Totonhim em sua própria terra e, por isso, ele se desloca para uma vida incerta na cidade de São Paulo, onde ao menos terá a possibilidade de lutar para inverter sua situação desfavorável. Percebe-se que a situação inicial de Totonhim, no conteúdo memorialístico de *Pelo fundo da agulha*, é a de um desterritorializado, desprovido de um espaço de segurança e de conforto, e sua missão, em seu percurso na narrativa, será construir, a partir do nada, esse espaço.

Em São Paulo, após ter constituído uma família, amigos, uma profissão estável e uma posição social respeitável, Totonhim, com a aposentadoria, encontra-se novamente numa situação de desequilíbrio. Ele vê todas essas conquistas se perderem, principalmente em decorrência da perda do emprego, e passa a sentir-se novamente rejeitado e solitário, sem lugar e sem função, agora no espaço urbano. Seu exílio, dessa vez, então, será buscado no isolamento de seu quarto, no refúgio de sua memória, onde retornará às origens na tentativa

de atar as duas pontas do fio de sua vida, refazendo o traçado de sua história, a fim de recuperar suas referências. Desiludido e entediado com a cidade, Totonhim volta ao espaço sertanejo da infância e aos primeiros anos de vida em São Paulo, recusando o ambiente do presente na capital, que já não representa uma incógnita, nem um desafio para ele. Nessa nova viagem, agora interior, temporal, o personagem relembra sua viagem no espaço físico, reencontra Junco, a mãe, o pai, o irmão suicida, o primeiro amor, a São Paulo da juventude e os degraus galgados na trajetória profissional e pessoal, numa visão concentrada do passado a partir da qual ele procura organizar uma imagem de si mesmo. Em sua retrospectiva, recompondo o passado, num exercício de recorte e costura dos eventos dispersos, o personagem na cama alcança, a partir de uma posição distanciada, o domínio da sua vida, a qual não havia apreendido antes, ocupado que estava em vivê-la. A viagem, tanto a real, por toda a experiência que acarreta, quanto a memorialística, como internalização e conscientização dessa experiência, constitui parte fundamental de um processo de formação individual, ao modo do *bildungsroman* goethiano. Totonhim entrega-se, no presente da narrativa, aos enleios das recordações, revisita o passado e retorna ao presente, trazendo consigo um aprendizado. Com isso, passa a ter uma imagem diferenciada, mais positiva, de si e de sua vida, tornando-se motivado a continuar sua trajetória. Por meio da reflexão amadurecida do eu adulto que evoca o passado, Totonhim adquire um autoconhecimento que possibilita adequar o retrato de um fracassado que fazia de si àquilo que é a sua verdadeira imagem, formada também por conquistas, vitórias e alegrias, condição indispensável para sua reintegração ao universo.

5.2. A cidade como palco da trajetória excepcional de um retirante

Dentro da trilogia de Antônio Torres, é no romance *Pelo fundo da agulha* que se dá, de fato, a transição da representação do espaço sertanejo para o urbano. Em *Essa terra*, a imagem da cidade grande é construída apenas indiretamente, pela descrição, muitas vezes, distorcida pelo deslumbramento dos que nela estiveram ou pela idealização dos que nela sonham em viver um dia. Nelo, o personagem morador da metrópole nesse romance, retorna ao sertão de Junco sem revelar nada sobre sua vida em São Paulo, exceto no episódio em que narra a surra que levou dos policiais, no qual imprime uma imagem dura e alucinante das ruas da capital paulista. Em *O cachorro e o lobo*, apesar de Totonhim já morar há muitos anos em São Paulo, a história se desenvolve toda na Junco de dois tempos: a do período de um dia em que o personagem permanece ali na companhia do pai e a de sua juventude, reconstruída em sua memória. Apenas *Pelo fundo da agulha* apresentará o protagonista vivendo em São Paulo, já aposentado, enquanto grande parte do conteúdo de suas recordações mostra o tempo anterior em que também viveu nessa cidade.

Na representação da atualidade de Totonhim, no último romance, ele é um homem supercivilizado do século XXI, de classe média, que administra com desenvoltura os compromissos e ferramentas que fazem parte do cotidiano de seu universo e de seu tempo: almoços de negócios, viagens profissionais, contas de condomínio, secretária eletrônica, e-mail, telefone celular e todos os demais elementos que compõem o paradigma do sujeito urbano integrado ao contexto contemporâneo. Herdeiro de uma mentalidade atrelada a um modo de vida rural, o personagem demonstra uma vivência que denota total inserção ao espaço citadino, absorvendo todos os requintes e comodidades da civilização e lançando-se na corrente da vida cosmopolita internacional:

Mas atenção: era uma vez o pacote turístico em suaves prestações – carnavais à beira-mar, paraísos tropicais, ilhas gregas e caribenhas, museus da Europa, as muralhas da China, rios e templos sagrados orientais, míticos desertos, o muro das lamentações, a estátua de Hemingway no bar Floridita de Havana, a foto do velho Ernest e o fantasma de Scott Fitzgerald no Closerie de Lilas, as sombras de madame Simone e de Monsieur Jean-Paul no Café de Flore... (TORRES, 2006, p. 20)

Aparentemente libertado dos quadros da vida no sertão, Totonhim sucumbe à lógica social da cidade, identificando-se com o cenário urbano à sua volta e com os que visita no decorrer da vida, moldando-se a eles, num processo de “assimilação” de costumes, conforme o sentido do termo empregado por Burke (2003, p. 44), em que uma cultura subordinada adota características de uma cultura dominante. No capítulo 2 do romance, quando se recorda de sua última viagem a Paris, a metrópole “suntuosa, cheia de si”, um dos símbolos supremos da civilidade, o personagem demonstra total intimidade com a cidade, seus bairros e ruas, projetando sobre todas as coisas um olhar de conhecimento e não de novidade. Desse modo, *Pelo fundo da agulha* se mostra um romance cosmopolita apresentado pelo ponto de vista de um habitante também cosmopolita. Totonhim maduro, ou Antão Filho, assume uma posição que se configura como a de um intelectual cuja visão do mundo do desenvolvimento em que está inserido, no entanto, não é restrita e isenta de questionamentos. Aliada a essa assimilação dos valores impostos pelo contexto citadino, pelos novos tempos, há ainda a ascensão de Totonhim a uma camada social diferente da dos pais e de seu povo para ampliar o seu desenraizamento, aprofundando o abismo instaurado entre presente e passado, entre o personagem e a terra natal.

Para Antonio Candido (1971, p. 48), no perfeito romance urbano os personagens e problemas estão desligados de qualquer *background* rural, e o autor estabelece uma escala de valores que não passa pelo campo. Apesar de *Pelo fundo da agulha* parecer ser um romance urbano por excelência, seu conteúdo diegético, como nas demais narrativas de Antônio

Torres, resulta de um jogo de intercalação entre dois espaços antagônicos, cidade e sertão. Mesmo a cidade constituindo uma referência de espaço físico “que acompanha o protagonista como auxiliar indispensável para a leitura de sua própria vida” (COSTA, 2007, p.14), o *gentleman* paulistano Antão Filho vai sendo explicado, no decorrer da narração de sua memória, em parte pelo passado do jovem Totonhim em Junco, sendo aquele o resultado de tudo o que este viveu.

Mesmo quando as recordações abrangem o tempo vivido na cidade, nelas, o personagem, volta e meia, reporta-se para o passado do espaço sertanejo, abrindo-se um segundo plano memorialístico dentro do primeiro, ou mesmo um terceiro dentro do segundo, a caracterizar uma estrutura narrativa em abismo:

Os olhos dele fazem um passeio pela sala. Há nela acomodações confortáveis, da mesa de jantar e suas cadeiras senhoriais, às poltronas e sofás [...] Mas percebe: há um banquete à sua espera, na mesa do centro. Enche-se de pânico diante da expectativa daquele momento. Nunca antes lhe fora dada tamanha importância [...] Pela primeira vez estava conhecendo algo bem acima da sua experiência de vida. Um lar. O que tivera se desfizera na poeira dos fluxos e refluxos migratórios da sua família.

