



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Liliane Pereira Soares do Nascimento

**Ficção, representação e imaginário: a invenção da Amazônia nos
romances *Rum para Rondônia* e *De ouro e de Amazônia***

São José do Rio Preto
2017

Liliane Pereira Soares do Nascimento

Ficção, representação e imaginário: a invenção da Amazônia nos romances *Rum para Rondônia* e *De ouro e de Amazônia*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras 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. Aginaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto
2017

Nascimento, Liliane Pereira Soares do.

Ficção, representação e imaginário : a invenção da Amazônia nos romances Rum para Rondônia e De ouro e de Amazônia / Liliane Pereira Soares do Nascimento. -- São José do Rio Preto, 2017
200 f.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

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 - Rondônia - Anos 1980 - História e crítica. 3. Imaginário. 4. Amazônia na literatura. 5. França Junior, Oswaldo, 1936- De ouro e de Amazônia - Crítica e interpretação. 6. Roncari, Luiz, 1945- Rum para Rondônia - Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – B869.09

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

Liliane Pereira Soares do Nascimento

Ficção, representação e imaginário: a invenção da Amazônia nos romances *Rum para Rondônia* e *De ouro e de Amazônia*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras 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. Aguinaldo José Gonçalves
UNESP – IBILCE Campus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – IBILCE Campus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
UNESP – IBILCE Campus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues
UEMS – Campus Campo Grande

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira
UFGD – Faculdade de Comunicação, Letras e Artes

São José do Rio Preto, 16 de setembro de 2016.

Agradecimentos

A Deus, pelo propósito de vida;

Aos anjos protetores, pela vigilância de meu ser e inspiração constante;

Aos coordenadores do DINTER, Prof^a Dr^a Gisele Manganelli Fernandes (UNESP) e Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte (UNIR), pela visão empreendedora e singular da educação superior, com a proposta de Doutorado Interinstitucional;

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pela orientação e compreensão das minhas dificuldades acadêmicas e pela inestimável contribuição intelectual ao Ensino Superior de Rondônia, com seus inúmeros cursos e palestras ao longo de mais de vinte anos;

Ao Instituto Federal de Rondônia, *Campus* Vilhena, pela concessão de afastamento para estágio doutoral em São José do Rio Preto;

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP, Campus de São José do Rio Preto, por compartilharem seus conhecimentos e pela imensa generosidade em apoiar, aconselhar, orientar e apontar caminhos aos doutorandos do programa e a estudantes do curso de Letras da Unir de Vilhena;

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES -, pelo auxílio concedido durante o período de estágio;

Ao Osvaldo, companheiro e amigo dedicado, pelo apoio constante, pelas sugestões, e por compreender meus muitos momentos de ansiedade;

Aos meus pais, às minhas irmãs e aos meus filhos, pelas constantes vibrações de sucesso no cumprimento deste trabalho;

À supervisora de educação do *Campus* Vilhena, Cláudia Aparecida Prates, pelo respeito e apoio institucional;

Aos estudantes Hingrid Januário da Silva, Júnior Araújo e Israel Rossatiuk Lopes, pesquisadores do PIBIC-EM, pela participação em uma das fases da pesquisa;

Aos técnicos da seção de Pós-graduação da UNESP de São José do Rio Preto, pela disponibilidade e presença sempre gentil.

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada promove uma leitura de dois romances brasileiros da década de 1980: *De ouro e de Amazônia*, de Oswaldo França Júnior, e *Rum para Rondônia*, de Luiz Roncari, a fim de observar de que modo as duas narrativas representam tanto o deslocamento geográfico dos dois protagonistas, como os seus descentramentos íntimos, ambos envoltos na atmosfera sociocultural e política da chamada “década perdida”. Um, empurrado pela recessão econômica; o outro, desgastado pelo embate com as formas de representações de poder instituídas depois do golpe militar de 1964. Um, em busca de ouro; o outro, em fuga de tudo e de todos. Ambos migrantes que veem em Rondônia uma representação do “Eldorado”. Tais romances, como já se pode depreender, valem-se da estratégia narrativa de tensionar as fronteiras entre ficção e realidade, advindo daí o nosso objetivo que é demonstrar, por um lado, quais procedimentos narrativos e linguísticos são articulados para compor literariamente alguns traços da identidade e do imaginário da sociedade brasileira das décadas de 1970 e 1980 e, por extensão, dado o perfil escolhido pelos romancistas para compor os seus protagonistas, alguns aspectos do imaginário sobre a Amazônia rondoniense. Para tanto, consideramos os estudos sobre representação literária a fim de compreender a complexa relação entre contexto social, ficção literária e imaginário. Interessa-nos, os estudos de Wolfgang Iser (1996,1999) sobre o fictício e o imaginário, as discussões filosóficas de Luiz Costa Lima (2006) sobre os conceitos de ficção e *mimesis*, as contribuições de Mikhail Bakhtin (1990), segundo as quais a matéria do romance é uma representação de diversas vozes sociais, o pensamento de Lukács, que aponta o romance como expressão de uma experiência conflitante entre o homem e o mundo, além dos ensinamentos de Antonio Candido (1965), sobretudo no que diz respeito à percepção de como os conteúdos da realidade são transcritos para constituírem a representação literária. Tendo por base tais reflexões, empreendemos o estudo de duas obras de pouca circulação no meio acadêmico, buscando entender o fato de os autores, de formações distintas, participarem da promoção de um imaginário sobre Rondônia, contribuindo para fixar o pensamento comum de “terra distante” em que os códigos de conduta seriam balizados por formas de exploração, pela desconfiança e pela violência, tudo isso emoldurado por uma natureza ao mesmo tempo inóspita e grandiosa.

Palavras-chave: Ficção. Representação. Romances da década de 1980. Imaginário. Amazônia rondoniense.

RÉSUMÉ

La recherche présentée ici fait une lecture de deux romans brésiliens de la décennie de 1980 : *D'or et d'Amazonie*, d'Oswaldo França Júnior, et *Rhum pour Rondônia*, de Luiz Roncari, afin d'observer de quelle façon les deux récits représentent soit le déplacement géographique des deux protagonistes, soit leurs décentralisations intimes, tous les deux enveloppés dans une atmosphère socio-culturelle et politique de la ainsi nommée « décennie perdue ». L'un, poussé par la récession économique ; l'autre, dépourvu par le combat avec les formes de représentations de pouvoir instituées après le coup d'état par les militaires en 1964. L'un, en recherche d'or ; l'autre, en fuite de tout et de tous. Tous les deux sont des migrants qui voient en Rondônia une représentation de « L'Eldorado ». Ces romans, comme on peut déjà déduire, ils utilisent la stratégie narrative de mettre tension sur les frontières entre fiction et réalité, c'est de là où vient notre objectif qui est de démontrer, d'un côté, quelles procédures narratives et linguistiques sont articulées pour composer littérairement quelques traces de l'identité et de l'imaginaire de la société brésilienne des décennies de 1970 et 1980 et, par extension, donné le profil choisi par les romanciers pour composer leurs protagonistes, quelques aspects de l'imaginaire sur l'Amazonie de Rondônia. Pour réussir cela, nous considérons les études sur représentation littéraire afin de comprendre la relation complexe entre contexte social, fiction littéraire et l'imaginaire. Nous nous intéressons par les études de Wolfgang Iser (1996,1999) sur le fictif et l'imaginaire, les discussions philosophiques de Luiz Costa Lima (2006) sur les concepts de fiction et *mimesis*, les contributions de Mikhail Bakhtin (1990), selon lesquelles la matière du roman est une représentation de plusieurs voix sociales, la pensée de Lukács, qui démontre le roman comme l'expression d'une expérience conflictuelle entre l'homme et le monde, et les enseignements de Antonio Candido (1965), surtout par rapport à la perception de comment les contenus de la réalité sont créés d'une nouvelle façon pour constituer la représentation littéraire. Ayant par base telles réflexions, nous avons fait l'étude de deux oeuvres peu connues dans le domaine de l'académie, pour essayer de comprendre le fait de que les auteurs, de formations différentes, ils participent de la promotion d'un imaginaire sur Rondônia, qui a contribué pour fixer la pensée commune de « terre lointaine » où les codes de conduite seraient balisés par des formes d'exploitation, méfiances et violence, tout cela adorné par une nature inhospitalière et grandiose en même temps.

Mots-clé: Fiction. Représentation. Romans de la décennie de 1980. Imaginaire. Amazonie de Rondônia.

Sumário

Introdução	1
Capítulo I – Ficção	
1.1 Da necessidade de autorrepresentação	9
1.1.1 <i>Mimesis da representação</i>	14
1.1.2 Verdade e validade.....	22
1.1.3 Transitividade entre mundos	30
1.1.4 O contrato de verossimilhança	33
1.1.5 O efeito catártico	44
1.2 Ficção: da formação de um <i>topos</i> a um modo de operação	48
1.2.1 A formação de um topos: ficção, verdade ou mentira?.....	48
1.2.2 Fronteiras instáveis	51
1.2.3 Desvelando o “como se”	57
1.2.4 O jogo e a intertextualidade	62
1.2.5 O jogo e a narrativa de encaixe	67
Capítulo II – Romance, ficção, sociedade	
2.1 O romance como expressão de uma aventura social	76
2.2 Contexto histórico: A Amazônia na década de 1980	80
2.3 Oswaldo França Júnior e o panorama literário da década de 1980....	84
2.4 <i>De ouro e de Amazônia</i>	90
2.5 <i>Rum para Rondônia</i>	121
2.5.1 A visada da sátira	126
Capítulo III – Representação, imaginário, verismo	
3.1 Aspectos da representação	131
3.2 Representação e imaginário: algumas acepções	135
3.3 O imaginário como instância mobilizadora do ficcional.....	141
3.4 Um ponto de vista sobre a Amazônia	145
3.5 Um imaginário sobre Rondônia em <i>De ouro e de Amazônia</i>	151
3.5.1 O gerúndio como recurso linguístico para representação da rotina	154
3.5.2 O código do garimpo	160
3.5.3 Verismo e imaginário	168
3.6 Um imaginário sobre Rondônia em <i>Rum para Rondônia</i>	173
Considerações Finais	181
Referências	185
Bibliografia consultada	190

Introdução

Assim como existem elementos motivadores que levam o escritor a compor uma obra e que permitem à obra participar de um processo especial de comunicação, produzindo um efeito no leitor, um pesquisador também age sob o impacto de elementos motivadores que instigam a reflexão e movem-no à investigação científica. Uma pesquisa, portanto, pode, sim, nascer de uma experiência vivida e é este o nosso caso.

Este estudo toma por objeto duas obras literárias da década de 1980, e foi motivado pela identificação de um sentimento de deslocamento, de aventura e de mudança. Sentimento distinto, evidentemente, daqueles que movem os protagonistas dos romances em estudo, como se verá, mas melhor delineado como experiência de pertencimento a um tempo e a um espaço pela identificação humana proporcionada por ambas as obras à medida que nos reconhecemos sensivelmente no drama dos seus personagens.

Os elementos motivadores estão no passado, em meados dos anos 1980, quando, deixando a família para trás e fugindo da estagnação econômica que acometia toda a América Latina, me desloquei para a região Norte, em busca de trabalho, como muitos outros migrantes do interior de diversas regiões do país. No meu caso, começo por dizer que foi uma viagem longa, que enchia os meus olhos de fantasia diante da vista de imensas árvores na estrada à medida que adentrava a Amazônia em direção a Porto Velho. O calor era intenso, os solavancos mais ainda provocados pela estrada esburacada. Entre os homens emergiam histórias repletas de esperanças em se conseguir um pedaço de terra e garimpeiros preocupados em colher o ouro sob a mesma terra.

Mas a sensação indescritível de estar em terra selvagem e isolada, como descrevem os romances, ainda estava por vir. E veio de uma cena assistida na estrada que liga Porto Velho a Guajará-Mirim no terceiro dia de viagem. Entardecia. E as árvores perdiam seus contornos e cores para as formas negras. No cruzamento de uma ponte precária, de estrutura metálica, talvez sobre o rio Araras, coleí o rosto à janela do ônibus e olhei para baixo. Observava o contorno do rio e da prainha ao longe quando o meu olhar se deslocou para a direita, em direção à margem mais próxima do ângulo de visão. Havia um corpo em uma pequena elevação da praia. Era um homem de calça rústica, descalço e sem camisa, que imaginei ser um garimpeiro. Havia uma vela acesa ao lado dele. Estava só, estendido perto da noite. De que região ele vinha? Quanto ouro lhe custara a vida? Não consegui desviar os olhos e uma sensação de solidão sem nome tomou conta de mim. Nenhum viajante se atreveu a fazer qualquer comentário. O ônibus seguiu em silêncio. Nunca me esqueci dessa cena.

Por isso, quando o romance *De ouro de Amazônia* (1989) me chegou às mãos, revivi a impressão de estar só e, ao mesmo tempo, uma sensação de pertencimento: personagens que rumam para longe, histórias de homens que morrem nos garimpos e um daqueles questionamentos que relacionam vida e literatura: por que Oswaldo França Júnior havia escolhido Rondônia como espaço diegético para sua narração? Com que imagens, fatos e formas, e sob que perspectiva o seu narrador se entregava à interpretação do mundo que ali se formava. Até naquele momento, conhecia Oswaldo França Júnior pelos romances *O viúvo* (1965) e *Jorge, um brasileiro* (1967), em leitura de fruição. Em *Jorge, um brasileiro* há também deslocamentos, caminhos percorridos e encenação da vida da gente comum, trabalhadores lutando pela sobrevivência; mas escrever sobre Rondônia, ensaiar um imaginário para aquele pedaço da Amazônia em plena transformação e promover no leitor migrante um estado de identificação a ponto

de fazer confluir o espaço ficcional e o espaço de vivência, instigou-me a conhecer mais a obra do autor.