Era ainda uma criança no dia em que acordara no meio de uma confusão, um falatório apavorante, que vinha da cozinha da casa em que nascera. Naquele dia, o pai não havia chamado os filhos, antes do sol raiar, para rezar a ladainha, conforme o ritual de todo alvorecer. [...] (TORRES, 2006, p. 153)

Essa passagem é uma recordação de Totonhim do dia em que conheceu os pais de sua ex-esposa, Ana, num jantar no luxuoso apartamento deles, quando começou a namorá-la. Nessa ocasião, vem à mente do personagem, conforme se vê no segundo parágrafo, a lembrança das brigas e da separação de seus próprios pais, em virtude da insatisfação da mãe com as condições de vida no sertão. A memória traz de volta a precariedade e o clima de instabilidade que marcaram a infância do jovem migrante para contrastar com a imagem de conforto, fartura e harmonia com a qual ele se depara ao conhecer a casa dos sogros, reavivando sua consciência das diferenças de contextos sociais.

Mesmo enredado às malhas da cidade e adaptado ao seu ritmo, Totonhim possui sua origem sentimental no sertão, com seu olhar frequentemente lançado para trás, a redesenhar o passado, como referência sob a qual interpreta o presente. Dada essa peculiaridade, *Pelo fundo da agulha* acaba não se caracterizando como um romance legitimamente urbano, conforme o definido por Antonio Candido, aproximando-se mais da ideia de “romance de urbanização”, sugerida por Fernando Cerisara Gil. Nessa categoria, segundo este autor, inserem-se narrativas que apresentam o deslocamento de personagens de esferas sociais pouco urbanizadas para espaços sociais supostamente mais modernos:

O que está em jogo no romance de urbanização, de modo geral, é o conflito de dois tempos históricos distintos que correspondem a espaços e valores sociais e culturais também diversos e que, até certo ponto, formalizam-se no nível estético como irreconciliáveis para a vida do nosso protagonista. De um lado, têm-se o tempo presente da cidade, da vida urbana; de outro, o passado do campo da vida rural. [...] O seu discurso somente pode ser articulado como exposição dessas duas pontas que todavia não podem ser unidas. (GIL, 1999, p. 73)

Considerando o modo como se dá o processo histórico brasileiro de inserção e adaptação do indivíduo oriundo do campo no contexto citadino, Gil aponta na representação literária, com destaque a certas obras, a presença de um “dualismo” no qual “uma perspectiva referenciada pela experiência tradicional, rural e patriarcal” se opõe à “experiência moderna, urbana e burguesa”, resultando do atrito desses dois prismas uma “tensão irresolvida” (GIL, 1999, p. 126). Em *Pelo fundo da agulha*, como nos romances anteriores com ambientação urbana, Antônio Torres continua a debater-se no problema aparentemente irresolúvel de duas realidades nacionais: o sistema patriarcal e rústico não deixa de ser revisitado nas lembranças de Totonhim, mesmo com a fácil integração do personagem à vida em meio aos arranha-céus paulistanos, sem cogitação de retorno à antiga conjuntura.

Embora ligado emocionalmente ao passado, Totonhim, afastado definitivamente de um mundo que não possui mais vigência concreta para ele, buscando construir sua biografia e

encontrar sua identidade, tenta traçar, desde o início de sua chegada à metrópole, um percurso de referências sociais diferenciadas em relação às suas origens. Assim que desembarca na capital paulista, ele é recepcionado pela chuva, o que imprime ao momento um sentido de fim e de recomeço, ou seja, de renascimento, tal como no dilúvio bíblico, considerando a perspectiva simbólica de que a água pode significar tanto a vida quanto a morte ou destruição. Para J. E. Cirlot, autor do *Dicionário de símbolos*, a travessia da água implica mudança, transformação, “passagem de um estado para outro” (CIRLOT, 2007, p. 157), substituição ou a preferência de uma situação em detrimento de outra anterior, reafirmando no romance de Antônio Torres, portanto, a virada de rumo, com o início de uma nova etapa na vida do protagonista. A chuva também aponta a diferença do novo ambiente com a realidade a que Totonhim estava acostumado no sertão castigado pela escassez de água pluvial, despertando-lhe a lembrança de como uma situação dessas, comum em São Paulo, era comemorada em sua terra natal: “[...] Outra vez, uma memória. Pipocando com a rapidez do relâmpago que acabava de clarear o estrondo de um trovão: a dos homens que vestiam terno branco e rolavam na lama, nos dias de trovoada, depois de uma longa estiagem.” (TORRES, 2006, p. 112)

Na saída da rodoviária de São Paulo, o personagem, sem saber que rumo tomar, é acolhido embaixo do guarda-chuva de uma gentil mulher que o conduz, em meio à multidão, até um hotelzinho próximo à Ladeira da Memória, local de sugestivo nome para as condições em que se dá a narração desse nível diegético no romance. Na caminhada de Totonhim rumo à sua emancipação na cidade de São Paulo, no espaço estranho, tal mulher exerce o papel de adjuvante (GREIMAS, 1973, p. 178-180), como o do actante que, no conto maravilhoso, portando um objeto mágico, tem a incumbência de auxiliar o herói a realizar o seu programa narrativo, conforme a formulação greimasiana de modelos actanciais do personagem de

ficção: “Sentiu-se batizado pelo Deus das tempestades, sob as bênçãos de uma madrinha, surgida ao balançar de um condão, o cabo do seu guarda-chuva.” (TORRES, 2006, p. 112)

Na roupagem mais atual de uma funcionária das lojas *Mappin*, a figura feminina que auxilia Totonhim em sua chegada também faz alusão ao célebre poema “A uma passante”, de Baudelaire, em que o poeta descreve o casual encontro com uma mulher no meio da multidão da metrópole. Assim como no poema das *Flores do Mal*, a imagem da apressada mulher que acompanha Totonhim por um instante e logo desaparece, transmite ao personagem a sensação de fugacidade e dissolução que caracterizam a vida na grande cidade:

— Ei, ei! – gritou. — Qual é o seu nome?
Deu-se conta de que gritava em vão. Em questão de segundos, ou de um minuto, talvez, ela passava a ser apenas um par de pernas indistinguíveis. Um corpo a mais entre tantos outros em movimento. (TORRES, 2006, p. 115)

O emprego da metonímia anulando os contornos dos transeuntes, aliado à brevidade com que o trecho narrativo é desenvolvido, com a moça entrando e saindo de cena rapidamente, sem tempo de dizer seu nome, comunica certa impressão de magia e de incerteza, concedendo ao encontro um caráter de aparição. Ao perder a moça de vista, o personagem, pela voz do narrador, despede-se dela em pensamento, reproduzindo, consigo mesmo, um fragmento da “Canção do amor ausente”, de Vinicius de Moraes, como demonstração de todo o encanto que a jovem lhe despertara e lamentando a separação causada pelo ritmo da cidade, mostrada como espaço humano onde se instaura o efêmero.

Com essa primeira experiência de contato com um habitante da cidade e, posteriormente, com o jovem Bira, companheiro de quarto no hotel, possuidor do atributo do *saber*, que também o auxilia, orientando-o a prestar o concurso público para o Banco do Brasil, Totonhim (a quem são correlatas as modalidades funcionais do *querer* e do *poder*) tem uma imagem inicial do novo espaço inversa daquela previstamente negativa: “Passo a passo,

um clichê ia se quebrando sob os seus pés. O da indiferença da cidade que não podia parar e por isso não tinha tempo para prestar atenção em ninguém.” (TORRES, 2006, p. 124)

Diferentemente dos conterrâneos que viam o universo urbano inscrito sob a égide do progresso, como um lugar de promessas e de realizações, Totonhim, conforme já analisado no capítulo deste trabalho dedicado ao romance *Essa terra*, tinha uma visão não-utópica desse espaço, em razão da passagem que teve por cidades maiores, próximas a Junco, e por ter testemunhado a experiência malsucedida do irmão Nelo. Em decorrência de sua falta de expectativa, ele não sofre nenhum tipo de choque quando se depara com a realidade da capital paulista, bem diversa daquela idealizada por muitos.