Algum tempo depois, a leitura de *Rum para Rondônia* (1991)¹, do professor Luiz Roncari, outro romance que focaliza o mesmo período histórico-social, chamou-me a atenção pela diversidade da forma. Enquanto *De ouro e de Amazônia* filia-se à tradição realista que procura retratar a vida (criticamente) como ela é, com seus altos e baixos, mas sem ilusões exacerbadas, o romance de Luiz Roncari funde realismo e sátira como estratégia para retratar a sociedade por meio da contestação e ridicularização de comportamentos, costumes e instituições tradicionalmente retratadas em estilo sério e elevado. Seu personagem – que também migra para Rondônia – debate-se com o mundo valendo-se do deboche, como forma de posicionar-se política, social e moralmente, denunciando aquilo que a seus olhos (cheios de contradições) parecem deformações sociais.

O encontro dos dois romances mostrava-se mundos às avessas, como se a Amazônia dos anos 1980 pudesse acolher, conforme a perspectiva dos dois romancistas, tipos tão distintos, mas irmanados por algo que me escapava até compreender que ambos os autores projetavam um imaginário sobre Rondônia, a partir da saturação das expectativas sociais e econômicas do Sudeste. Daí os dois protagonistas optarem pelo mesmo destino “Rondônia”, que funciona para o imaginário de ambos como uma nova fronteira de oportunidades e lugar do enriquecimento fácil.

A partir dessas conclusões, consideramos investigar as relações entre ficção, representação e imaginário nos dois romances, tendo em vista a inexistência de estudo nessa perspectiva e a possibilidade de contribuir para o conhecimento das duas obras.

¹ Embora publicado em 1991, o romance foi escrito no final da década de 1980 como parte da tese de doutoramento *Anatomia do romance: a teoria e a experiência na construção do romance satírico Rum para Rondônia*, defendida em 26 de agosto de 1998 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Nosso objetivo, portanto, é desvelar o modo como esses romances, por meio do discurso literário empreendido, e a partir do universo amazônico, transfigura o real na formulação de um imaginário sobre a sociedade brasileira dos anos 1970 e 1980 e, por extensão, sobre o universo amazônico, a partir da trajetória dos dois protagonistas, ambos iconizando um período da história brasileira em que, findas as imagens de um adversário ideológico após o regime militar, a prosa de ficção passa a buscar novas temáticas e processos composicionais, a fim de mostrar as minúcias da rotina de comunidades específicas. Assim, considerando-se os textos e o contexto em que foram criados, propõem-se nesta tese analisar a natureza da representação literária e suas relações com o contexto social e com o imaginário.

Partimos da hipótese de que os dois romancistas Oswaldo França Júnior e Luiz Roncari se valem de estratégias discursivas que lhes permitem transitar tensivamente nas fronteiras entre ficção e realidade, e representação e imaginário, razão pela qual optamos também pela combinação de métodos fronteiros de abordagem. Tal modo de abordagem, calcado em Wolfgang Iser (1996), Luiz Costa Lima (2003, 2006, 2013), Mikhail Bakhtin (1990) e Antonio Candido (1965) nos permite investigar e descrever o modo como se “inventa” um espaço amazônico-rondoniense a partir da saga dos protagonistas, das construções imaginárias de personagens e dos espaços por onde circulam, uma vez que esses espaços são projetados a partir dos eventos vividos pelos protagonistas e ao mesmo tempo impactados simbolicamente por suas presenças.

É assim, por exemplo, que em *De ouro e de Amazônia*, a partir da construção humana do protagonista, se delineia uma representação do drama social de milhares de brasileiros que, banidos pela difícil condição de vida em suas localidades de origem, aventuram-se no encantamento do Eldorado, da ida para o Norte, da abundância de ouro nos rios e garimpos de Rondônia. Seguindo ritmo distinto, não é outro, porém, o

diapasão pelo qual é composto *Rum para Rondônia*. A partir das ações conturbadas do protagonista, prefigurando uma aventura sensual e satírica, com crimes em série, prisões e tortura, empreende uma fuga alucinada (e alucinógena) de São Paulo para Rondônia, lugar que, segundo a imagem que se vai erigindo, tudo aceita e a todos acolhe.

Conforme propomos, refletir sobre a natureza da representação literária e sobre o modo como, através dela, se realiza a representação da Amazônia e de acontecimentos das décadas de 1970 e 1980, é também buscar as relações que se podem estabelecer entre representação ficcional e construção de um imaginário sobre Rondônia. Tendo em vista esses objetivos, valemo-nos das proposições de Wolfgang Iser sobre “os atos de fingir”, que, para esse teórico, demonstram como a ficção se realiza e se relaciona com o imaginário, dando-lhe forma. Valemo-nos também da contribuição de Luiz Costa Lima, que, sob uma perspectiva histórico-filosófica de compreensão dos textos, formaliza conceitos como o de *mimesis* de representação e discute a formação do conceito de ficção, ressaltando que na tênue relação entre ficção e acontecimentos pragmáticos da vida social há a intenção autoral realizada pelo modo discursivo do texto literário.

Considerando que a nossa reflexão sobre as relações entre ficção e imaginário permite a compreensão da obra, relacionando-a ao contexto de sua produção, procuramos aliar as ideias de Iser e de Costa Lima ao pensamento de Candido e às posições de Bakhtin, dos quais interessa-nos, especialmente, as relações entre literatura, romance e vida social, tendo sempre em vista, ao lado da perspectiva antropológica, o material linguístico e o gênero selecionado para construção do texto.

A partir dessas formulações, estruturamos a tese em três capítulos. No primeiro, denominado *Ficção*, discutimos a necessidade de o homem se autorrepresentar por meio de procedimentos complexos de linguagem que transpõe a relação opositiva entre “real” e “ficcional” e dá forma expressiva à representação, incorporando, nesse procedimento,

o imaginário. Disso concluímos que o fictício seria a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade. Nesse capítulo, tratamos também dos pares “história” e “ficção”, “verdade” e “mentira”, conforme as perspectivas de Luiz Costa Lima (2006) e Wolfgang Iser (1996), entendendo-se a produção literária como constructo por meio do qual o homem se autointerpreta, reagindo às determinações da dinâmica social. Nesse jogo de correspondências entre verdade e validade procura-se mostrar como a instância do jogo, na perspectiva de Iser (1996,1999b), se realiza por meio das ações dos personagens, dos espaços de suas peregrinações e do emprego de recursos linguísticos que configuram acontecimentos e referências espaço-temporais da década de 1980.

O segundo capítulo, *Romance, ficção, sociedade*, inicia-se tomando por base a visão do filósofo György Lukács (2009) sobre a forma romance. Para o pensador húngaro, o surgimento dessa forma literária seria uma tentativa de o homem conciliar o seu desacordo com o mundo. A representação por meio dessa forma proporcionar-lhe-ia um modo de dar organicidade ao tempo e às estruturas nas quais esse mesmo homem conflitivo está inserido, procurando decifrar o seu lugar e a sua condição. Desse modo, a aventura do personagem é a aventura da forma, e é pela forma que os romances em estudo moldam acontecimentos sociais em manifestação literária, transformando a matéria externa em elemento interno à estrutura ficcional, conforme a formulação teórica de Antonio Candido (1965). Tendo em vista a perspectiva desse ensaísta, de que a substância do mundo é recriada em linguagem expressiva, procuramos demonstrar as relações entre ficção-romance-sociedade e as condicionantes sociais na constituição interna dos textos, a fim de identificar certas motivações que podem ter levado dois escritores de formação e experiências tão distintas a selecionar um espaço singular como Rondônia para destino de seus protagonistas.

Ao lado dessas preocupações que, de fato balizam a análise, não descuramos da forma literária, refletindo, conforme a necessidade de análise, sobre a natureza do texto literário e sobre as categorias da narrativa. A porta de entrada para esses aspectos são os formalistas russos, com os quais fazemos a ponte necessária com os estudos de Bakhtin (1990). Interessa-nos os esvaziamentos da função social da linguagem e o respectivo preenchimento dos signos com a função estética, retornando em seguida à representação social por meio da forma estética, a fim de identificar, no jogo de intenção verbal, a “imagem” de cada romance a partir dos elementos que lhes dão corpo: a invenção de espaços, a caracterização e atuação dos (das) personagens, o ponto de vista da narração, de modo a fixar uma ideia de sociedade em dado contexto histórico, a partir da matéria social recriada.

Por fim, o terceiro capítulo, *Representação e imaginário*, discute o conceito de representação a partir da visão de Luiz Costa Lima (2003, 2013), tendo como destaque as relações que o autor estabelece entre *mimesis* e elementos externos ao texto ficcional. Para o crítico, a representação é uma “imitação” que não é a realidade, mas uma concepção de certa realidade, já que o texto ficcional apresenta microrrepresentações sociais, cabendo ao leitor reconhecer e ajustar a concepção de realidade a que o texto se refere. Assim, a *mimesis* como configuração motivada por usos, costumes e valores de uma sociedade, seria o horizonte de semelhança a que o texto literário procura se filiar, mas extrapola esse horizonte, pois como arte discursiva em que o modo de dizer é a chave, estabelece-se o que o teórico chama de *mimesis* da diferença. Essas reflexões ensejam diálogo com a perspectiva histórico-filosófica de Wolfgang Iser (1996) em torno do imaginário, a partir da qual chegamos à abordagem antropológica de Gilbert Durand, segundo o qual o imaginário se situaria como elemento do plano primitivo de expressão do homem. Seriam, então, estruturas mentais elementares formadas pelos

reflexos corporais que permitem ao homem comunicar-se com o mundo. Desse modo, a imagem criada na construção do texto segue o que está no “planejamento” das estruturas mentais, segundo os reflexos do corpo, podendo sofrer variações condicionadas ao ambiente social.

Tendo, então, como base para nossa análise os pensadores e formulações teóricas acima apresentadas (apresentados), procuramos identificar o modo como Rondônia é apresentada nos romances *De ouro e de Amazônia* e *Rum para Rondônia*. No primeiro, por um modo verista de narrar, com densas camadas de descrição do espaço, uma vez que parte da fábula se desenvolve nos garimpos de Rondônia, em contraste com outros espaços que compõem a memória do protagonista. Em *Rum para Rondônia*, por um modo satírico e irônico de compor a intriga a partir de projeções do protagonista sobre um espaço que conhece apenas pelas informações que circulam socialmente. Eis aí o modo como os romances compõem visões sobre a amazônica-rondoniense. Vamos a elas.

Capítulo I — Ficção

1.1 Da necessidade de autorrepresentação

Os romances *Rum para Rondônia* (1991) de Luiz Roncari e *De ouro e de Amazônia* (1989) de Oswaldo França Júnior chamam a atenção pelo espaço diegético² inusitado em que seus enredos se desenvolvem. Os protagonistas, um trabalhador comum em busca de melhores condições, na obra de França Júnior, e um professor universitário em crise e em desacordo com as condições sócio-históricas e políticas da década de 1970, na obra de Roncari, migram para Rondônia, que na década de 1980 (época em que os dois romances são produzidos) é reconhecidamente o estado brasileiro com o maior fluxo migratório.

O processo de migração para a região Norte iniciado em décadas anteriores se ampliara exponencialmente na chamada *década perdida*, em decorrência dos efeitos da estagnação econômica e do aumento da desigualdade social que atingia gravemente o país. Basta dizer que, nos decênios que separam os anos de 1950 e o final da década de 1980, a população de Rondônia saltaria da faixa dos 30 mil para cerca de um milhão e meio de habitantes. A década de 1980, por exemplo, assiste à chegada de mais de 900 mil pessoas a esse estado (PERDIGÃO e BASSEGIO, 1992, p. 163-85), atingindo um crescimento populacional de mais de 24 mil pessoas ao ano (BAENINGER, 2000, p. 5).

Esse panorama sociopolítico, associado às ações governamentais de incentivo à ocupação das terras amazônicas, parece compor os ingredientes de base, gerais, como diz Antonio Candido (1965, p. 74), que se transformarão em estímulos para a criação literária nos dois romances, a partir de processos de estilização — muito distintos entre

² Diegese, segundo Genette, é o “universo espaço-temporal” na narrativa e diegético o “que se relaciona com ou pertence à história” (1995, p. 273). É o “mundo possível” que valida e dá inteligibilidade à história (REIS; LOPES, 1988, p. 26-7). Na abordagem desta pesquisa, refere-se tanto aos componentes físicos em que se desenrolam a ação como às atmosferas sociais.

si — responsáveis por decantar a linguagem. Tanto em um como em outro caso, e apesar dos projetos estéticos equidistantes, a estruturação narrativa se encarrega de isolar as marcas da imanência, transformando-as em imagens que remetem simbolicamente à história, seja pelo traço documental, seja pela construção que se faz das categorias de tempo, espaço e personagem, por exemplo, que tanto conduzem o processo narrativo, como resguardam o vínculo com o mundo: de um lado, a paisagem, as populações, a topografia, o tempo, que aos poucos se vão desenhando poeticamente; de outro, a contraparte devidamente mapeada pela experiência empírica e pelos temas de ciências sociais, que nos permitem decodificar os estímulos da ficção através dos percursos físicos e humanos traçados pelos protagonistas Adailton (*De ouro e de Amazônia*), a partir de Minas Gerais, e, a partir da São Paulo dos anos de 1970, o inominado protagonista de *Rum para Rondônia*.

Está claro, portanto, que ambas as narrativas se valem de dados da realidade. Resta saber, contudo, como se dá a conversão dos fatos em matéria de ficção, isto é, o delineamento de verdades por meio do signo resultante do trabalho da imaginação. Um dos possíveis pontos de observação desse problema pode ser a apreciação conjunta dos três elementos — personagem, tempo, espaço — anunciados acima. Note-se, nesse sentido, o périplo dos dois protagonistas desde Minas Gerais ou de São Paulo até Rondônia, bem como a relação de ambos com esse espaço novo, que passa a integrá-los ou a resignificá-los ontologicamente.

Os deslocamentos físicos dos protagonistas coincidem com o decurso da narração, movimentando um jogo de referência e textualidade que nos informa tanto sobre a natureza e a constituição de cada personagem como nos dá pistas sobre um tempo e um espaço materiais que passam a ser convertidos em matéria de ficção. No caso do espaço, as locações, os deslocamentos e os projetos exploratórios de ambas as

personagens, que se comportam como aventureiros rumo ao então novo eldorado brasileiro. No caso do tempo, tanto o seu transcorrer (que dá materialidade ao périplo e, por consequência, à narração) como a sua suspensão ou superação por meio da recuperação memorial da história de cada personagem e da projeção ou idealização que motiva o deslocamento de ambos para (novas) terras desconhecidas.

Seja por meio do deslocamento arrastado, mas esperançoso por melhores dias e melhor destino, no caso da personagem de França Júnior, seja por meio da trajetória translúcida e desregrada — mas questionadora — do herói problemático de Roncari, tem-se a composição de retratos dissonantes de um mesmo período da vida brasileira. De fato, os dois romances parecem tematizar, pelo périplo empreendido por seus protagonistas, uma espécie de “eterno retorno, tanto no plano da vida individual e subjetiva” como no plano da vida social, “na medida em que [alegorizam] uma viagem de volta” a um Brasil ainda virgem, reeditando “as primeiras penetrações das entradas e bandeiras [...], em busca do lugar paradisíaco e das esmeraldas salvadoras” (RONCARI, 2007, p. 12).

Todos esses elementos — o périplo e seus significados, o modo como a vida cotidiana torce o destino, alterando projetos e ideais; a existência sustentada pelas necessidades concretas de sobrevivência (*De ouro e de Amazônia*) ou pela capacidade intelectual de abstração e pela consciência política decorrente dos embates com a ditadura militar pós-1964 (*Rum para Rondônia*) —, tudo nesses romances opera no sentido de se poder vislumbrar as marcas da realidade como experiências espaciotemporais concretas, que esboçam uma imagem sobre o migrante. É, pois, o fato de experiências similares às sublimadas nos textos serem reconhecíveis na realidade que faz operar neles um dos traços da literariedade, a *sensação do real*, o *como se*, que caracteriza a ficção.

Além desse traço básico, outro não menos rudimentar, mas importante para determinar a relação entre ficção e realidade concreta, é o que proporciona a experiência diegética a partir das duas narrativas. Em *De ouro e de Amazônia*, o ritmo temporal linear recupera o tempo da vida, da experiência e da sucessão dos fatos que movem a crença no futuro como fenômeno que se projeta idealmente a partir de um espaço e de um tempo físico e histórico determinado. Em *Rum para Rondônia*, o deslocamento parece dar-se à revelia do protagonista, que, numa boleia de caminhão, faz desse microespaço a sua “cápsula de realidade”. Esse artifício, contudo — usado pelo autor para suscitar a introspecção e a memória da personagem — não impede que flua, paralelamente, o tempo linear, diegético³, que conduzirá o protagonista ao seu destino, seja a locação física (a cidade de Porto Velho), seja a manutenção da crença no ideal de liberdade. Note-se também que à medida que os protagonistas buscam solução para os seus problemas, o deslocamento de um espaço a outro se constitui em campo de luta pela sobrevivência material e pela essência e configuração identitária, mesmo que essa busca descortine a incapacidade de ambos de encontrarem a si mesmos, já que o périplo físico, o estar por entre espaços, é incapaz de suprir o desarrimo afetivo, transformando-se em uma travessia de opressão. Os périplos, portanto, com seus espaços e transcurso históricos e afetivos, são o campo de batalha onde cada protagonista deve enfrentar a si mesmo, numa travessia sem fim.

Como se pode ver, em ambos os romances operam-se escolhas estéticas capazes de atualizar no próprio texto, intrinsecamente, elementos tomados de uma realidade, que, transfigurada, assegura às obras o caráter de ficção e o *status* de espaços simbólicos de representação. Some-se, em favor dos pressupostos ficcionais, a intencionalidade dos autores: *Rum para Rondônia* é parte de um trabalho operacional, com propósitos e

³ Tempo diegético: tempo da história, para Gerard Genette (1995, p. 25-7). O mesmo que tempo da fábula para os formalistas russos.

percursos predefinidos, visando a resultados especulativos: corresponde à parte ficcional da experiência que envolve a tese de doutoramento *Anatomia do romance: a teoria e a experiência na construção do romance satírico Rum para Rondônia*⁴. Já o romance de Oswaldo França Júnior, é produto de um ficcionista profissional, um dos escritores brasileiros mais requisitados na década de 1980. Ainda que publicado postumamente, cumpre o projeto ficcional do autor de retratar a realidade social, como já fizera em *Um dia no Rio* (1969), *Jorge, um brasileiro* (1967) e *O homem de macacão* (1972), por exemplo. O romance conta a trajetória de um migrante saído de Minas Gerais, frisando, sobretudo, a relação do homem com o meio. Escrito no auge da extração de ouro do rio Madeira, em Rondônia, resulta de pesquisas sobre a ambiência numa região de garimpo, constituindo (por meio de linguagem despojada, que simula o registro jornalístico) flagrante sociológico de um país que assistia ao alargamento de suas fronteiras, com a mobilidade esperançosa de grandes contingentes populacionais oriundos, especialmente, do Sul e do Sudeste para a Região Norte. Preocupado, como Roncari, em registrar ficcionalmente aquele período de transição política e histórica, França Júnior — ao contrário do autor de *Rum para Rondônia*, que focaliza satiricamente as memórias e projeções pessoais de um intelectual premido pelas contingências humanas, históricas e políticas de um governo ditatorial — opta por uma representação sob a ótica e à imagem da gente comum, cujo sofrimento é menos racionalizado, mas não por isso menos verdadeiro. Interessa a ambos recriar e estilizar, sob perspectivas ímpares, os modos de vida, sonhos, projetos, contradições que caracterizariam certo período da história social brasileira.

⁴ A tese defendida na FFLCH/USP, em 1988, reúne num movimento de partilha e interseção o exercício inventivo e a práxis teórica, integrando o estudo do gênero e a escritura de um romance (RONCARI, 2014). Trata-se, portanto, de uma obra experimental.

Apesar da apresentação sumária das obras, os elementos já expostos são suficientes para atestar-lhes o estatuto de ficcionalidade. Interessa-nos, portanto, demonstrar como a matéria ficcional se constitui nos dois textos e como emerge de cada um deles um imaginário ou mediação simbólica de leitura do mundo. Em suma, interessa-nos indagar sobre o modo como a ficção, a representação e o imaginário se relacionam na constituição do literário.

1.1.1 *Mímesis* de representação

Considerando-se a existência de um estatuto ficcional, entendida a ficção como realização plástica investida de função estética e fundamentada por um *como se* que constitui padrão distinto ou paradigma com relação aos enunciados nocionais relacionados com o que se reconhece como *realidade empírica*, os dois textos atualizam, pela linguagem modulada pelos autores, uma configuração de *realidade* em que a representação de algo é reconhecida pela sua existência anterior num processo de objetivação da matéria ou, como prefere Costa Lima (2013, p. 143-62), “*mímesis* de representação”.

Essa propriedade pode ser confirmada tanto por elementos internos às obras como por expedientes outros que cooperam para determinar o processo de recepção. Com relação a estes últimos, a substância intencional e ficcional é primeiramente chancelada pelos editores, que inscrevem as duas publicações no gênero romance. *De ouro e de Amazônia*, a exemplo de outros livros do autor, e à exceção de *Recordações de amar em Cuba*, traz abaixo do título a expressão “romance”, que é reiterada nas informações catalográficas. A ausência da expressão “romance” em *Recordações de amar em Cuba*, obra que encerra sabidamente narrativas pessoais e memórias de

viagem, evidencia a intencionalidade literária das obras de ficção. *Rum para Rondônia*, por sua vez, tem como subtítulo a expressão “*estórias de sete dias*”. Ao optar pela variante “estória”, como fazia Guimarães Rosa, em detrimento de “história”, o autor, historiador de formação e professor de literatura, deixa claro o paradigma em que insere a sua criação.

Ainda com relação aos títulos, há que se levar em conta o fato de ambos serem criados no entorno dos substantivos próprios *Amazônia* e *Rondônia*, plenos de carga simbólica, além de locação física reconhecida. Esse duplo aspecto, somado aos sentidos que os substantivos adquirem internamente em cada narrativa, são responsáveis por uma tensão inicial entre as escolhas estilísticas, configuradas em linguagem de teor estético, e as forças centrífugas que tensionam o imaginário — força de vida — para fora do texto. Essa tensão permite reconhecer nos livros uma realidade paralela e intuitiva, tendo em vista os afastamentos do real que sustentam a ficção como categoria de valor.

São esses expedientes, constitutivos do *como se*, que possibilitam a representação realista, de um lado — *De ouro e de Amazônia* —, e, de outro, a espetacularização satírica, ambas calcadas numa mesma realidade, a partir da qual é possível a existência de verdades inventadas e necessárias. Inventadas, porque resultantes de um processo de desreferencialização operado na construção do discurso; e, necessárias, porque à medida que adquirem autonomia como objeto estético (e justamente porque adquirem essa autonomia) podem atuar como constitutivo antropológico elementar. Como tal, é inerente ao homem e, além de corresponder a uma necessidade a ser suprida, responde também a um direito e a um instrumento de afirmação. É como instrumento imbuído de estratégias discursivas específicas que proporciona aos seres humanos a capacidade de se autorrepresentar, invocando, por meio da encenação, o aparecimento de algo que até então não existia. Contribui para

isso, o fato de que o homem, pressionado pelas determinações históricas, políticas, psicológicas, afetivas e culturais, não consegue possuir a si mesmo. Por isso, a ficção como espaço da tangibilidade permite-lhe encenar o duplo de si, sonhar; ou, como sugere Wolfgang Iser (1996), acrescentar elementos novos à realidade, modificando as determinações do real.

Pode-se concluir, então, que o postulado do *como se* é mais que um aporte ontológico da ficção. Como na pintura, assume “autonomia ao recusar a semelhança com o antecipadamente dado”; não que a semelhança seja impossível, mas o seria “tão só com o que *a posteriori* concebesse a fantasia do receptor” (LIMA, 2013, p. 140-1). Sobre isso, é esclarecedora a posição de Iser (1999a, p. 77), para quem a ficção é uma condição transcendental que permite perceber o não visto, possibilitando a experiência reflexiva de algo. É um modo de ver e de compreender, e também um modo de ser e de estar na realidade.

Com isso, pode-se dizer que a encenação da migração no romance de França Júnior é moldada pela perspectiva de um narrador, cuja voz dá tangibilidade ao humano, ao denunciar as consequências de um mecanismo social de exclusão: conta-se a história de Adailton, que, marcada pela miséria, pela violência e sem perspectiva de sobrevivência no Sudeste, migra para a Amazônia atraído pelo sonho da fortuna fácil.

O processo narrativo acompanha a personagem desvelando o seu destino. Participam dessa construção, além da ambiência exterior e interior, as personagens que passam a existir à medida que se relacionam com Adailton. É, aliás, os seus modos de existir que as tornam reais, possibilitando que o leitor reconheça nelas a imagem do migrante, e se reconheça nelas, experienciando seus dramas e estabelecendo paralelos com a realidade: de um lado seres alóctones (que não é originário do país que habita) aprisionados à dura realidade da floresta, do garimpo e do desengano; de outro, seres

ficcionais, livres para existir; mas devido a sua dimensão complexa (física, psicológica, moral, sociológica) reintegrados à realidade pelo imaginário sobre os garimpos de extração de ouro no norte do Brasil, sobre a Amazônia e sobre a figura do migrante.

No que toca às adversidades, a trajetória de Adailton se assemelha à do protagonista de *Rum para Rondônia*. As personagens, assim como seus modelos reais, compartilham o mesmo espaço vivencial (Rondônia) e se integram na mesma condição de diferença. São seres que, vitimados ou não, são surpreendidos no cumprimento de suas jornadas, que os empurram à margem dos valores da sociedade burguesa. Embora sejam heróis problemáticos, Adailton é uma personagem cujos deslizes advêm de sua visão de mundo talhada pela opressão e pela obscuridade, que somadas ao orgulho são responsáveis pelo rebaixamento ético e pela relativização circunstancial do caráter de nobreza. O protagonista de Roncari, assemelhando-se ao herói do drama contemporâneo, aceita as imposições do destino de forma mais ou menos passiva, causticando-se à medida que denuncia a corrosão do mundo. Adailton é ação: desafia o destino e, desafortunado, vale-se da força bruta para superá-lo. Sabe que seu futuro será definido por suas escolhas, cujas ações devem ser empreendidas como reparação dos infortúnios advindos de sua condição social. Se não lhe falta bravura, sobram-lhe vícios. E sua jornada suscita ao mesmo tempo espanto, raiva e piedade que levam o leitor à emoção. Por isso, talhado para encenar e superar adversidades, age como se pudesse suportar o mundo em seus ombros, embora se valha de modos nem sempre lícitos para seguir em frente.

Já a personagem criada por Roncari — um intelectual de meia-idade, aparentemente bem formado, mas desregrado e amargurado pelo não enquadramento ao *status quo* — caracteriza-se pela crítica debochada e pelo afrontamento às normas instituídas. Seu convívio com as demais personagens é moldado pelo interesse imediato,

por algum tipo de satisfação ou vantagem que se possa obter, num movimento interior que metaforiza a sua história de vida desregrada e seu périplo difuso, sem grandes ambições, a não ser uma ideia fulgurante de liberdade.