Consciente das dificuldades que teria de enfrentar nesse ambiente, o jovem personagem, recém-chegado, demonstra possuir objetivos bem definidos em relação à sua estabilização profissional em São Paulo: “Pensou que era isso o que também queria: um emprego com um horário que lhe permitisse estudar.” (TORRES, 2006, p. 116). Com uma visão mais clara das relações sociais em relação à maioria dos retirantes nordestinos que viviam na cidade, para Totonhim, estudar representa sua única oportunidade de conseguir se estabelecer financeiramente. O inconformismo e o desejo de crescimento estimulam-no a ultrapassar os limites impostos ao migrante no espaço citadino. Ele age para transformar sua vida, não sendo passivo e submisso ao ajustamento sócio-econômico que a ordem urbana impõe aos cidadãos de sua origem, destinados às profissões de menor prestígio e renda, nas quais se incluem: “[...] os carpinteiros, os operários das fábricas, os mecânicos, borracheiros e guardadores de automóveis, os cobradores e os motoristas de ônibus, ascensoristas, os porteiros, as empregadas domésticas, costureiras, faxineiras, cabeleireiras, manicures, enfermeiras, babás, os lixeiros, os varredores das ruas [...]” (TORRES, 2006, p. 90)

O desejo de Totonhim escrever uma história de vida diferente da dos outros nordestinos pobres em São Paulo se manifesta logo na sua chegada, na preferência em

instalar-se no centro da cidade, longe de seus conterrâneos, que viviam, predominantemente, nos bairros periféricos:

(Poderia dizer-lhe o que sabia. Mas não disse. Que se fosse a um subúrbio chamado São Miguel Paulista encontraria metade ou mais do povo de sua terra. E ali teria lugar para ficar. Só que não era isso o que queria, assim de entrada. Preferia um lugarzinho qualquer, uma pensão, um hotel barato, um quarto numa casa de cômodos ou num apartamento, uma república de estudantes...)

Disso ele falou. Que gostaria de pousar no centro da cidade. (TORRES, 2006, p. 114)

Embora tenha escolhido habitar o centro de São Paulo, Totonhim percorre alguns pontos do submundo citadino, visitando, por um determinado período, o bairro de São Miguel Paulista e se relacionando com outros migrantes que ali se concentravam. Nessa zona periférica, o personagem vê reproduzido o ambiente das cidadezinhas do interior onde vivia, com o alto-falante da praça a tocar as canções de Luiz Gonzaga, num fenômeno comum de constituição de núcleos de província dentro da metrópole: “Nem parecia que aquele lugar, chamado São Miguel Paulista, fazia parte das redondezas da maior cidade da América do Sul, da qual era um apêndice inchado, graças às contribuições dos retirantes sertanejos à sua densidade demográfica.” (TORRES, 2006, p. 141)

Essa tentativa de reconstruir o espaço perdido do sertão dentro da grande cidade revela o desejo do migrante, mesmo que inconsciente, de conservar suas tradições regionais, caracterizando um modo de resistência contra a gradativa perda de referências que a vida num ambiente diferente do seu, em vários aspectos, pode causar. Com a abordagem desse fato na criação do seu universo ficcional, Antônio Torres reproduz literariamente o que, na realidade, para Homi Bhabha, é uma tendência entre os povos em situação de deslocamento e de transição no mundo globalizado:

A comunidade é o suplemento antagônico da modernidade: no espaço metropolitano é o território da memória, colocando em perigo as exigências da civilidade; no mundo transnacional ela se torna o problema de fronteira dos diaspóricos, dos migrantes, dos refugiados. As divisões binárias do espaço social negligenciam a profunda disjunção temporal – o tempo e o espaço de tradução – através da qual as comunidades de minoria negociam suas identificações coletivas. (BHABHA, 2010, p. 317)

Conforme a constatação do crítico dos estudos culturais pós-coloniais, nas grandes concentrações urbanas, os indivíduos oriundos de regiões cujos aspectos culturais contrastam com os locais, buscam, geralmente, agrupar-se em redutos, criando uma espécie de fronteira sócio-cultural virtual dentro da própria urbe. Esse comportamento, além de consistir num meio de proteção contra processos discriminatórios, faz com que o estrangeiro, mesmo não se negando a assimilar os costumes da nova conjuntura em que se encontra, procure preservar a memória coletiva de seu povo, a partir da manutenção de aspectos culturais e identitários originais. Do mesmo modo, na narrativa de Antônio Torres, os personagens sertanejos no espaço urbano, com exceção a Totonhim, geralmente mostram-se, de início, maravilhados com o modo de ser, de falar e de vestir dos habitantes, tentando reproduzi-lo, como é o caso de Nelo. Ao mesmo tempo, eles procuram, nesse ambiente, dar continuidade a certas práticas específicas de seu grupo, promovendo, desse modo, um processo de ajustamento em que se mesclam os hábitos novos e antigos.

Totonhim, apesar de reconhecer no bairro paulistano um simulacro da atmosfera dos vilarejos do interior baiano, não deixa de notar a pior qualidade de vida que se tem no local, ao destacar os aspectos negativos da periferia:

Sentiu-se no Junco. De alguma maneira. Olhou em volta. O que viu foi a feiúra de pequenos prédios que pareciam iguais uns aos outros, como se fossem engradados em que as pessoas se engarrafavam para dormir dentro deles. Ruas maltratadas. Calçadas estreitas. Mau cheiro nas esquinas. Não. Nada a ver com o Junco. [...] Não dava para dizer que a vida num subúrbio de uma capital era igual à de uma cidadezinha do interior. (TORRES, 2006, p. 141)

É importante reafirmar que a descrição dos ambientes, no romance, embora seja realizada por um narrador em terceira pessoa, é sempre relativa à perspectiva do protagonista, no tempo em que os acontecimentos recordados ocorreram. Objetivando apresentar um quadro que enfatiza a pobreza, o narrador dissemina no relato do passado notações ligadas à ideia de abjeção e sujeira para descrever o bairro dos nordestinos, ilustrando, assim, o desamparo de um determinado setor da sociedade.

No subúrbio, Totonhim também frequenta temporariamente os bailes locais, os “arrasta-pés, os populares mela-cuecas” (TORRES, 2006, p. 142), onde se reencontravam muitos emigrantes de Junco, o que lhes propiciava o compartilhamento das recordações da experiência comum no sertão, como, por exemplo, o problema da seca. Dessas reuniões resultava um trabalho mútuo de reconstrução do passado e, conseqüentemente, um processo de identificação com o outro. Tal prática espelha o funcionamento psíquico da memória coletiva, conforme descrito por Maurice Halbwachs, segundo o qual cada grupo localmente definido possui uma memória própria, com uma representação exclusiva de seu tempo:

No primeiro plano de memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiverem mais frequentemente em contato com ele. (HALBWACHS, 2006, p. 51)

O momento de comunhão com os conterrâneos reforça a memória coletiva de Junco, amenizando o sofrimento pelo problema da distância para aqueles que, situados na metrópole mas com o pensamento voltado para a terra natal, alimentam o desejo de retorno: “Lá, havia o sonho de partir. Aqui, o de voltar.” (TORRES, 2006, p. 142). No entanto, Totonhim, com sua propensão ao desenraizamento, sem saudades do sertão e, na sua negação em posicionar-se à margem da sociedade urbana, ao contrário, busca romper com esse mesmo passado, ao decidir, posteriormente, deixar de visitar o bairro suburbano e seus bailes, eliminando, assim, definitivamente, qualquer tipo de contato com o povo de sua terra:

Com o passar dos dias, cansou-se das mesmas histórias dos parentes e aderentes que acabou reencontrando:

— Eu carreguei você no meu ombro.

Ou:

— Sabe dizer se está chovendo por lá? (TORRES, 2006, p. 142)

Os encontros nos festejos em que se concentram os retirantes baianos evidenciam o contraste entre eles e o insatisfeito Totonhim. Manifesta-se no personagem, diante dessas aglomerações, a consciência do abismo entre ele e os outros, o dilema de sua inquietude intelectual oposta à ausência, por parte daqueles que se divertem tranquilamente no baile, de preocupações existenciais e de não-aceitação das forças que esmagam o emigrante pobre, tornando impossível sua evolução social e espiritual.

Outra demonstração da natureza incompatível de Totonhim com a dos outros emigrantes, em geral, e de sua vontade de se destacar socialmente na cidade está na relação mantida com a jovem do subúrbio, Edileusa, com quem ele também deixa de se encontrar, com o argumento de ter de se dedicar ao cumprimento de suas metas:

— Não dá mais para continuar vindo aqui todo fim de semana. Mas saiba que...

— É outra?

— Não. Não há outra. Necessidade de estudar. Inglês, francês, cursinho para o vestibular... (TORRES, 2006, p. 143)

O local de enlace sexual com a moça, sempre em um terreno baldio da periferia, denota, desde o início, o caráter do relacionamento entre os dois, baseado no gosto pelo perigo, na clandestinidade e no instinto, em detrimento do envolvimento afetivo. A imagem dessa jovem suburbana preterida com quem Totonhim tem um caso opõe-se aos qualificativos de Ana, por quem ele, logo em seguida, realmente se apaixona e com quem se casa: paulista, estudante universitária, virgem, moradora do elitizado bairro de Higienópolis, e filha de um general reformado. Com a namorada “oficial”, até casar-se, “Houve um longo protocolo a ser cumprido, cuidadosamente, degrau por degrau, na escalada das convenções.” (TORRES,

2006, p. 148). Apesar de, na cidade, sustentar um comportamento que caracteriza, de certo modo, um sentimento de rejeição em relação aos migrantes de mesma origem, pela falta de identificação com eles, o orgulho de Totonhim pela conquista da namorada paulista e rica deflagra a existência de uma auto-imagem inferiorizada:

No entanto, quando retornava aos braços de sua namorada, ganhava uma nova estatura, crescia para si mesmo. A bela namorada era o símbolo de uma conquista, com certeza a maior de todas, na cidade que tinha a voz cheia de dinheiro, e as filhas de família estavam guardadas para pretendentes da mesma classe, ele imaginava. (TORRES, 2006, p. 148)

Por outro lado, o casamento com Ana representa, para ele, após a aprovação no concurso do banco, mais uma vitória na escalada rumo à realização de seus objetivos. O matrimônio permite a Totonhim, se não fazer parte, de imediato, de uma classe social mais alta, pelo menos inserir-se no universo referente a ela de maneira mais rápida. No centro geográfico e social da metrópole paulista está a figura do general, pai de sua noiva, representante da autoridade, do poder, junto com os que habitam sua casa. Na periferia estão os retirantes subjugados na base de uma relação de dominação hierárquica. Totonhim atravessa essa fronteira de maneira transgressora: ao inserir-se na tradição paulistana ele rompe com a interdição do homem nordestino, em geral, na urbe, a quem está reservado o confinamento social nos redutos pobres.

Por meio das lembranças de Totonhim da convivência com a família da esposa, Antônio Torres não deixa de explorar, no romance, mesmo que superficialmente, o contexto da ditadura militar brasileira. O processo político-histórico é abordado de maneira crítica, a partir do artifício carnavalizante, segundo a concepção de Bakhtin (1996), de destronamento da figura de autoridade que caberia ao general Bonifácio, sogro de Totonhim: “E esperava defrontar-se com uma figura rígida, austera, sistemática, capaz de comandar as mais cruéis torturas, nos porões dos quartéis.” (TORRES, 2006, p. 160)

Em sua caracterização exterior, o personagem, apelidado de Bonzo, por ser gordo e bonachão, destoa dos padrões físicos apropriados para a carreira militar. Afastado de suas atribuições profissionais, numa inversão de papéis, ele vive em casa sob a vigilância da esposa e da filha, aproveitando-se das oportunidades que surgem para poder beber escondido. Sua morte também ocorre destituída de qualquer nobreza: o personagem mata-se com um tiro no banheiro de casa, após chegar com a família de uma festa, sendo o suicídio considerado um ato de covardia dentro da corporação militar a que pertence e, por isso, acobertado.

O período de regime ditatorial também é abordado a partir das recordações de Totonhim sobre o amigo Bira, militante político de esquerda que é assassinado a tiros de metralhadora, junto com a esposa, num ponto de ônibus na Praça da Sé. A morte brutal do personagem revolucionário põe em relevo a perspectiva da cidade como cenário de lutas políticas, de repressão e de violência, durante os anos de totalitarismo no Brasil, dada a maior possibilidade de encontros e interações ideologicamente conflitantes que esse espaço promove.

Por ser caracterizado como um indivíduo que luta contra o sistema, Bira se apresenta como um personagem contrastante à imagem de Totonhim, acusado pelo amigo de ser pouco politizado e de aderir facilmente às comodidades que o dinheiro pode comprar no ambiente citadino:

Lembrou-se de seu amigo Bira, um verdadeiro irmão, a criticá-lo por entregar-se à vida boêmia, como um deslumbrado pelos prazeres da cidade, e a ler os poetas e ouvir músicas românticas, quando deveria, até por questão de coerência em relação à sua própria trajetória, interessar-se mais pelas lutas de classes. (TORRES, 2006, p. 159)

Totonhim, em seu programa de vida, com seu objetivo de não ser mais um retirante subjugado em suas potencialidades na cidade grande, consegue inverter sua posição desfavorável na escala social, ocupando, ao final de sua carreira profissional, a posição de “chefe dos educadores corporativos do banco número 1 do país (estatal), no seu estado mais

poderoso, com status de ‘autoridade’, tendo como jurisdição um universo de dez mil funcionários.” (TORRES, 2006, p. 40). Porém, em seu percurso de ascensão, ele acaba tornando-se escravo do modo de vida na sociedade industrial, que impõe ao sujeito a ideia de autorrealização pessoal baseada na priorização dos valores materiais, na aquisição de poder e na concepção de uma vida imediata. A diretriz tomada pelo personagem retrata as tendências comportamentais no contexto sócio-cultural representado na obra, que pode ser interpretado sob a perspectiva de Edgar Morin, segundo a qual o sistema de produção e as formas de difusão de seus produtos exercem influência sobre a maneira de ser e de pensar dos indivíduos. Para o sociólogo francês, na era da indústria cultural:

Seus conteúdos essenciais são os das necessidades privadas, afetivas (felicidade, amor), imaginárias (aventuras, liberdades), ou materiais (bem-estar). Mas é precisamente isso que constitui sua força conquistadora. Em toda parte onde o desenvolvimento técnico ou industrial cria novas condições de vida, em toda parte onde se esboroam as antigas culturas tradicionais, emergem as novas necessidades individuais, a procura do bem-estar e da felicidade. (MORIN, 1990, p. 159)

Nas cidades, de maneira mais evidente, as instituições, por regerem a vida coletiva, controlam a conduta, estabelecendo padrões previamente definidos. Totonhim, em São Paulo, buscando integrar-se a um modelo de identificação humana concebido segundo as leis da sociedade de consumo, deixa-se moldar pela lógica disciplinadora e uniformizadora, que é um fator constitutivo dessa sociedade. Se, de um lado, ele atinge um nível de vida menos escravizada às necessidades materiais básicas para a sobrevivência, de outro passa a ter sua existência regida por necessidades artificiais, das quais o poder se mostra a mais ilusória delas, seguido de seus derivados: “Convites para eventos os mais variados. Coquetéis. Festas. Presentes. Bajulações. Inumeráveis amigos.” (TORRES, 2006, p. 40).¹²

¹² No contexto da literatura brasileira, segundo Alfredo Bosi (1995), já no Arcadismo havia a recorrência a temas baseados nos preceitos horacianos de *fugere urbem* e de *áurea mediocritas*, por meio dos quais se apregoava, de modo meramente convencional, a crítica ao *modus vivendi* inerente ao universo urbano, pautado pela ambição e pela ostentação, em contraposição à suposta simplicidade de um viver campesino.

Desse modo, o personagem, que se recusava a compartilhar de uma vida alienadamente feliz e resignada com seus conterrâneos na periferia, na sua nova classe social, também se configura como um homem comum, alienado, mais vítima passiva das instituições ético-sociais e de seu implícito poder coercitivo do que agente capaz de modificar uma situação injusta. Em sua luta contra o estado inicial de carência no espaço incógnito da cidade, Totonhim conquista tudo que almejava, como reconhecimento profissional, amor e dinheiro, ao identificar-se com a lógica e o ritmo que norteiam a mercantilização da vida urbana. Entretanto, somente após aposentar-se, perdendo o emprego, a mulher e os privilégios que o status lhe garantiam, o personagem se dá conta de que, engolido por sua profissão, não passava de mais uma peça no funcionamento de um sistema indiferente à individualidade do sujeito, em sua condição humana. Assim, Totonhim retorna, de certa forma, ao estado inicial de carência, empreendendo, dessa vez por meio da memória, uma nova viagem, na qual retoma os passos de sua história, agora com o objetivo de apreender o sentido dessa travessia.