Trata-se, segundo o próprio Roncari (1988, p. 24), de uma personagem construída às avessas da tradição romanesca brasileira. É um desenraizado, um sujeito que rompe com os laços familiares, com os laços de classe e se vê descompromissado de qualquer tipo de referência. Daí a sua rudeza, a sua franqueza espantosamente rara até mesmo para a ficção: dotado de atitude abrasadora, não aceita as estruturas de controle — normas, ritos, costumes —, tampouco os artifícios que se achegam a essas estruturas (máscaras comportamentais, dissimulação, hipocrisia), que prefiguram, senão as relações, o comportamento social. E, se se utiliza, em algum grau, de um desses procedimentos — ao incitar alguém, por exemplo, a violar uma norma que julga opressora —, fá-lo como ironia, sarcasmo e como *lei de talião*, como se corrigisse o mal com a mesma arma com que ele fere. Tudo, portanto, uma estratégia de Roncari, romancista, para compor uma personagem que possa chocar pelo comportamento transgressor e, ao mesmo tempo, possibilitar ao leitor uma vivência fora das determinações opressoras, que tão fortemente marcam o país entre as décadas de 1960 e 1980.

Se, em *De ouro e de Amazônia*, todo o sistema de representação é dirigido pela posição do narrador heterodiegético, que pode, como já assinalamos, regular seu foco de observação, aproximando ou afastando-o da realidade por meio das escolhas formais e linguísticas adotadas pelo escritor; em *Rum para Rondônia* o modo de representação se dá pela própria atuação do narrador autodiegético, que ora interage, ora transcende ou torce a realidade concreta, pondo-se às vezes em paralelo com aquela *psique* dos homens fracos, de gestos risíveis, como indica Aristóteles ao tratar da comédia.

Os dois romances, portanto, encenam modos de resistência que visam à transformação social, e a estratégia dos seus autores é aproximar de tal modo a realidade e a invenção, que a realidade, transcrita, passa a ser elemento interno da ficção. Os elementos, portanto, externos presentes, não estão “como dependência e condicionamento, mas a partir de uma espécie de interiorização, cujo diagrama é dado pelo movimento mesmo de construção e das estruturas do imaginário e do simbólico”, como assinalou João Alexandre Barbosa (1990, p. 50) ao tratar da “dimensão intervalar da literatura”. É essa a estratégia definidora dos romances enquanto criações artísticas que articulam a historicidade.

Esse modo de ser, contudo, não encerra os limites da ficção. Ela não repudia um contexto situacional nem necessita dele para existir; não é mera encenação ou metáfora da realidade, assim como não confina a sua existência apenas ao que chamamos de literatura, embora constitua um dos predicados do código literário. Queremos dizer, com isso, que o princípio do *como se* pode definir *ficção*, mas não *literariedade*, em cuja natureza a ficção, com seus atributos de representação, pode ter papel fundamental. O *como se*, portanto, é uma condição, mas não constitui sozinho o caráter ficcional. Ao mesmo tempo em que se aproxima (nos mitos, lendas, jogos), ele se afasta das injunções históricas e socioculturais, além de conciliar um fingir e um simular que exclui o mentir à medida que se expressa através de uma forma original capaz de assegurar-lhe a verossimilhança como preceito. É um dos ingredientes da comunicação literária, que, por sua força, se distingue das demais formas de comunicação linguística. Tal distinção, segundo Aguiar e Silva (2010, p. 198-200), se daria pelo fato de o discurso literário “se realizar *in absentia* (sem a presença) de um determinado contexto de situação e em conformidade com um especial sistema de regras pragmáticas” acordadas entre o emissor e os receptores do texto literário. Esse

“sistema de regras” pode ser compreendido, conforme propõe esse autor, “à luz da teoria dos actos de linguagem”, tomando-se como proposição o fato de que “um falante que realiza actos de linguagem, além de realizar actos de enunciação e actos proposicionais, realiza actos ilocutivos, isto é, actos de linguagem completos que consistem em representar um estado de coisas” ou em exprimir algo. Ora, os atos ilocutivos são institucionais e contratuais, e devem “obedecer a determinadas regras semânticas e pragmáticas” para que a comunicação se efetive. Do mesmo modo, tanto os escritores como os leitores devem ser proficientes e aceitar o contrato de regras da comunicação literária a fim de que possam usufruir eficazmente desse bem cultural, sabendo-se que os atos constitutivos da comunicação literária “não funcionam segundo as regras semânticas e pragmáticas” da comunicação social. No texto literário, “estas regras encontram-se suspensas e, em particular, estão suspensas as regras que relacionam imediatamente os actos ilocutivos com o mundo empírico”, mesmo que o texto, pelo maior ou menor grau de modulação simbólica, se aproxime ou se afaste da realidade. Assim, se o discurso da

comunicação linguística encontra-se inextricavelmente vinculado a um particular contexto de situação empírica ou idealmente existente e não pode ser correctamente entendido à margem desse contexto de situação que lhe é exterior e anterior; o discurso ficcional [...], constituído por pretensos actos ilocutivos, constrói, de acordo com determinadas normas e convenções, o seu próprio contexto de situação, o seu próprio emissor [...]. Com efeito, uma das normas pragmáticas fundamentais que regem os [...] textos literários indica aos leitores que devem bloquear, no plano semântico, a referência imediata [...] ao mundo empírico e [...], em contrapartida, considerar o mundo construído pelo texto literário como um mundo autónomo. (AGUIAR E SILVA, *loc. cit.*)

A observância desse contexto que envolve o pacto ente o emissor e os receptores, conclui o autor, é o que possibilita estabelecer adequadamente a referencialidade mediadora do texto literário com o mundo empírico, aspecto que reforça, a nosso ver, o papel da ficção, seja como estratégia e ato discursivo por meio do qual o homem pode se *autorrepresentar* projetando-se em ideações, seja como forma de se sentir representado ao usufruir do seu direito à fruição, à ficção e à fantasia. Ora, os dois protagonistas encenam o desejo de reescrever o destino, com a superação das adversidades que os rodeiam desde o início de suas jornadas. O anseio por uma vida *outra* enseja seus périplos e a escolha da rondônia-eldorado do final da década de 1970 como lugar onde a sorte se cumpriria, em entrecho correspondente àquele arquitetado por milhares de brasileiros que se deslocaram para a região amazônica.

Parece-nos certo dizer, então, que os dois romances contêm situações não ficcionais e que ao lado dos elementos ficcionais que dão existência aos protagonistas há referências reais (uma dada rodovia, um garimpo, uma floresta, um rio, uma cidade real chamada Porto Velho, etc.) sendo transfigurados. E, por mais estilizados que sejam as suas apresentações, são uma dada estrada, um rio, um garimpo geograficamente localizados e física e idealmente reconhecíveis sob pena de soarem falsos e, por consequência, porem em risco a validade literária das obras. Com isso, pode-se dizer também que “alguns gêneros ficcionais são definidos pelos compromissos não ficcionais envolvidos” na própria obra de ficção, isto é, pelo “grau de compromisso do autor com a representação de fatos reais” (SEARLE, 2012, p. 116).

Outra asserção é a de que nem toda representação é genuinamente ficção, nem tudo na ficção é matéria inventada, mas a ficção só pode existir sob a dependência de uma modalidade — impura e complexa — de representação, cuja validade se dá na medida em que o leitor compartilha do fingimento proposto na obra. O escritor, por sua

vez, para dar validade ao seu discurso, finge que faz referência a algo e, ao fazê-lo, finge que há nesse discurso algo passível de referência, num movimento análogo ao que Saul Kripke (2012) chama de “atos de batismo”. Para Kripke, segundo as palavras de Claudio Weber Abramo, (2011, p.18), “os atos de batismo com que as coisas ganham nomes cristalizam o que mais próximo podemos chamar de a *essência* das coisas”, isto é, um conjunto de referências *a priori* (por dedução, por demonstração) para que algo se constitua como tal em todos os contextos ou suportes que compareçam, “mesmo naqueles mundos em que ocorram apenas como abstração”. Assim, nos romances, num mapa, num filme que viesse a ser feito, a cidade para onde os dois personagens se dirigem haveria de ser sempre a cidade de Porto Velho.

Abramo utiliza-se dessas ideias como justificção de preceitos da tradução, deslocando-as do contexto original, como, aliás, fazemos aqui: interessa-nos o fato de que, em contexto literário, o designador de rio, cidade, garimpo, etc. se revestem e se despem de diferentes camadas de sentido que dão ao fingimento uma arquitetura de verdade e ao princípio do *como se* uma carnadura de *como tal*.

1.1.2 Verdade e validade

Está claro que a relação entre ficção e realidade se explica pelo jogo de correspondências entre verdade e validade (BARTHES, 2007), entre constatação e performance. Sendo *poiesis* e sistema sígnico, a ficção contrasta com o factual ao mesmo tempo que sua existência depende da utilização apropriada de técnicas capazes de simular um caráter de verdade. Assim, pode aproximar-se das formas documentais, contaminando a esfera literária com o “sentido negativo” da “imitação verista”; se pensarmos que o ficcional já foi tomado por algo falso e que “desde a antiguidade o

‘real’ estava ao lado da história [...] para melhor opor-se ao verossímil” (BARTHES, 1972, p. 42).

Essa ideia de “falso”, aliás, tem início, provavelmente, com a produção dos poetas épicos, que, ocupando posição de prestígio na sociedade, não são questionados sobre a veracidade daquilo que contam, até que, com a evidência dos filósofos — com sua condição de detentores do saber — põe-se, de um lado, os historiadores caracterizados pela verdade comprovável de seus textos, e, de outro, os poetas, admitidos então como artistas, em cuja produção a ideia de verdade é substituída pela de verossimilhança. É nesse contexto que os filósofos associam a tragédia à arte dos retóricos, no paradigma daquelas capazes de seduzir por meio de uma “ilusão de realidade”. A poesia, por sua vez, deixa de ocupar-se dos eventos de interesse comunitário (a memória coletiva, o documento, a história), para mirar o particular, como na *Odisseia*, que trata de um herói e seus problemas. Esse momento não deixa de ser, contudo, uma quadra de estranheza já que um texto entendido como “história” é alimentado pela “mentira”. É sob tais condições, segundo Luiz Costa Lima (2006, p. 174-5), que se funda o estatuto da ficção poética.

Refletindo acerca desse estatuto, Adorno (2012, p. 47-54) argumenta que, na épica, o narrador investe contra a obscuridade do mito e ressalta a objetividade, ao mesmo tempo que pode modular o discurso, rompendo com as limitações impostas pelo referente. Um exemplo dessa situação seria o episódio da *Odisseia* em que Ulisses, tendo consciência da distinção entre palavra e objeto, compreende que as palavras têm propriedade polissêmica e podem condensar uma carga simbólica. Diante dessa descoberta e vendo-se em perigo, confunde o gigante Polifemo ao denominar-se “Ninguém”. É assim, manifestando domínio de uso e consciência do poder do signo, que garante a sua sobrevivência ao impedir que o ciclope seja auxiliado porque, ao

gritar por socorro, dirá que “Ninguém” se feriu (Adorno, 2006, p. 58-63). Tal manipulação por meio da inteligência que possibilita o uso do discurso bem articulado dá a Ulisses a oportunidade de romper com a imutabilidade do mito e de reescrever o destino, configurando, segundo a compreensão de Adorno (2006, p. 47-58), o tipo de herói que seria uma antecipação ou “protótipo do indivíduo burguês” e, por consequência, do herói romanesco, tendo em vista o seu propósito de autoafirmação.

Pode-se dizer, então, que o comportamento astucioso por meio da manipulação das palavras — que os filósofos da Antiguidade chamam de “palavras graciosas” — é o procedimento que dá à ficção o viés de algo aparentemente falso e perigoso, uma verdade que “engana”, por valer-se de artifícios capazes de forjar uma realidade paralela. Mas essa prática astuta, além de um artifício de linguagem, é uma arma de autodefesa do herói no embate que deve travar contra a rigidez das estruturas sociais e comportamentais. A preocupação com a “ilusão de realidade”, portanto, justifica-se do ponto de vista de quem a teme como receio ético e também como princípio de desestabilização de um estado de coisas que se vê ameaçado por uma arma imprevisível que apenas a alguns é dado manipular com destreza. Com essa arma poderosa, o herói pode concentrar-se em seu próprio porvir — eis o exemplo de Ulisses —, passando a ser temido, dado que tem em seus domínios algo potencialmente novo e perigoso, capaz de interferir na dinâmica histórico-social ao denunciar-lhe as fragilidades.

Guardadas as proporções, em *De ouro e Amazônia* o protagonista também direciona seu destino quando, aos 12 anos, foge de um emprego arranjado por sua mãe e rumo para Belo Horizonte. Como um herói clássico, suas tentativas iniciais são todas frustradas: perambula pelas ruas, se sustenta de trabalhos informais, é preso e levado para a Febem, se defende para não ser vítima de violência sexual, encontra refúgio nas drogas e, num suspiro de redenção, serve à infantaria, faz cursos no Sesi e no Senac,

torna-se professor de capoeira, vendedor, operário de fábrica, representante comercial.

Como se pode notar, o enredo apresenta uma sucessão de fatos que demonstram a obstinação do protagonista em ascender socialmente. Cada evento funciona como um rito de aprendizagem que prepara Adailton para enfrentar o ambiente hostil que encontrará nos garimpos de ouro em Rondônia. Os marcadores geográficos (Minas Gerais e Rondônia) e sociais (Febem, Senac, Senai) auxiliam na criação da “ilusão de realidade” por lembrarem situações e espaços do mundo real. Trata-se do fenômeno que Compagnon (2001, p. 128-9) denomina *mimesis* do reconhecimento, por meio da qual o leitor desloca as informações para fora do texto, fazendo associações e validando as imagens geradas, ao mesmo tempo que compreende a intenção da seleção e organização do narrador de mostrar o herói como transcrição e representação de indivíduos. No caso dos romances em questão, indivíduos com trajetórias ímpares, lançados em périplo pelo país, tentando reescrever seu destino e, com isso, compondo um painel íntimo e socioeconômico que nos permite recuperar imagens de um certo Brasil dos anos 1980.

Adailton, por exemplo, para superar as limitações que lhe são impostas pela condição social, precisa assumir as rédeas de seu destino ainda criança. É obrigado pela mãe a morar na cidade de Luz, a fim de trabalhar em um hotel, mas logo rejeita a condição de empregado, pois a ordenação a que é submetido beira a da servidão: uma criança de nove anos que é obrigada a servir aos hóspedes e aos patrões. Premido por esse espaço degradado, comete pequenos delitos e, vendo a dona do hotel tirar dinheiro do caixa às escondidas, passa a fazer o mesmo, dizendo à mãe que o dinheiro extra é fruto de gorjetas e do engraxamento de sapatos. A mentira, os furtos, os desvios de conduta não o perturbam. Teme apenas ser mandado a um seminário, pois sabia do desejo da mãe de que um dos filhos fosse padre.

Avesso à vida eclesiástica, Adailton tem caráter pragmático e sonha com outras terras: “não queria ser igual” àqueles homens, não gostava das suas aulas e “não queria, quando fosse para o céu, viver no meio de anjos”. Gostava mesmo “era das aulas de Geografia e História. Saber coisas de outros lugares, de outras pessoas” (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 23). Como se vê, esse protagonista vislumbra o mundo e, enquanto se prepara para realizar a *partida* (PROPP, 1978), municia-se de livros, de notícias que ouve no rádio e das histórias contadas pelos viajantes que passam pelo hotel. Sem contar com um *auxiliar* espontâneo ou comprometido com suas causas (PROPP, *loc. cit.*), já que nenhum viajante aceita cooperar com ele, e como é necessário obter autorização judicial para que possa viajar sozinho ludibria a própria mãe dizendo que as autoridades tentavam impedi-lo de entrar no ônibus quando queria visitá-la. Com isso e com uma série de outros artifícios, chega a Belo Horizonte na boleia de Jurandir, desvencilhando-se rapidamente do caminhoneiro com quem viajara e acabara de enganar (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 34).

As trapaças e a ladinagem permitem que Adailton prossiga seu caminho, mas ainda uma vez o seu “eldorado” não é obviamente alcançado. Isso não impede, contudo, que a vida prossiga, pois Adailton, seguindo o protótipo da personagem forte, que não se verga à natureza e às condições inóspitas do meio, vinha superando — desde a infância — todo tipo de dificuldades: abandono, prisão, Febem, violência sexual, de modo que algum êxito, por menor que fosse, se avulta como sucesso e como prêmio à obstinação da personagem. A imagem do homem rude, forte, inquebrantável, enfim, é um *locus ficcional* na nossa tradição literária, cujo bastão Adailton é encarregado de levar um pouco mais à frente.

Em *Rum para Rondônia* (1991), o protagonista é também moldado por rejeições e tragédias pessoais desde a infância. Rejeitado pelo pai e órfão de mãe, vai

morar com uma tia que não o tolera. Com a morte da tia, é internado em um colégio de padres, de onde é expulso e entregue a outra parenta da mãe, prosseguindo num ir e vir por vários lugares, indiciando o perambular e o desajuste infindo com o mundo e consigo mesmo.

Sempre em desacerto com o seu entorno, constrói um universo paralelo, conturbado e, paradoxalmente, de pouca complexidade, já que é uma personagem sem a densidade psicológica que caracteriza os estados interiores e os grandes dramas humanos, e porque não se tem acesso ao seu mundo interior. Esse traço, aliás, é uma estratégia de composição por meio da qual se desvia o foco de atenção do protagonista para o que se poderia chamar de *motivações realistas* ou ânsia de fidelidade para com a vida (TOMACHÉVSKI, 2013), procurando mostrar ou dar conhecimento sobre o espaço físico e as relações sociais que cercam a personagem. Esse conhecimento de mundo, contudo, só é acionado por meio da interação dessas categorias (personagens, espaços) com o protagonista, não por refletir sobre elas, mas por conduzir o foco narrativo para elas. É assim, por exemplo, que se tematiza a hipocrisia e a degradação com que nas obras estão caracterizados a Igreja, o Estado e a família.

Sem conexão afetiva com o meio, o protagonista, ainda criança, constrói seu universo pelas cores dos livros e dos filmes, e sempre que é levado a romper sua pequena bolha de fantasia envolve-se em problemas até ser internado numa casa de correção. Mas, incorrigível, envolve-se em crimes, sofre um atentado e, exaurido por sua autodegradação, migra para Rondônia, iludido pela ideia de eldorado, que durante certo período embasou o imaginário sobre essa região, ilustrado pelo discurso oficial como nova fronteira do progresso e do desenvolvimento. Sua índole, contudo, não se transforma. Continua uma personagem cujas ações e universo interior são impossíveis

de ver ou prever. Vive ao sabor das pulsões, e a sua obra em Rondônia seria a abertura de um bordel.

De resto, já o encontramos no colégio de padres, desafiando a disciplina, negando-se ao trabalho e arriscando-se ao castigo, como se não houvesse em seu psiquismo aquele conjunto das forças morais e inibidoras, que, desenvolvidas sob a influência da educação, favorecem a socialização. Sem ter consciência do modo como age, isto é, sem uma finalidade ou fundamento moral, vive como um hedonista, já que as suas ações são regradas pelo propósito de obtenção do prazer. Prazer utilitarista, aliás, que só se plenifica por meio da extensão para outras pessoas. Com isso, obtém regalias contrárias à vida em um colégio religioso, trava contatos com as internas de um colégio de freiras, comanda ritual erótico e intermedeia favores sexuais. Tudo sob a proteção de um padre, seu amante, a quem controla e tiraniza. E, se perde a proteção de um padre, torna-se, numa inversão do jogo, protetor de outro (rejeitado pelos colegas de sacerdócio), a quem comanda, proporcionando ao protegido os prazeres de rituais profanos.

Está claro que os dois protagonistas, apesar de possuírem estruturas muito díspares, cumprem papéis fictícios e representam, por meio de suas atuações, retratos e justificações do comportamento humano de maneiras diferentes daquelas explicações oferecidas pelos sistemas de referência cognitiva. É próprio da ficção fazer incursões tanto no campo de referência dos sistemas extratextuais como no *corpus* mesmo da literatura, atritando, transgredindo ou decalcando sentidos, como no episódio de *Rum para Rondônia*, em que se invade o campo simbólico e referente dos rituais de colheita, perturbando-o (pela sensualização) à moda da sátira. Esse tipo de perturbação serve também à dessacralização das instituições. Serve de exemplo aqui o modo como a personagem desreferencializa o signo, injetando-lhe novos sentidos (GONÇALVES,

2010), mesmo que estes sirvam a objetivos práticos. Refiro-me à expressão “júbilo”, proferida em contexto sagrado no seminário onde a personagem vive, para sugerir uma sensação espiritual de bem-estar extremo, difícil de ser traduzida em palavras. Essa expressão do regozijo despertada pelo suposto contato com Deus encanta a personagem apenas por sua bela contextura sonora até que, observando a excitação sexual do amante durante o ato litúrgico de elevação do “cálice sagrado”, julga-se objeto de desejo do padre e traduz essa sensação pronunciando a palavra “júbilo”, como se unisse simbioticamente a exultação pelo sagrado e pelo profano.

Em outro momento de simbiose, tomado de “júbilo” e num acesso de êxtase após experiência sexual com as meninas do convento, o padre Valentim, responsável por tocar órgão na igreja, desvia-se do tom circunspecto e ritualístico da missa, e passa a executar a marcha carnavalesca *Chiquita bacana*. Alguns fiéis gracejam, batem palmas acompanhando a marcha, apesar de estarem ali para os ritos iniciais da Quaresma. Trata-se de uma das situações parodísticas do texto, nesse caso com referências ao culto das igrejas pentecostais e sua liturgia informal, cujos ritos aparentam, às vezes, um programa de entretenimento, onde o espetáculo é a ordem que rege o momento de adoração, que envolve a participação espontânea dos fiéis e os cânticos acompanhados por palmas. Esse tom sensacionalista, que sugere desordem e talvez facilite a aceitação da escatologia, é aproveitado pelo protagonista, que, notando o descontrole e a carnavalização do rito religioso (e convencido do efeito que causaria), adentra a igreja e grita, como se anunciasse: “O DIABO!” A anunciação jocosa provoca pavor entre os fiéis que, por um momento, parecem transitar assustadoramente da presença de Deus para a companhia do diabo. Na balbúrdia, uma das senhoras perde a saia, que o protagonista toma para si, vestindo-a e juntando-se ao organista para, em êxtase, cantar e dançar a marcha, sendo interrompidos apenas quando amarrados e exorcizados

(RONCARI, 1991, p.30-6).

O que de fato interessa nesse episódio é o poder de presentificação por meio da palavra. O protagonista vale-se da situação fazendo com que os fiéis sintam ou, pelo menos, imaginem a presença do diabo, denunciando sarcasticamente e, mesmo que sem um propósito claro, o desvirtuamento da Igreja. Vê-se, mais uma vez, como o protagonista de *Rum para Rondônia* vale-se, por meios diferentes, evidentemente, da estratégia empregada por Ulisses ao perceber a propriedade polissêmica das palavras e o uso volitivo que se pode fazer delas. Se Ulisses domina monstros, se Adailton (*De ouro e de Amazônia*) subjuga aqueles cujos favores lhe são úteis, o protagonista de *Rum para Rondônia*, tendo consciência da mobilidade dos signos e das suas possibilidades de uso simbólico, os utiliza para mobilizar sensações naqueles com quem se relaciona e para desestabilizar o meio em que vive, pois só assim parece existir.

Se considerarmos que as passagens relatadas expressam um modo de o homem (no caso, o escritor) comunicar uma percepção da realidade, a ficção narrativa se afigurará como canal de descoberta do mundo ao fazer uma leitura original, simbólica e individual desse mundo. A ficção, portanto, daria roupagem para o que é ausente e imperceptível ao homem envolvido naquilo que Iser (1999a, p. 165-7) considera compreensível no âmbito de uma antropologia literária: a “percepção vívida daquilo em que os seres humanos estão inextricavelmente enredados, quando desempenham suas atividades corriqueiras [...] um modo de apreender o que não é dado”.

1.1.3 Transitividade entre mundos

A criação ficcional, pode-se dizer, congela um tempo-espço para que se experimente a estranha situação de estar em algo estando fora dele. Um acontecimento

em que a transitividade entre os mundos possibilita reconhecerno-nos por meio da representação. Assim, distanciando-se de si por meio da ficção, o homem pode transpor suas limitações e retornar às profundezas do seu ser a partir de onde pode reconhecer-se nos dramas de outros seres e transpor seus reais limites. Humanizando-se, pode, enfim, criticamente, avaliar a si e às estruturas a que está vinculado. Quando essas estruturas são opressoras, a narrativa ficcional oferece um modo de ultrapassar fronteiras, como lembra Roland Barthes: se o poder tem formas plurais e está expresso em “vozes autorizadas”, a literatura permite um “logro magnífico”, pois ao trapacear com a língua trapaceia a língua a qual dá voz a uma instância fora do poder autorizado. Enquanto força libertadora, a literatura “sabe algo das coisas” e dos homens, engendrando uma “reflexividade infinita” (BARTHES, 1989, p. 10-21).

De fato, os dois romances lidam com uma espécie de indeterminação de fronteiras. De um lado, o determinismo do destino de cada protagonista os aprisiona às circunstâncias e, de outro, a possibilidade de driblar as forças determinantes de ordem social e cultural, como se emanasse deles, por meio da estruturação discursiva, uma consciência de que o poder “está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social”, atingindo outras esferas além do poder do Estado, como “nas opiniões correntes”, constituidoras de imaginários. Assim, o louco, o transviado do livro de Roncari ou o ex-interno da Febem e ex-traficante do livro de França Júnior, como se intuissem que “todo discurso do poder” engendra uma “culpabilidade” naquele que o recebe, resistem às determinações sociais, travando um embate com o poder por meio da linguagem com que são construídos.

Aproximando as duas narrativas podemos mapear semelhanças e diferenças no modo como os protagonistas lidam com as situações que definirão seu destino. Entre as semelhanças, está a capacidade com que manipulam a palavra a serviço de seus

interesses. Esse ponto em comum está na origem que dá constituição ao caráter dos protagonistas: falta às duas personagens a imagem paterna. Adailton, desprovido dessa figura, é obrigado a lutar por sua sobrevivência. A personagem de *Rum para Rondônia* é rejeitada pelo pai e pela mãe. Mas, enquanto Adailton age com aparente resignação aos olhos dos mais próximos, trabalhando no que lhe mandam ou no que lhe parece mais satisfatório para sobreviver até que surja a oportunidade de mudar o jogo do destino, mantendo-se na dimensão realista do cotidiano dos marginalizados, o protagonista de *Rum para Rondônia* deixa-se levar para diferentes lugares, confirmando que está em cada um para revelar a dinâmica daquele espaço, desencadeando situações provocadas por ele que, no encadeamento das reações, beiram o exagero e os acontecimentos improváveis. Como o protagonista é o autor de sua história, que é contada a um caminhoneiro durante sua viagem para Rondônia, não se inibe em criar imagens exageradas que rompem o limite do possível.