Em sua retrospectiva de vida, com a lembrança do desejo de, na metrópole, destacar-se em relação aos indivíduos de sua origem, ultrapassando a fronteira da marginalidade social, Totonhim se conscientiza do seu ingresso num processo de desenraizamento em relação ao passado, comportamento apontado por sua própria esposa, Ana, na época da separação dos dois:

— É exatamente aí que eu quero chegar. Nas suas escolhas. Continuando o que eu vinha dizendo antes, pergunto: o que aconteceu com aquele cara com uma história tão diferente da minha, e que eu admirava tanto? Acabou se tornando igualzinho a mais um da minha família. Você quis ser como eles. E se perdeu de vista. Que merda, hein, Filho? (TORRES, 2006, p. 181)

Essa fala da personagem Ana, no romance, ilustra a observação de Tânia Pellegrini sobre a vertente da literatura que se aprofunda a partir da década de 1970, focalizando o processo migratório brasileiro para as capitais nesse período, no qual “Atraído pela cidade, o

homem do campo vê irremediavelmente transformados sua vida, valores, usos e costumes, perdendo com as raízes, a identidade.” (PELLEGRINI, 2002, p. 367)

Totonhim, no anseio de se estabelecer, pelos esforços pessoais, em sua nova sociedade, acaba desidentificando-se não apenas com seus conterrâneos que vivem no espaço urbano de São Paulo, mas também com seus ancestrais. A fim de afirmar os valores da revolta e do individual para se aproximar da imagem do “outro”, num universo onde somente o presente interessa, ele rompe os laços de família, numa forma de negação do pai, do clã, da origem e do passado. Dada sua posição temporalmente fraturada entre passado e presente, entre mundo rural e mundo urbano, o personagem na cama procura, então, formular uma perspectiva lógico-racional da vida, tentando restaurar sua identidade perdida, da qual a origem campesina tem fundamental importância. O romance retrata, assim, o drama de um indivíduo que é mais vítima de si mesmo do que de sua situação de retirante nordestino na grande cidade, ao emaranhar-se à conformação de um sistema em que o sujeito vale tão somente pelo que possui.

Em *Pelo fundo da agulha*, a cidade se mostra símbolo de conquista e sinal de decadência. Ao chegar à terra estrangeira, Totonhim, dada sua visão mais esclarecida, não demonstra sofrer com os costumes diferentes, com o preconceito, a rejeição, ou com a solidão material e espiritual permanentes, obstáculos comuns àqueles que chegam à cidade grande nas mesmas condições. Todavia, ele passa a sentir na pele essas dificuldades e a problematizar sua situação, seu lugar na cidade, ironicamente, depois de trinta anos vivendo em São Paulo. Ele é levado a um sentimento de não-pertencimento não por sua condição de migrante nordestino, mas pela situação de estar fora do mercado de trabalho. Desse modo, o romance questiona não somente o lugar que a nação brasileira reserva ao retirante nordestino, mas também ao trabalhador aposentado ou desempregado no mundo globalizado.

A questão do lugar do retirante na sociedade metropolitana é retratada, em *Pelo fundo da agulha*, de maneira mais autêntica ou intensa, na situação dos nordestinos que se aglomeram na periferia de São Paulo, com a impossibilidade de se reintegrarem à vida primitiva no sertão e tampouco de se inscreverem numa nova ordem. A partir da imagem que o narrador constrói deles e das condições em que vivem, o romance reflete o marginalismo do emigrante, espremido entre os processos de decadência rural e de degradação civilizada. Expressa um ângulo de visão que implica na descrença de um mundo agrário obsoleto, cujo esfacelamento, promovido pelo progresso e pelo desamparo governamental, obriga a emigração para o centro urbano que, por sua vez, conduz à perda da dignidade na precariedade dos subúrbios e nos subempregos.

A história de Totonhim em *Pelo fundo da agulha* também reproduz o declínio da família patriarcal rural, embora se concentrando nas formas de competição social e alienação no espaço urbano, que surge como agente de um processo que desumaniza o indivíduo. Apesar de tanto a cidade quanto o campo, no romance, constituírem espaços de opressão, a trajetória excepcional de Totonhim, no entanto, não espelha o destino do sertanejo nordestino na cidade. Com o relato do percurso desse personagem, a figura do retirante é retirada de seu lugar subjugado. O protagonista, com sua história de vitórias, mas também de reveses, recusa o papel de vítima da seca e da sociedade urbana e, ao mesmo tempo, o de salvador da esperança de seu povo, revelando a postura, por parte de Antônio Torres, de rejeitar uma visão emblemática e previsível do retirante.

CONCLUSÕES

Nos três romances analisados, assim como em quase todos os demais de Antônio Torres, parece que o autor deseja contar uma história a respeito do tempo que, de certo modo, aparece como personagem essencial. As narrativas estão repletas de histórias e acontecimentos, mas estes, em sua maioria, por pertencerem ao passado, dissolvem-se e, por meio da memória, recompõem-se, em benefício de uma arquitetura mental do tempo. Frente à desordem provocada pela passagem temporal, a memória aparece como única via de solução, selecionando certos acontecimentos, reunindo os espaços do presente e do passado, anulando as distâncias e aproximando a cidade e o sertão, de modo a confrontá-los.

Em cada um dos romances analisados é flagrante a postura peculiar do narrador, que busca remontar o passado, apoiando-se na memória, própria ou alheia, para reconstituir o espaço da ação. Pode-se dizer que a relação entre passado e presente é o eixo dominante a partir do qual se estruturam as narrativas. O fluir do tempo também permite manter contato com as origens, por meio de lembranças de fatos, pensamentos e atos passados, resgatando o cerne do sujeito que rememora. A partir de uma junção de frações de memória o passado, irremediavelmente perdido, reconstrói-se, atuando no presente do personagem Totonhim e marcando seu desenraizamento, ao revelar-lhe sua posição no mundo, caracterizada por uma espécie de entre-lugar.

O enredo de *Essa terra*, conforme analisado, caracteriza-se pela fragmentação do tempo, no qual os episódios são dispostos de forma descontínua, em muitos momentos criando um traçado de vaivém em relação à passagem referencial da morte de Nelo, num processo de constante retomada do acontecimento trágico, responsável pela manutenção da atmosfera tensa e amargurada que atravessa o romance. Esse ir e vir no tempo, com avanços e retrocessos, insinua-se como procedimento estético que iconiza a própria situação instável dos

personagens, em sua atitude de constante movimento no espaço, deslocando-se de maneira oscilante entre Junco e as cidades. O caráter fragmentário da obra aparece como tentativa de reprodução do surgimento desordenado das lembranças dos personagens em seus discursos memorialísticos. Essa fragmentação também surge como representação do estado de crise em que eles se encontram, com suas identidades desintegradas, ao colaborar para a instauração de um cenário de insanidade que, em alguns momentos, chega a confundir a percepção do leitor. Intensificam essa confusão os abruptos deslocamentos espaciais, as elipses e a alternância freqüente de foco narrativo, que intercala os discursos interiores de Totonhim, de Nelo, do pai e da mãe, sem deixar pistas no texto que indiquem, de entrada, tal mudança. Essas estratégias, ao mesmo tempo em que se harmonizam com o universo caótico do romance, desestabilizam o leitor, que, em muitos momentos, sente-se perdido em relação à história do livro, numa forma de prolongamento, para um nível extratextual, do sentimento de instabilidade e incerteza de que são tomados os personagens.

A história de *O cachorro e o lobo* retrata um momento da vida de Totonhim em que ele já vive há muitos anos na cidade de São Paulo, e que, por isso, carrega uma outra visão da terra natal e da família. O tempo faz com que a consciência do personagem sofra a depuração necessária para que ele se torne mais compreensivo em relação às antigas desavenças familiares e às dificuldades vividas na juventude em Junco. Assim, em sua rápida visita ao pai, ele caminha pela cidadezinha, dessa vez contemplando-a com nostalgia e afeto, cheio de lembranças doces, embora também a redescubra com olhos críticos, lamentando o desaparecimento de certos elementos referenciais do lugar. O turbilhão de sentimentos destrutivos e o olhar pessimista sobre o palco de desgraças que se apresenta o sertão em *Essa terra* dão lugar a uma visão pitoresca desse espaço, por parte de Totonhim, em *O cachorro e o lobo*, em que predomina uma aura de serenidade, estendendo-se para a própria configuração psicológica do personagem. Esse ar de leveza e de sentimentalidade com que o sertão é visto é

conquistado não somente em razão dos temas mais amenos que o romance aborda, mas também devido às estratégias de composição utilizadas, sobretudo àquelas relacionadas à construção temporal.