A fonte das fantasias exageradas relatadas em seus escritos resulta das leituras dos romances. Em cada espaço onde o acolhem (seminário, casa de parentes, casa de correção, universidade), as histórias funcionam como ponto de orientação para sua formação, que resulta em comportamento pouco convencional. Caminho inverso segue Adailton (*De ouro e de Amazônia*), cujas leituras, como já apontamos, eram pautadas pela referência à realidade (livros de história e de geografia), que direcionam suas aventuras por espaços figurados nesses livros (cidades com arranha-céus, rios da Amazônia) e orientam seu comportamento para atos mais comuns ou esperados por aqueles que estão integrados em determinados ambientes.

Entretanto, as leituras como provável fonte de influência para a formação e o comportamento das personagens parecem ultrapassar essa relação à medida que se percebe que as características romanescas, assim como as de um texto pautado na

realidade, contaminam o modo de narrar em cada romance. A escolha de um narrador autodiegético, a inclusão de elementos fantasiosos na diegese (*Rum para Rondônia*), a seleção de um narrador heterodiegético e a rejeição à fantasia (*De ouro e de Amazônia*) são elementos que parecem confirmar a sugestão. No livro de Roncari, o fato de o protagonista ser orientado através de romances resulta em imagens pouco prováveis que beiram o sonho e a fantasia, em sutil intertextualidade com a origem do romance, momento em que o gênero foi considerado inferior por corromper os costumes⁵.

1.1.4 O contrato de verossimilhança

A sugestão velada de que a leitura romanesca influenciou o personagem-narrador de *Rum para Rondônia* pela inclusão de imagens fantasiosas na composição de sua história põe em discussão um dos elementos de sustentação do gênero romanesco, que é a verossimilhança. Em algumas passagens, acontecimentos improváveis tensionam os limites entre a realidade representada (reconhecida no ato de leitura da história pelos seus aspectos sociais, políticos, religiosos e outros) e a imaginação (representação sem vínculos com a realidade reconhecida). Essa tensão inicia-se no capítulo III, com a entrada abrupta de uma voz narrativa autodiegética diferente da voz do personagem-narrador. Essa nova voz assume o ponto de vista de um jornalista que

⁵ O “realismo” é considerado o divisor entre formas literárias. “Realismo” no sentido de “um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma.” Antes dele, a ficção extraía seu enredo da mitologia, da História e de lendas por considerar que nesses gêneros havia um repertório da experiência humana. No século XVIII, o “realismo” em uma obra indicava uma percepção individual da realidade por abordar pessoas, lugares e tempos específicos em enredos próximos do contexto da vida contemporânea e em linguagem referencial, opondo-se a tipos humanos genéricos em cenários da convenção literária e enredos muitas vezes improváveis. O tempo é uma categoria essencial para caracterizar o romance como forma que retrata a “vida através do tempo” com descrição detalhada da vida cotidiana. Essa forma literária expandiu-se às classes populares, suscitando preocupação com a corrupção da mente de lavradores, criados e pequenos comerciantes, que deixavam de se ocupar de leituras religiosas. (WATT, 1990, p. 11-33)

descreve uma série de crimes contra mulheres jovens para a *Revista Ilustrada*⁶. Sua descrição de conotações eróticas é intercalada, também em abrupto, pela voz do protagonista-narrador, que, em discurso direto, em forma de confidências a um provável leitor de seus escritos, torna ambígua sua participação nos crimes:

Meus? Nunca ficaram sabendo quem realmente os cometeu, nem eu também os atribuo a mim. Tinha caído nas mãos das forças subterrâneas, e fizeram tudo para me destruir. Para cada mentira que contava, recebia dez golpes, e cada vez mais fortes. [...]

Assim, depois de cada mentira, vinham mais pauladas, até que virei um tapete de pele e osso e me jogaram no lixão de Carapicuíba. (RONCARI, 2001, p. 104)

As forças subterrâneas a que o protagonista-narrador se refere são o sistema de tortura a que é submetido pelo namorado de Diva, dançarina por quem se interessara.

Após as explicações sobre a dúvida de ser ou não o assassino, o protagonista passa julgar as matérias publicadas na *Revista Ilustrada*. Inicia-se nesse momento um jogo para apagar as possíveis marcas de sua participação nos crimes. Suas explicações tentam convencer um possível leitor de que está falando a verdade, mas a dúvida se instaura quando expõe o que a revista veicula: a confissão de uma velha que encontrou o suspeito dos crimes em um lixão (mesmo local em que o protagonista foi atirado após a tortura), cujo rosto estava no meio dos jornais com uma careta tão feia como jamais vista. Algo que, de certo modo, remete à carranca que se formou no rosto do pai do protagonista ao saber da paternidade. Além disso, o protagonista, durante a leitura da

⁶ Os capítulos III e IV de *Rum para Rondônia* assumem a forma de revista e diário em que a voz de um jornalista-fotógrafo expõe em uma série de reportagens a descrição de corpos de mulheres assassinadas ao mesmo tempo em que conta suas aventuras em busca do assassino ao lado de um investigador. A forma narrativa aparece com o subtítulo *Revista Ilustrada* cujos episódios são numerados de 146 a 156. O autor de *Rum para Rondônia* faz um trocadilho com a *Revista Ilustrada* que circulou no Brasil de 1876 a 1898 na qual os acontecimentos eram apresentados com tom satírico. A revista compunha-se de textos e ilustrações com seção dedicada às artes em que se comentava sobre romances e romancistas.

revista, esclarece um possível leitor de que a matéria publicada servira para “preencher o buraco que me ficou na memória” (2001, p. 104), reforçando a possibilidade de ser o *serial killer* Vampa, o vampiro paulista. A amnésia fora causada pela tortura sofrida. A suspeita se adensa pelo elo com as informações anteriores, como a morte súbita da tia do protagonista após um ato de vingança por parte dele, e as histórias horripilantes que conta a uma empregada doméstica que o desprezou, dizendo-lhe que era suspeito da morte a machadada de um padre.

O episódio do crime exposto pela revista explora diversas sensações, indo do medo ao sensual-erótico despertado pela visão das fotos sobre os crimes. Como um corpo estranho à sequência narrativa, cada edição da revista tensiona os limites da verossimilhança, num jogo que, por brincar com esses limites, testa o contrato de confiança entre leitor e personagem-narrador. O jogo, com a intenção de mostrar o ato de criação em suas possibilidades criativas, explora a dualidade enevoadada. A primeira, já apontada, coloca o protagonista como vítima (das agressões da tortura) e como o possível *serial killer*; a segunda refere-se às personagens de comportamentos opostos envolvidas na investigação dos crimes: uma tenta ordenar as ações do assassino dentro da esfera do real, chamando o assassino de louco que destina o sangue das vítimas ao comércio clandestino (mas, ao mesmo tempo, não consegue explicar o material de duas pontas utilizado para a extração do sangue das vítimas), e a outra, um agente policial, leitor de clássicos do gênero policial (outra alusão à formação influenciada pelo tipo de leitura), que impulsiona a explicação dos acontecimentos para a esfera do fantástico, chamando o assassino de vampiro cujas presas só floresceriam quando excitado.

São esses elementos que tornam a narrativa do jornalista fantasiosa, ambígua e com pitadas de medo e de humor. Por ter esses elementos, torna-se material de consumo que excita o imaginário da sociedade e da imprensa televisiva. Esta, por sua vez,

disputando espaço com a revista, para também se tornar objeto de consumo, se recusa a veicular apenas as explicações científicas sobre o caso, reforçando o imaginário do público com a exibição de filmes de vampirismo. O povo consumidor das informações torna o acontecimento hilário, como revela a passagem a seguir:

Os homens comentavam entre si a malandragem do autor, que gostava de nádegas bem-feitas: “Não é sério”, diziam, “esse sem-vergonha não morde a bunda de qualquer uma, não, só de moças bem-dotadas! Se a polícia botar a mão nele, deve obrigá-lo como castigo a morder a bunda enrugada de algumas velhinhas de asilo.” (RONCARI, 2001, p. 119)

O contrato de verossimilhança torna-se cada vez mais frágil quando as informações da *Revista Ilustrada* passam a ser uma espécie de diário em que o jornalista-fotógrafo registra suas emoções e desejos diante dos crimes investigados. A linguagem jornalística, antes a serviço da divulgação dos crimes, passa a informar a obsessão do jornalista em descobrir o perfil estético do criminoso. Para atingir esse objetivo, fotografa seguidamente até captar um detalhe em comum entre as vítimas, no caso as nádegas salientes, que passam a ser comentário jocoso do povo.

Por fim, inicia-se uma sequência que pertence ao gênero terror-policial. Segundo as informações do jornalista-fotógrafo, ele e o agente policial descobrem a localização do possível assassino, e, num lance confuso, o agente espeta a ponta de prata de um guarda-chuva no “vampiro”, que acaba escapando pelo local em que se descarrega o lixo do lugar.

A cena, mais uma vez, direciona os crimes para o protagonista porque, após ser torturado, é jogado no lixão de Carapicuíba. Mas a dualidade permanece, num jogo que apela cada vez mais para a crença-descrença. Crença no protagonista, que diz não se

lembrar do que fez durante um período, e acusa o fotógrafo de ter criado uma história fantástica para a revista; descrença no protagonista, que, quanto mais confunde o leitor, mais o deixa desconfiado da provável inocência, já que os fatos apontam para ele. A personagem-narrador insiste em manter os liames de sua verdade pela verossimilhança sustentada pela tensão da ambiguidade entre a possibilidade de ter ocorrido um crime comum e a versão fantástica criada pelo fotógrafo.

Considerando esse episódio sob a perspectiva do jornalista, encaixado na história principal do romance e as outras passagens com um tom de exagero, como os rituais no seminário, a narrativa torna-se a representação ou a metáfora de um tempo histórico em que a sociedade vive às voltas com crimes, tortura, assassinatos e depósito de cadáveres em lixões. Embora essa narrativa de encaixe provoque uma dúvida quanto à lógica interna da história — com a mudança de foco narrativo e a referência a situações que beiram o fantástico (o vampiro, a sua forma de atacar as vítimas e a arma que o fere — a ponta de prata) —, a tensão entre o inverossímil e o verossímil justifica-se pela representação simbólica de uma época. O episódio, que transita do horror ao jocoso, manifesta uma crítica a uma sociedade manipulada pela imprensa de modo a aliená-la. Particularidades, como a obsessão do jornalista-fotógrafo pelas nádegas das moças mortas, o identificam com os indivíduos que se alimentam de imagens de sexo e de crimes estampadas pela imprensa sensacionalista, que deixa de tratar de assuntos políticos, como a repressão e a tortura por que passou o protagonista. Em alusão ao papel alienante da imprensa, a narrativa registra opiniões em que o povo discute o imediatismo erotizado. Considerando essa passagem, a narrativa ficcional, e nesse caso o romance, como objeto de representação formado por outros gêneros críticos irônicos como a sátira e a paródia, introduz por meio do riso e da crítica um processo irônico e crítico no discurso romanesco. A ação representada como uma posição ideológica

definida “aspira a uma significação social” da palavra (BAKTHIN, 1990, p. 134-147). Assim, todo o jogo estabelecido para tensionar a verossimilhança parece aludir a uma tensão social dentro e fora do texto.

Buscando outras considerações, a questão da verossimilhança é uma preocupação recorrente na literatura desde que Aristóteles teorizou sobre a *mimesis* para sistematizar o debate sobre a poesia. O filósofo define o papel do poeta e do historiador estabelecendo que ao primeiro cabe-lhe dizer “não o que houve realmente, mas o que poderia haver, segundo a origem do verossímil ou do necessário”, e ao historiador, falar do que sucedeu, conforme consta na passagem a seguir da *Poética*:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer, o que é possível, verossímil e necessariamente. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer: atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, s/d, p. 82-83)

Notamos que o conceito de verossimilhança relaciona-se com a sucessão de ações em uma sequência plausível. O que foi dito anteriormente deverá estabelecer nexo

com o dito posterior, de maneira que o mundo imaginado mantenha suas premissas inauguradas no decorrer da narração, instaurando desse modo uma coerência interna, tal como estabelecido pelo filósofo: “Ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza.” Aristóteles não se referiu ao tempo nesse debate, mas pode-se considerar que as narrativas ficcionais — que apresentam uma sucessão de acontecimentos em ordem temporal que se assemelha ao tempo comum dos acontecimentos físicos e humanos, como ocorre em *De ouro e de Amazônia* — têm mais disponibilidade de ser percebidas como uma duplicação do mundo real (embora não o seja), porque a sucessão causal e os marcadores sociais prendem-se à cronologia, direcionando a percepção para o reconhecimento de uma estrutura. Procedimento diferente ocorre em *Rum para Rondônia*. Embora haja marcadores sociais na narrativa, as ações da personagem na dinâmica dos conflitos criam situações pouco usuais nas estruturas do mundo percebido fora do texto, e a narrativa de encaixe do jornalista-fotógrafo, com referências às narrativas de terror, fantásticas ou cômicas, quebra o tempo cronológico reconhecido, levantando suspeitas para a questão da verossimilhança, já que se estabelece uma tensão entre o dito/possível de acontecer e o dito/possível de acontecer só na ficção, que se anuncia como acontecimentos improváveis no mundo real. Lembrando a passagem citada da *Poética*, podemos considerar que o excerto comentado de *Rum para Rondônia* atende ao estabelecido pelo filósofo da Antiguidade: “ações que por liame de necessidade” e a “necessidade” explicam-se pela representação de uma situação, resultado da percepção do tempo histórico-social do escritor, que, para resolver a questão da verossimilhança, promove a ambiguidade dos acontecimentos. Assim, sob a suspeita levantada pelo protagonista, tudo não teria passado de exageros e fantasias da imprensa sensacionalista.

A sistematização aristotélica, além de estabelecer o papel do poeta e do

historiador, também acaba emitindo um juízo de valor ao dizer que a poesia é mais filosófica e nobre que a história por tratar do geral, enquanto a segunda trata do particular. Assim dizendo, aproxima o fazer poético da filosofia, sugerindo que as qualidades desses textos aproximam-se pelo prazer despertado para o conhecimento e para o aprendizado. Ao tratar do texto poético, Aristóteles ainda escreve que o homem é propenso à *mímesis*, que ensina e que sente prazer com as imitações realizadas (s/d, p. 71). Entende-se que a representação possibilita a compreensão de um agir humano em sociedade partilhado entre o criador do texto e seu leitor, produzindo neste algum efeito. A representação ficcional teria a função de iluminar o que está encoberto na prática cotidiana, gerando uma visão reveladora dessa realidade, de modo que a identificação do leitor como é representado promove nele, prazerosamente, algum tipo de aprendizado.

Embora história e ficção se realizem pela narrativa (verso ou prosa, segundo Aristóteles), relacionam-se de maneira diferente com a matéria do mundo: pode-se dizer que a ficção intenciona uma representação desestabilizadora das representações do mundo de modo a “mostrá-la à *distância*” ao receptor (LIMA, 1989, p. 102), possibilitando-lhe uma vivência diversa daquela do cotidiano, em que é mero ator determinado para as múltiplas representações sociais, e a história, que, como intenta organizar o passado geralmente pela aferição documental, utiliza-se de linguagem que é submetida ao protocolo da verdade para designar o mundo. Já para a prática da ficção ocorre o que Schlegel formula no fragmento 74 dos *Athenäum Fragmente*:

Na prática corrompida da linguagem, verossímil significa quase sempre verdadeiro ou um pouco verdadeiro ou o que talvez possa um dia tornar-se verdadeiro. Por sua formação, a palavra não pode significar isso tudo. O que parece verdadeiro não precisa, no menor grau que seja, ser verdadeiro; mas deve

positivamente parecê-lo. (SCHLEGEL, 1798, I, 198 *apud* LIMA, 1989, p. 105)

Como a linguagem utilizada pelo ficcionista está desamarrada do protocolo da verdade, o aprendizado prazeroso do leitor é possível por sua participação no texto pelo preenchimento, entre os nexos da linguagem, com o imaginário, uma operação necessária pela força da “representação do que poderia acontecer”, conforme considera Costa Lima sobre o prazer mimético:

Não se fechando na cognição, a *mimesis* tampouco é apenas entretenimento. O prazer mimético supõe um território preciso: é o espaço da representação, que não se confunde com o da experiência pragmático-cotidiana. [...] O prazer poético está relacionado ao que Pohlenz chama de “nova configuração poética”, em despertar a inteligência para o que, do ponto de vista da pura cognição, causaria tão-só desagrado. Assim, embora Aristóteles não diferenciasse um espaço como estético, seu texto já apontava para a diferenciação. (LIMA, 2006, p. 199)

Os elementos de diversas ordens — religioso, político, histórico, moral — passam a ser contemplados e vivenciados em virtude da organização singular que os configura em um “modo” de mundo.

Em *De ouro e de Amazônia* (FRANÇA JÚNIOR, 1989), a vivência e o aprendizado articulam duas instâncias que se interpenetram: a da ficção, por meio do protagonista Adailton, em suas experiências por vários espaços geográficos em situações que o põem à prova, e a da leitura do romance, em que o leitor, conduzido pelo aprendizado do protagonista, adquire conhecimentos e experiência por meio de julgamento dos atos praticados por Adailton. Essa simbiose ocorreu, por exemplo, quando Adailton, aos 18 anos, fez o serviço militar. Nesse contexto, rapidamente a

personagem integrou-se ao sistema: aprendeu a manusear armas, cavar trincheiras, atacar o inimigo, mas foi além do que lhe exigiam como combatente. Ambientado, participou de esportes e fez amizades com superiores até que realizou um desejo que o autorizasse a manobrar viaturas.

Enquanto acompanhamos a personagem nessa rotina no exército, observamos sua determinação em adquirir mais conhecimentos, fazendo curso de mecânico, mas acompanhamos também, nesse mesmo ambiente do exército, outro aprendizado do protagonista, que se faz devido a causas naturais: uma grande enchente assolou várias cidades mineiras, solicitando a colaboração de vários setores sociais. Adailton torna-se voluntário no transporte de doações e, junto com ele, percorremos algumas cidades de Minas Gerais. A passagem, ao mesmo tempo que nos proporciona o conhecimento pragmático sobre como as forças armadas agem em casos de desastres naturais, nos coloca a par do caráter de Adailton. Segundo o narrador, a distribuição das doações era acompanhada por um coronel muito rígido que controlava o que seria distribuído e não admitia deslizes de seus comandados. Assim, a representação da idoneidade das forças armadas é sustentada pelo graduado, mas Adailton, ao transportar um carregamento de roupas novas, “ficou doido” para pegar uma calça *jeans*, porém não conseguiu, para seu desconsolo. A passagem recorre à exposição do pensamento de Adailton — “ficou doido” —, de maneira a nos aproximar do íntimo do protagonista, que naquele momento representa o soldado nos socorros.

A opção desse modo de narrar, em que o narrador dá passagem aos pensamentos da personagem, gera uma intenção de verdade que, como consequência, leva o leitor a emitir um juízo de valor ao desejo de Adailton. Embora já tenhamos informações do protagonista em suas aventuras pela mentira e pelo roubo de dinheiro do caixa do hotel em que trabalhara quando criança, a situação aqui descrita configura

como mais agressiva a intenção do furto por se tratar de doações a pessoas fragilizadas pela perda de familiares e de pertences. A intenção de furto, se ocorre, feriria a imagem de proteção e segurança das forças armadas. Embora esse tipo de fato seja manchete de jornais brasileiros — ver pessoas destinadas à proteção e ao amparo da sociedade agir contra elas —, a ficção diferencia o intencionado ao mostrar o pensamento da personagem, uma possibilidade impossível de ocorrer no mundo real, em que provas e contraprovas entram no julgamento de alguém acusado. No entanto, a revelação do pensamento torna-se prova compartilhada entre narrador onisciente e leitor do romance, que pode concordar com o desejo de Adailton ou rejeitar, concluindo que o roubo só não ocorreu porque a ocasião não se revelou propícia ao protagonista.

A *mimesis*, como lembra Costa Lima (2006, p. 199) não “é apenas entretenimento”. Por isso, os acontecimentos subsequentes podem confundir ou alterar o julgamento inicial feito a Adailton. Algumas linhas adiante, lemos que o protagonista recebeu medalha por ter sido voluntário e se dedicado ao trabalho de entrega de doações, e, além disso, fez o parto de uma moradora de fazenda. Para não haver dúvida de seus conhecimentos como “parteiro” (nem quebra da verossimilhança), o narrador conta que o protagonista havia feito o curso “enquanto o médico não vem”, e detalha os procedimentos do parto, como o pedido de água fervendo, a ajuda para a criança nascer, o corte do cordão umbilical, a retirada da placenta e a assepsia final. Ao final da sequência, os detalhes podem levar à conclusão de que o ato praticado por Adailton implica muita responsabilidade, a de trazer um novo ser ao mundo, e talvez o leitor suplante as informações anteriores e perdoe o deslize intencional de Adailton. De qualquer modo, a experiência física e moral foi experimentada pelo protagonista e por, meio dele, pelo leitor.

1.1.5 O efeito catártico

Se a representação ensina ou tem efeito catártico quando leva a considerações, sensações, comentários ou, de modo mais simples, “toca o leitor de alguma maneira”, diferentemente da sensação despertada quando se está diante do próprio fato ou objeto, e se, segundo Aristóteles, o prazer de analisar, comentar, pensar sobre algo se realizam em função das imagens que despertam o deleite — porque o “ver natural” e o “ver da representação” têm algum ponto de estabilidade, que não apenas semelhança, mas devido a uma construção singular do ponto de estabilidade —, é por meio da ficção que se processa o reconhecimento da imagem, ao mesmo tempo que torna possível a percepção da diferença entre um objeto e a sua representação, fato que, por sua vez possibilita a análise e o deleite. Retomando a passagem de *De ouro e de Amazônia*, em que apontamos o desejo do protagonista em “pegar” uma calça *jeans* em um momento em que atua como voluntário, pode-se dizer que a diferença percebida, com a representação do desejo, é resultado de um constructo: a personagem é posta em ação como se fosse um militar atuando em uma obra humanitária, mas mostrada em sua intimidade interior moral e psicológica revela-se por meio dos seus delitos. A análise e o aprendizado pelo leitor só é possível quando a narrativa lança mão de seus elementos de composição, mostrando o pensamento da personagem que, em sua intimidade de delito, não manifesta preocupação com a imoralidade de sua intenção. É esse “ver da representação” que provoca aprendizado.

Outras situações configuradas de modo singular permitem o *pensar sobre* pela percepção da diferença. Em *Rum para Rondônia*, por exemplo, o amor e o desejo são delimitados pelo olhar e pela experiência. O protagonista, em seu deslocamento para Rondônia, narra suas memórias de infância e de adolescência ao caminhoneiro que lhe

dá carona, revelando em uma de suas histórias a substância incontida de um desejo bruto e animalesco transformado em ato de vingança incomum, se observarmos que é cometido por uma criança. Trata-se de algo revelador de uma vivência infantil instintiva, primitiva e modulada pelas sensações, sem os limites das convenções ou da educação social. No episódio em questão, a mãe do protagonista havia recebido em sua casa uma família vizinha, recém-mudada, cuja filha tinha também seis anos. A menina estava delicadamente vestida e permanecia no colo do pai enquanto observava o protagonista que brincava com um ratinho de plástico.

O pai da menina incentiva-a a brincar com o garoto, mas ela, contrariada por não querer sair do colo do pai, age de forma grosseira e cruel ao se aproximar do menino. Disse-lhe que não tinha ratinho, mas tinha pai, ameaçando o garoto caso ele quisesse “roubar-lhe o pai”. Esse comportamento aliado ao modo como se vestia leva o garoto a identificá-la como se se portasse como uma rainha, reafirmando diferenças entre eles que mais se acentuam quando, seguindo o brinquedo, a menina mostra sem perceber, as pernas morenas e a calcinha delicada. Como a brincadeira continuasse, em certo momento o garoto aproxima-se do pai da menina, recebendo uma carícia nos cabelos, fato que irrita a menina, que exige o seu afastamento. Continuada a brincadeira, a menina mostra novamente a calcinha, despertando no garoto a visão de uma “cachorrinha”. Essa sensação leva-o a se sentir como um animal em liberdade, buscando instintivamente o cheiro da menina, mordendo-a “na parte mais morena” (RONCARI, 2001, p. 148-50).

Relembrando essa visão, o protagonista narra as sensações estranhas que sentira, revelando que, se contasse suas sensações à mãe, seria taxado de sem-vergonha, deixando claro que o fato dele não ter um pai (como a menina) o impedia de se revelar e ter conversas esclarecedoras sobre uma ótica masculina.

A menina, como um objeto de desejo, ocupa no início da situação, uma posição espacial superior à do menino. Do colo do pai, observava a brincadeira de soltar e pegar o ratinho movido por uma mola e, ao mesmo tempo, é percebida pelo garoto como uma rainha. Ele, no chão, é o sem pai, e é desse lugar que observa o mundo à sua volta, mesmo que detenha o poder sobre o brinquedo e faça o papel do gato ao soltar o brinquedo (a presa) para, enfim, capturá-lo. Já a menina, obrigada pelos pais, passa a habitar o espaço do garoto e imagina continuar em posição superior, ordenando-o a entregar-lhe o brinquedo. Não percebe, porém, que não possui as manhas do “gato” e ao sair atrás do ratinho de plástico, torna-se também uma presa ao ser observada pelo menino. Está, claro, portanto, o domínio do território pelo garoto, cujo poder de subjugação e vingança está representado na mordida com que abate simbolicamente a sua presa, que minutos antes se apresentava como ameaça.

Anos depois, quando é expulso do colégio de padres, vai morar com uma parenta distante da mãe, repetindo o gesto da mordida praticado na infância. Nesta casa, onde é humilhado e ameaçado, é também onde reconhece outro objeto de desejo, Aninha, filha da sua parenta, uma menina voluntariosa, que não respeita os pais e namora até tarde no portão da casa. O protagonista a espia, devotando-lhe forte desejo, e Aninha, sabendo que é vigiada, provoca seu observador, para logo em seguida desprezá-lo.

Essas lembranças do protagonista revelam que ele age por instinto, como num jogo de gato-rato. É assim, que, certo dia, estando a sós com Aninha, morde-lhe o bumbum, como forma de saciar seus sentimentos primitivos. Vinga-se e se delicia com a dor da sua presa, como se encontrasse aí o único caminho para se relacionar com o seu objeto de desejo.

Tais relatos, se funcionam para o protagonista como uma expiação por meio da

palavra, provocam no narratário (o caminhoneiro) uma espécie de catarse, já que irmanado nas experiências do narrador, sente-se à vontade para revelar a sua experiência amorosa baseada na violência. A manifestação do motorista que, por um instante, passa da posição de ouvinte para a de narrador reforça a plausibilidade do discurso do protagonista que, pela repetição da ocorrência, sustenta a verossimilhança:

Estou contando isso pra você porque não somos conhecidos e não vai mais me ver. Mas comecei a gostar daquele jeito, quanto mais espancava e ela me unhava e arranhava, melhor ficava. Tinha dia da gente não conseguir levantar de tão machucados. (RONCARI, 2001, p. 190)

Enquanto o texto se realiza nos limites do universo simbólico, articulado por uma fala intencionalmente literária, essas personagens são arrastadas por seus fantasmas interiores e, por meio da fala romanesca, passam a ser falados por suas memórias.

Os desatinos dos relatos são moldados pela coerência interna do romance, restabelecendo, assim, a verossimilhança aparentemente perdida. A coerência é provocada por atenuantes, o protagonista de *Rum para Rondônia* justifica seu ato violento, pela falta de uma educação amorosa: “Amor? Não sei o que é isso. [...] naquele momento, só tive vontade de fazer isso, [...] aquela vontade sem sentido [...] e o impulso de querer e destruir ao mesmo tempo [...]” (RONCARI, 2001, p. 189).