Para contar sobre o período de um dia em que Totonhim permanece em Junco, a narrativa segue uma temporalidade mais linear do que *Essa terra*, dentro da qual as lembranças surgem como em *flashes* e desaparecem, de maneira demarcada, sem que o leitor perca a noção do tempo da atualidade vivenciada pelo personagem. Desse modo, sem grandes quebras de sequência, embora repleta de pequenas digressões encaixadas, a narrativa parece progredir mais lentamente. Acentua o efeito de lentidão do tempo a predominância de cenas, nas quais Totonhim, com o uso dos verbos no presente, descreve os ambientes, as coisas e os acontecimentos simultaneamente ao momento em que os vê e, portanto, sem omitir detalhes. A tranquilidade e afetividade que emanam da história de *O cachorro e o lobo* ainda são conseguidas em virtude da ausência de grandes conflitos, acontecimentos e ações, o que leva, conseqüentemente, à inexistência de clímax, caracterizando o romance pelo pendor contemplativo de seu narrador-protagonista, agora reconciliado com o sertão.

Em *Pelo fundo da agulha*, Totonhim, ao final de sua carreira profissional, sozinho na metrópole, sentindo-se excluído do convívio social, realiza um balanço de sua vida, recorrendo à memória de outros tempos e lugares para refugiar-se das adversidades do presente. Esse processo faz com que o tempo da memória, que domina quase toda a narrativa, obedeça a ordem cronológica dos acontecimentos, para que o personagem possa abranger toda sua vida, retrospectivamente, desde a infância até a velhice, numa forma de avaliar sua trajetória. O tempo das recordações, nesse romance, vai progredindo, primordialmente, em linha reta e ascendente, do passado longínquo ao mais próximo, de modo a encontrar-se com o tempo presente da enunciação, dominada por um narrador em terceira pessoa, representando a consciência do personagem a observá-lo à distância.

Por concentrar um número muito grande de acontecimentos, a narrativa, ao contrário do que ocorre em *O cachorro e o lobo*, desenvolve-se num ritmo mais rápido, privilegiando a narração sumária dos fatos, ao invés das cenas, para conseguir contar a história de toda uma vida. Essa agilidade temporal que predomina no nível da memória contrasta com a lentidão do presente, em que não acontece quase nada, assim como o movimento e os deslocamentos espaciais predominantes no conteúdo das lembranças do personagem se opõem ao estado de paralisia em que ele se encontra, deitado na cama. A multiplicidade de eventos recordados por Totonhim, que dá agilidade à trama, reflete a sua agitação interior, o seu estado mental atribulado, assim como auxilia na representação de um cotidiano urbano frenético, e a ordenação racional desses eventos se ajusta à sua necessidade de rever o seu trajeto, a fim de encontrar algo realizado no passado que o convença de que vale a pena continuar vivendo.

Essa conformação entre conteúdo e forma que encontramos nos três romances e que se pode notar também em outras publicações de Antônio Torres revela um artista consciente e senhor de sua matéria, preocupado não somente em expor uma realidade social, mas também com o modo como essa realidade será retratada. A inteligência ordenadora do autor deixa transparecer sua técnica construtiva, principalmente no que diz respeito aos elementos de ordem temporal, muitas vezes sugerindo imagens e produzindo efeitos. As duas dimensões, a formal e a do conteúdo, conjugam-se, por sua vez, para dar aos personagens a dimensão psicológica em profundidade, como no caso de Totonhim, em que o percurso de sua memória, responsável pela engrenagem do tempo nos romances, deflagra sua condição emocional.

A partir do teor memorialístico afluem os conflitos relativos aos espaços sociais antagônicos, o central, representado pelo ambiente citadino, e o periférico, particularizado pelo sertão baiano, numa estrutura que se repete nas narrativas de Antônio Torres. Em cada romance da trilogia a temporalidade apresenta uma determinada constituição para representar um modo específico de manifestação da memória que atenda as necessidades temáticas e

colabore no traçado psicológico do personagem que rememora, mas a configuração espacial, em todas elas, é basicamente a mesma.

Nos romances do autor, em geral, o espaço, mais do que mero cenário ou simples moldura dos acontecimentos, também tem papel ativo na ação, contribuindo para o conjunto da narrativa. É basicamente a posição espaço-temporal em que se encontram os personagens que desencadeia a ação, impulsionando-os a buscar mudanças ou sentidos para suas vidas. O espaço faz progredir a ação, uma vez que Totonhim (e seus familiares) tende a transformar em atos a pressão exercida pelo exterior. Tais ações desenvolvem-se, na maioria das vezes, no interior da memória, que também é propulsionada pelo espaço. Na obra de Antônio Torres, a busca por outros lugares ou pelo lugar de origem, sua travessia ou contemplação, o que o exterior representa na formação dos personagens e as reflexões a ele relacionadas promovem a conversão do espaço em importante elemento temático.

Os personagens vivem e se movimentam entre esses dois tiranos poderosos que não se excluem, o sertão e a cidade, dos quais os romances extraem sua força dramática. As narrativas constituem campos de luta entre dois modos de vida diversos, nos quais ora predomina um, ora outro. No entanto, os três romances da trilogia, vistos em conjunto, revelam a substituição progressiva do campo pela cidade. O primeiro, *Essa terra*, é ambientado principalmente no sertão de Junco, onde vive Totonhim, misturando vários segmentos do passado dos personagens ocorridos nesse espaço, e a cidade grande é praticamente apenas uma projeção. A história de *O cachorro e o lobo* também se passa toda em Junco, mas na de dois tempos que se alternam no romance, a do presente e a do passado em que o personagem vivia ali. No presente, entretanto, Totonhim é apenas um visitante, de passagem pelo sertão, que vive na cidade, mas ainda não abandonou totalmente o lugar da infância. O último romance tem como cenário principal a cidade de São Paulo, onde o personagem vive completamente adaptado e não possui mais nenhum tipo de contato com a

terra natal. Contudo, nessa narrativa, Totonhim se transfere para o sertão por meio do plano da memória e do devaneio, alçando o lugar à categoria de território mítico, pois no plano da existência a Junco de suas recordações não existe mais. Portanto, nota-se que, ao mesmo tempo em que, do primeiro para o último romance, ocorre um distanciamento físico de Totonhim em relação ao sertão, ele se aproxima cada vez mais da terra natal por meio da memória, internalizando esse espaço.

Como consequência desse gradativo movimento de afastamento em relação ao campo, pode-se perceber também que o narrador-protagonista tende a ir se transformando de um romance para outro. Vemos ocorrer uma alteração do seu ponto de vista sobre os dois espaços em que se divide e sobre o que está relacionado a eles. A perspectiva muda de acordo com a posição espacial de onde Totonhim observa o mundo a seu redor e seus conflitos. Em *Essa terra* ele narra como quem vê de dentro a região de Junco, com a visão de um sertanejo que nunca conheceu a cidade grande. Em *O cachorro e o lobo*, o personagem situa-se no sertão, mas seu olhar sobre esse espaço já é compatível com o de um estrangeiro, que avalia as características locais em confronto com a realidade urbana, tentando compreender as mudanças ocorridas na terra natal. Em *Pelo fundo da agulha*, Totonhim, estando numa grande metrópole, completamente integrado a esse ambiente, distante de Junco, no espaço e no tempo, volta-se para a região de origem somente em pensamento. Nessa narrativa predomina o cenário urbano, mesmo nos eventos pertencentes à memória do protagonista. Seu ponto de vista é de um homem da cidade, de um crente na cultura urbana de seu tempo e a vida na província é cristalizada. A Junco retratada é a do passado em que Totonhim viveu ali, é fruto de recordações, e o destino do lugar e de seus moradores é desconhecido na atualidade do personagem. Considerando o papel de Totonhim nos três romances, vemos tratar-se de um ser cuja trajetória se estrutura sempre em torno de uma ausência, evidenciando, em cada narrativa, as relações contraditórias que se estabelecem entre ele e o espaço. No primeiro,

mesmo não alimentando muitas expectativas, Totonhim, do mesmo modo que os demais personagens principais, acaba mudando-se para a cidade, dada a sua necessidade. No segundo, o protagonista se frustra ao não encontrar mais a mesma Junco do passado e, no último, ele sente o desejo de recompor o sertão de sua juventude, memorialisticamente, como meio de se refugiar da insatisfação que a vida na cidade, em determinado momento, lhe proporciona.

O afastamento físico do sertão, aos poucos, por parte de Totonhim, portanto, acompanha um processo de transição, na trilogia, da literatura de ambientação rural para a ficção essencialmente urbana. O lugar e o momento histórico que os romances de Antônio Torres, em geral, representam impõem o desenvolvimento de determinadas questões e conflitos. Narrativas de alteridade, eles exploram formas de antagonismos e contradição social, identidades em formação e enunciações culturais no ato do hibridismo, no processo de tradução e de negociação de diferenças. Na trilogia do escritor, os eventos são ambientados, em sua maior parte, no sertão do interior da Bahia, porém um sertão que se modifica ao longo dos romances, conhece o progresso e se moderniza, dando abertura para a discussão da tensão entre o global e o local na transformação das identidades.

Segundo constata Hall (1999, p. 88) a respeito da formação identitária do sujeito contemporâneo,

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão em transição, entre diferentes posições, que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais, e que são produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado.

O autor realça a tendência, na virada do século XXI, do surgimento de contradições no movimento de expansão do capitalismo internacional sobre as culturas locais, enfatizando os impasses que daí surgem. Para Hall, o mundo ocidental está se mesclando de tal forma que parece, cada vez menos, haver a possibilidade de se encontrar indivíduos absolutamente

“puros”, no sentido sócio-cultural e também étnico. Na trilogia torreana, ao focalizar um personagem emigrante em diferentes etapas de sua trajetória, num intervalo de tempo de mais de trinta anos, avulta a representação de um período da história brasileira em que ocorre um processo de industrialização e de modernização do país, iniciada na segunda metade do século XX, como descreve Pellegrini (2007, p. 123). Desse processo, segundo a autora, deriva a intensificação do êxodo rural e o decorrente inchaço das cidades, retratados nos romances de Antônio Torres de forma característica, a revelar a convivência do progresso com o atraso, da riqueza com a miséria, do estado de mudança com o de permanência.

Da representação desse momento de transições na sociedade brasileira, resultam também personagens que sofrem as conseqüências da vivência nesse contexto na constituição de sua interioridade. Em *Essa terra*, os personagens sertanejos, influenciados pela necessidade e pelo movimento migratório que afeta sua região, debatem-se na questão de deixar ou não o sertão em busca de novas possibilidades, de cruzar ou não a fronteira entre o interior e a cidade grande, assim como o de voltar ou permanecer na metrópole, no caso de Nelo, relegado, nesse espaço, à mesma condição de exclusão social que possuía na terra natal. Esse personagem, o primeiro da família de Totonhim a ser atingido pelas mudanças que começam a afetar Junco, depois de ver os seus projetos de ascensão financeira fracassarem na cidade grande, busca no retorno ao sertão a reintegração às suas origens, o acolhimento que não teve em São Paulo. Porém, depois de tanto tempo longe, ele não se identifica mais com a terra natal e acaba se matando, por não se sentir pertencente a lugar nenhum, por se sentir deslocado em qualquer parte.

Resultante também das transformações sócio-econômicas no sertão é a perda da propriedade rural pelo pai, mestre Totonho, que, em virtude disso tem sua identidade, diretamente ligada a terra, anulada. A mãe, apegada à esperança de uma vida melhor ao lado do filho Nelo na capital paulista, perde totalmente suas referências ao vê-lo morto, a ponto de

não saber mais quem ela mesma é. Totonhim, ainda jovem, com a dissolução da família e sem nenhum outro motivo que o prenda a Junco, aventura-se na cidade grande, a fim de sair da sombra da imagem do falecido irmão e construir uma identidade própria.

Em *O cachorro e o lobo*, Totonhim, já integrado ao cotidiano da cidade e influenciado pela sociedade de consumo, vai se mostrar um sujeito de identidade híbrida. Esse traço do personagem choca-se com a natureza do pai nesse romance, um dos poucos remanescentes das antigas tradições e que ainda reluta em aderir aos novos hábitos da população de Junco, que também passa por mudanças, influenciada pelos costumes das capitais, por via dos meios de comunicação.

Em *Pelo fundo da agulha*, ao ser aposentado, Totonhim sente-se deslocado na cidade de São Paulo, sofrendo um abalo em sua identidade, que estava vinculada ao trabalho. Desse modo, ele busca restaurá-la por meio da reconstrução de seu percurso de vida, ao voltar às origens no sertão, utilizando a memória como veículo. Portanto, considerando o seu percurso pelas três obras, Totonhim, como ocorre, segundo Hall, com os indivíduos nas sociedades atuais, sobretudo em condição diaspórica, apresenta-se como um personagem que possui uma identidade em constante mutação, em permanente formação, pela necessidade de adaptação a diferentes ambientes e culturas.

O drama nuclear do romance, que é a questão do retirante nordestino que vive em dois espaços distintos, procurando encontrar um lugar no mundo e uma posição na sociedade, é o que gera os conflitos internos, influenciadores na constituição da identidade dos personagens. Divididos entre o lugar em que se encontram e as paisagens evocadas, entre um espaço de caos e um aprazível, que podem ser representados tanto pela cidade quanto pelo campo, conforme o ponto de vista, em algumas ocasiões, os personagens se mostram deslocados e desreferencializados.

O confronto entre o interior rural e os centros urbanos é colocado de maneira dicotômica, mas não maniqueísta nos romances, sendo relativizada a superioridade de um espaço sobre o outro, com a exposição tanto das vantagens quanto dos problemas que cada um apresenta. O resultado é que o drama do retirante nordestino se integra a um panorama humano mais amplo, não isolado por um ponto de vista unilateral. Os romances ganham mais alcance social por meio dessa isenção artística de quem viveu dos dois lados, conheceu os dois ângulos de visão, exigindo que se aguçe mais a reflexão do leitor.

Dessa maneira, vistos como partes autônomas de um mesmo mundo ficcional, os três romances, juntamente com quase todas as demais obras de Antônio Torres, parecem enformar um projeto literário que resgata a impotência da sociedade do país para resolver as próprias oposições históricas, já denunciada pelos romances regionalistas de Trinta. Tomada no seu conjunto, a obra do autor, com suas irregularidades, com seus altos e baixos, aparece bem unificada, com as partes bastante entrosadas entre si. Antônio Torres trabalha com um número restrito de temas, o que facilita a conexão entre suas narrativas na constituição de um sistema sólido. A limitação temática parece ser o motivo da força da literatura do escritor e de seu desenvolvimento evolutivo, que ocorre numa retomada sucessiva e constante de questões já abordadas anteriormente, como se um livro derivasse do outro, conforme já verificado no capítulo que trata sobre os elementos autobiográficos de sua obra. Suas histórias parecem que vão se entrelaçando para formar um elo, desdobrando-se segundo o processo de confrontação entre cidade e sertão, centro e periferia social, a partir da relação entre presente e passado, suscitada pela memória.

Ao abordar artisticamente uma determinada região do sertão baiano, mesmo contrastando-a com os grandes centros urbanos, o escritor dialoga tanto com as obras regionalistas que o precederam quanto com a narrativa contemporânea estritamente urbana. Antonio Candido (1987b, p. 157), ao analisar a produção literária brasileira desde o

Romantismo até o advento da obra de Guimarães Rosa, emprega o termo “regionalismo” para designar toda a ficção vinculada à descrição das regiões distantes das capitais e dos costumes rurais, nas quais se localizavam grupos marcados pelo subdesenvolvimento. Segundo o crítico, essa vertente literária tende a permanecer nos países onde os problemas sociais que causam disparidades regionais continuam a existir, fomentando assunto para o desenvolvimento de ficções baseadas nessa realidade. Nesse caso, esse tipo de literatura não se define apenas pelo cenário onde as tramas se desenvolvem, mas, principalmente, pela abordagem de temas e conflitos estritamente relacionados a esse espaço. Ultrapassada a fase de mapeamento do sertão, dos grandes painéis sociais, da intensa busca pela descrição da geografia nacional, a exploração de elementos regionais na literatura de Antônio Torres surge com outras funções, até mesmo pela diferente época em que o autor começou a realizar sua obra. Embora haja, em suas narrativas, às vezes, a notação pitoresca ou a caricatura próprias de determinadas produções do Romantismo e do Realismo, seus personagens principais representam um Brasil que mudou, de modo que sua narrativa se insere na linha ficcional de um tempo também novo, solicitando a abordagem aos temas regionalistas de um modo diverso.

Antônio Torres, em alguns de seus romances, revisita o gênero, misturando à matéria da região elementos de caráter urbano para representar um sertão não mais isolado, mas em processo de entrosamento com os valores e hábitos que governam o mundo globalizado e as conseqüências desse fenômeno na (de)formação da identidade dos sujeitos que vivenciam essa mudança. Esse aspecto particularizante da abordagem do sertão por Antônio Torres ganha conteúdo crítico, ao ressaltar o tema que a direciona: o conflito entre a estagnação econômica da região do interior nordestino e o “progresso” das metrópoles desenvolvidas que, no entanto, excluem parte de seus habitantes. O autor não deixa de apontar, a todo o momento, tanto nos grandes aglomerados urbanos quanto no sertão, a precariedade em que

vive determinada parcela da população de um país onde a globalização não se realizou de maneira homogênea. Desse modo, Antônio Torres não supera o Regionalismo desenvolvido dentro da corrente modernista, mas resgata, sob uma ótica mais atual, o impasse criado pelas desigualdades sociais já apontadas anteriormente por essa vertente literária e suas conseqüências para os dias de hoje, num trabalho de incorporação simultânea de elementos díspares e numa síntese de profundo significado social e humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Bíblia de Jerusalém. Coord. Gilberto da Silva Gorgulho et al. São Paulo, Edições Paulinas, 1989.

Antônio Torres no Pajuçara especial – parte 1. 2010[a]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5dZ8-g6h7Cg>>. Acesso em: 02 mai 2013.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-90.

ALBARELLO, A. M. R. A memória na construção identitária em *Essa terra e Pelo fundo da agulha*, de Antônio Torres. In: *Revista Literatura e autoritarismo*. Nov. 2010. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie04/RevLitAut_art10.pdf. Acesso em 14 fev 2011.

ANDRADE, P. D. *O tempo da cidade: experiência urbana, tempo e literatura brasileira*. *Revista Alceu*, v.2, p. 136-157, jan./jun. 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães & Cia, 1951.

AZEVEDO, L. A. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, 2008[a], p. 31-49.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1996.

BARBOSA, R. Jorro de ar num círculo abafado. In: *O Estado de São Paulo*. 18-11-1973. p. 4

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a, p. 36-49.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b, p. 197-221.

_____. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas 1: magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985c, p. 114-119.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa; H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. C. Felipe Moisés et. al. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana et al. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2000.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2.ed. São Paulo: T.A. QUEIROZ, 1979.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

CANDIDO, A. Entre campo e cidade. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 29-56.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

_____. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARDOSO, J. B. História, ficção e misticismo em Antônio Torres. In: RAVETTI G.; FANTINI, M. *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo & fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTRO, N. L. "Essa Terra" é uma Bahia sem super-heróis. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1976, Supl. Lit., p. 1-3.

CHAVES, V. P. Um novo sertão na literatura brasileira: *Essa terra*, de Antônio Torres. In: TORRES, A. *Essa terra*. 20ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2005, p. 173-188.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2007.

COSTA, V. Tempo que afaga e faz doer. In: *Jornal Rascunho*. Curitiba. Vol.1. n.82, p. 14-14, fevereiro de 2007.

COUTINHO, C. N. Uma questão de coragem. Posfácio. In: TORRES, A. *Um cão uivando para a lua*. Posfácio. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 183-185.

CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Paulo Ronai Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP/HUCITEC, 1996.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DOUBROVSKI, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Leitura do texto literário: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Presença, 1993.

FANTINI, M. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JR, B. (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

FIORIN, *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1996.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAETA, A. C. Walter Benjamin e a leitura da cidade moderna. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. III, n. XII, jan./mar.2005. Disponível em <<http://www.unigranrio.com.br/letras/revista/textogaeta.html>> Acesso em: 08 ago 2009.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-57.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GIL, F. C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 1999.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Trad. Haquira Osakabe e Izídio Blikstein. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

_____. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In: BARTHES, R. *et al. Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALBWACHS, M. A memória coletiva. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARVEY, D. A experiência do espaço e do tempo. In: _____. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, O. *Enigmas da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2008.

_____. Definir autobiografia. In: MOURÃO, P. (org.) *Autobiografia, autorepresentação*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

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

LOTMAN, I. M. La memoria de la cultura. in *La Semiosfera II: Semiótica de la cultura del texto, de la conducta y del espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÀCS, G. *A teoria do romance*. trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, s.d.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOREIRA, P. Um autor, um cachorro e um lobo. *A tarde*, Salvador, 01 mai 1997. Caderno 2, p. 1.

MORICONI, I. Prefácio à edição de bolso. In: TORRES, A. *Essa terra*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2008.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Vol.1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NUNES, B. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVIERI-GODET, R. Entre discursos: Literatura e História em Meu querido canibal. In: NOVAES, C.C.; SEIDEL, R. H. (Org.). *Espaço nacional, fronteiras e deslocamentos na obra de Antônio Torres*. UEFS Editora: Feira de Santana, 2010.

PARKER, J. Balada da infância perdida. *Colóquio Letras*, n. 101, jan./fev. 1988. Secção: Recensões críticas, p. 135. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=101&p=135&o=p>>. Acesso em: 04 set 2009.

PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filologia Românica*. Madrid, n. 19, p. 355-370, 2002.

PÓLVORA, H. Escolher a dor. Posfácio. In: TORRES, A. *Um cão uivando para a lua*. Posfácio. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 180-183.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROUST, M. O tempo redescoberto. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 1998. (*Em busca do tempo perdido*, 7)

ROBBE-GRILLET, A. Uma via para o futuro romance. in: _____. *Por um novo romance*. Trad. Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1963.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANT'ANNA, A. R. *O suicídio do herói*. In: Revista Veja, 30 jun. 1976.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: _____. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976.

TORRES, A. Sempre me coloquei ao lado dos oprimidos. [11 de junho, 2001]. Salvador: *A tarde*, Caderno 2, p. 1. Entrevista concedida a Carlos Ribeiro.

_____. Pelo fundo da agulha. Rio de Janeiro: Record, 2006. Resenha de: NINA, C. Antônio Torres. Pelo fundo da agulha. *Revista Brasil/Brazil*, v.1, n. 35, p. 106-108, 2007.

_____. A bordo de um táxi Rio-Viena. [28 de junho, 1992]. Vitória: *A gazeta*, Caderno 2, p. 1. Entrevista concedida a Marzia Figueira.

_____. Um autor, um cachorro e um lobo. [01 de maio, 1997]. Salvador: *A tarde*, Caderno 2, p. 1. Entrevista concedida a Patrícia Moreira.

_____. As pessoas na obra de Antônio Torres. [jul/dez 2010]. Porto Alegre. *Navegações*, v. 2, n. 2, p. 163-166. Entrevista concedida a Susana Ramos Ventura.

VICENTINI, A. *O sertão e a literatura*. In: Revista sociedade e cultura. Vol. 1. nº 1, 1998. disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1778/2139>. Acesso em: 05 dez 2009.

VILAIN, P. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

VOLPE, M. L. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005

Obras do autor:

TORRES, A. *Essa terra*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Pelo fundo da agulha*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Um cão uivando para a lua*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Os homens dos pés redondos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

_____. *Carta ao bispo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005b.

_____. *Adeus, velho*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005c.

_____. *Balada da infância perdida*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

_____. *Um táxi para Viena d'Áustria*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005d.

_____. *Meu querido canibal*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *O nobre seqüestrador*. Rio de Janeiro: Record, 2003a.

_____. O dia de São Nunca. In: TORRES, A. *Meninos, eu conto*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

_____. Segundo Nego do Roseno. In: TORRES, A. *Meninos, eu conto*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003c.

_____. *Sobre pessoas*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.