Embora a personagem represente o comportamento instintivo de dominação pela violência, a atenuante é lançada no espírito do leitor quando o protagonista lamenta a ausência paterna para orientá-lo. Assim como Adailton, que tem a seu favor os atos nobres para atenuar o desejo de furto, o inominado tem o lamento lançado. As atenuantes estão no modo de composição da narrativa. Em *Rum para Rondônia*, o narrador-personagem, ao falar de si, adota um tom de sinceridade, não escondendo o seu

modo primitivo de se relacionar com o outro, de tal forma convincente que leva o seu companheiro de viagem a concordar com os seus atos.

1.2. Ficção: da formação de um *topos* a um modo de operação⁷

1.2.1 A formação de um *topos*: ficção, verdade ou mentira?

A discussão sobre as relações entre história e ficção, iniciada pelos gregos, pode ser verificada também entre os romanos, que categorizam as narrativas em “historia” (relato de uma ação em que o narrador é mero transmissor dos fatos, próximo da história) e em “fabula” (narrativa sem relação com a verdade). Nesse contexto, o poema épico *Eneida*, por exemplo, transita entre a “historia” e a “fabula” pelos registros dos valores do tempo de Virgílio e da história da fundação de Roma (ao gosto do imperador e da sociedade romana), e pelas passagens em que os deuses habitam a narrativa, interferindo na ação. Tal traço é rejeitado pelos historiadores, que procuram demarcar o que não pertencia à “historia”, ora separando por meio de parênteses o que tivesse relação com os deuses, ora distanciando a informação pela voz de outro. Por registrar a história de Roma, a epopeia de Virgílio, vista como texto exemplar, é eleita como instrumento de educação por outros imperadores, destacando-se na tradição da literatura ocidental. Assim, com a ficção relegada a segundo plano e a eleição exemplar dos registros históricos, a esfera político-cultural revela o caráter perturbador da ficção à estabilidade dessa esfera (LIMA, 2006, p. 211-6).

Segundo Costa Lima, o poeta latino Ovídio segue caminho oposto em *Metamorfoses*. Embora focalize o tempo do imperador Augusto e a história da origem

⁷ Este tópico, da página 48 à 62, constitui a transcrição da página 3 à 13 do artigo publicado na revista eletrônica *Recorte*, v.13, nº1.

de Roma, a ação principal não é realizada por um herói representante do povo, como ordenava a imitação. Por meio de um eixo temporal movimentado por contos em que um origina o outro no tempo presente, Ovídio conta a origem da humanidade a partir de metamorfoses, revelando um mundo em constante mutação. Além disso, o poeta estetiza a violência do seu tempo (luta de gladiadores, lutas do império, violência no teatro) ao combinar lendas e mitos em que os deuses são violentos no trato com os homens (LIMA, 2006, p. 230-40). Os acontecimentos e os valores da época de Ovídio são ficcionalizados no modo de construção da epopeia.

Ao propor esse tipo de representação, a ficção não se confunde com a mentira, cujo propósito é enganar. Mentira e ficção têm em comum o fato de utilizarem a linguagem para se manifestar. Fora isso, a primeira visa enganar, enquanto a segunda oferece informação que não é verídica. Contudo, a ficção entendida como mentira, portanto perigosa, iniciada com a referência às palavras de Ulisses — e por trás de sua graciosidade havia a mentira —, formou um *topos* composto de duas camadas: a da superfície e a do fundo. A primeira, formada pelas “graciosas palavras”, e a segunda, pela significação encoberta pela superfície. O *topos* é desviado para atender ao pensamento cristão, que vê como problema a possibilidade de as palavras graciosas dos textos religiosos serem associados à mentira. Por isso, classifica-se a “fabula” como narrativa do verdadeiro, separando-a entre as aceitas e as não aceitas. As primeiras seriam versadas em linguagem capaz de superar o discurso comum, razão por que possibilitariam o conhecimento do sagrado e a aproximação com o divino. Dessa maneira, as duas camadas do *topos* se mantêm, e a ficção assim posta não é vista como mentira por servir ao progresso moral do homem (LIMA, 2006, p. 244-59).

Com o Iluminismo, retoma-se o *topos* em verbete da Encyclopedia: “A ficção deve ser, portanto, a pintura da verdade, mas da verdade embelezada, animada pela

escolha e pela mistura de cores que ela extraia da natureza” (LIMA, 2006, p. 257). Para Costa Lima, nesse verbete, a tríade verdade, topos do véu e princípio da imitação direciona o tom da tradição.

O cenário sobre a discussão do que é ficção só receberá outras abordagens quando o termo passa a ser discutido pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832) para dar clareza à prática jurídica. Para o jurista a palavra “*direito* é o nome de entidade fictícia; um daqueles objetos cuja existência é fingida para fins do discurso por uma ficção tão necessária que, sem ela, o discurso humano não poderia ser levado a cabo.” (BENTHAM, 1813-5, p. 118, apud LIMA, p. 262) [grifo do autor]

Nesse momento, inicia-se a proposta teórica em que a ficção é uma construção de linguagem (“discurso humano”), meio pelo qual o mundo é construído. Essa reflexão possibilita encaminhar o estudo da ficção para além da dicotomia verdade/mentira pautada pela filosofia, que estabeleceu a ficção como discurso enganoso camuflado por belas palavras. Além disso, o pensamento do jurista inglês aponta para a questão de existirem ficções diferenciadas que participam do cotidiano humano, possibilidade que levanta outra questão: a de que essas ficções ocupam espaço intermediário entre o falso e o verdadeiro. Para Bentham, isso é possível porque a linguagem como meio de comunicação compõe-se de uma porção externa que funciona como um canal entre os participantes da comunicação, por ser matéria comum a eles. A essa porção externa, comum aos participantes da comunicação por ser composta de elementos reconhecidos como do mundo real, acresce-se, pela “força do discurso”, disposições mentais diferentes da matéria comum, fazendo com que o mundo real chegue ao receptor sem ser um espelho do mundo (LIMA, 2006, p. 264). Como as disposições mentais modificam a porção externa, a linguagem cria ficções, e a ficção poética seria uma modalidade de ficção.

1.2.2 Fronteiras instáveis

Uma nova maneira de entender a realidade é aberta a estudos posteriores. Considerando essa reflexão, Wolfgang Iser (1996, p. 24-8) redireciona o foco da discussão sobre o conhecimento, passando do que pode ser conhecido para *como* as coisas podem ser conhecidas. A realidade deixa de ser entendida como uma consequência de “discernimentos cognitivos” para ser compreendida como um “processo de realização”, cujos produtos são consequência da ação marcada pela vontade do sujeito (ISER, 1991, p. 217-8 apud LIMA, 2006, p. 271). A vontade que combina o real (porção externa) com as entidades fictícias (disposições mentais) dá a entender que a “realidade é incognoscível” e, assim, nosso conhecimento das coisas é parcial.

Como a tradição contrapôs a ficção à verdade, essa oposição passou a fazer parte do “saber tácito”, manifestando uma certeza nessa oposição dual. Pensando além da dicotomia verdade/mentira, Iser (1999a, p. 68) define a ficção como o ramo da literatura no qual se contam histórias. Para o teórico, entre a ficção entendida como mentira, invenção e literatura, há um ponto de interseção denominado “ultrapassagem”. A mentira ultrapassa a verdade, assim como a invenção e a ficção literária “ultrapassam o mundo real que incorporam”. O fictício seria caracterizado “desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa”. A ultrapassagem é caracterizada pelos “atos de fingir”, que são componentes básicos do texto literário. São eles: a seleção, a combinação e o autodesnudamento.

O ato da seleção é responsável pela criação do espaço do jogo⁸ por trazer para esse ambiente os campos de referências extratextuais que, reembaralhados, desvinculam-se da estruturação semântica a que pertenciam e assumem no texto nova forma, mas sem perder a função que exerciam no mundo determinado. Não é, dessa maneira, uma cópia da realidade extratextual, seja de natureza social, seja sentimental ou emocional, porque a seleção afeta os “campos de referência”, forçando uma transgressão de maneira a irrealizar o real. Além disso, ao selecionar campos de referência extratextuais, o ato de seleção acaba produzindo a intertextualidade ao fazer alusão ou citação de outros textos, de modo a revelar a origem do campo de referência, bem como dar uma nova dimensão a esse mesmo campo selecionado.

Outro ponto a destacar na teoria de Iser refere-se aos elementos selecionados dos campos referenciais que não se repetem no texto ficcional por si mesmos, pois a repetição como um ato de fingir faz emergir “finalidades que não pertencem à realidade repetida”. Esse emergir de uma “finalidade” que não pertence mais ao mundo real, mas com ele se relaciona, é o imaginário. O ato de fingir, ao provocar a repetição da realidade, dá configuração ao imaginário pelo qual a realidade repetida se transforma em signo, ocorrendo a transgressão da determinação dada pela realidade. Assim, o imaginário antes informe e difuso toma forma determinada. Os elementos do ato de seleção funcionam então como transição entre o real e o imaginário. Este, mediado pela

⁸ O jogo, para Iser, é a estrutura que proporciona interação entre texto e leitor e entre fictício e imaginário. O texto ficcional é um espaço de jogo em que os atos de fingir geram movimentos para se atingir um alvo não determinado. Cada ato de fingir dá margem para jogos: “A seleção estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. A combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes. E o *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e sua transformação em metáfora para o que permanece não dito. A estrutura duplicadora desses atos de fingir propicia um espaço de jogo, por manter-se ligado ao que foi ultrapassado, fazendo então com que isso que se ultrapassou participe num jogo de lances que se opõem.” O jogo libera o imaginário para aquilo que não é, mas mantendo conexão com o mundo transgredido como chave de entendimento para o algo novo criado. No entanto, as possibilidades do imaginário não são infinitas, mas reguladas pela lógica textual cujas instruções de entendimento se encontram no mundo real (ISER, 1999b, p. 107-15). “Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e depois interpretá-lo.” (ISER, 2002, p. 107)

ficção, adquire a determinação que não lhe é própria, assimilando uma das características da realidade. Segundo Iser (1996, p. 14), o ato de fingir irrealiza a realidade e realiza o imaginário, isto é, torna “real o imaginário”.

O ato de seleção possibilita, ainda, a apreensão da “intencionalidade” do texto, já que os campos extratextuais selecionados revelam a intenção do autor, que, por meio da seleção, intervém no mundo como uma forma de reação. O mesmo ato de seleção proporciona a percepção dos campos de referência, que, selecionados e reorganizados, convertem-se em objeto de percepção, antes mal observados em sua função no mundo sociocultural. A intencionalidade, por fim, controla a interpretação, pois os elementos de referência escolhidos excluem outros não selecionados. É preciso ressaltar, como aponta Luiz Costa Lima (2006, p. 288), que a intenção autoral deva ser indagada “como modalidade discursiva” e não só dentro de critérios sociológicos.

O segundo “ato de fingir”, a combinação, atua no espaço do jogo intratextual. Nesse espaço, as fronteiras transgredidas são várias: as dos significados lexicais, que por meio do relacionamento — articulador das rupturas de limites —, converte a função designativa da língua em função figurativa, de maneira que se revele uma referência não equivalente ao sistema que a gerou. Desse modo, a referência da função figurativa revela, segundo Iser, a intraduzibilidade referencial. No plano lexical, os significados aparecem e desaparecem mobilizados pelo relacionamento. Um significado lexical é apagado para que outro surja num jogo de forma e fundo, que tanto permite revelar as delimitações dos campos lexicais entre si como aponta para as mudanças de perspectivas. Além das transgressões no campo do significado das palavras, a combinação abrange também os relacionamentos nos esquemas de organização das personagens e suas ações, no modo como o mundo é inserido no texto e no discurso escolhido.

Os campos lexicais de Iser, no segundo “ato de fingir”, para Anatol Rosenfeld (1976, p. 13) são as “camadas irreais” que compõem a estrutura da obra literária, cuja constituição opera-se pelos fonemas e pelas orações, que ao se relacionarem determinam os “contextos objetais”, as relações atribuídas aos objetos e suas qualidades (“a rosa é vermelha”). Essas camadas são consideradas por Rosenfeld como “irreais” por não terem natureza ôntica. A atualização da onticidade só seria realizada pelo leitor. Além disso, os contextos objetais participam de “aspectos esquemáticos”, que permitem a percepção do objeto. Essa percepção, orientada pela relação dos objetos e suas qualidades em um esquema que seleciona o modo de realização dessa ligação para salientar algum aspecto do objeto ficcional, é concretizada pelo apreciador quando estabelece o correlato contextual projetado pelos “contextos objetais”. Como o correlato objetual não é onticamente autônomo, pois é apenas uma referência indireta ao que é onticamente autônomo, há que ser preenchido neste ou naquele aspecto conforme a montagem do esquema.

Às “camadas irreais” acrescentam-se outras carregadas de “significados espirituais mais profundos”, que, segundo Rosenfeld (1976, p. 15), só são depreendidas por meio das relações da primeira camada que geram as objetualidades imaginárias. O texto ficcional seria assim diferenciado de outros textos por projetar contextos objetais, principalmente por meio das orações que não se referem a uma realidade extraliterária (ou o fazem de modo indireto). Os esquemas seriam, na ficção, preparados para ser preenchidos pelo leitor, que complementa os vazios das objetualidades imaginárias. Para Rosenfeld, essas zonas de indeterminação do texto de certa maneira são “‘a vida’ da obra literária”. Para o teórico, a obra não tem variabilidade (orações em aspectos esquemáticos), mas é possível ocorrer uma variedade de concretizações devido à variedade de leitores através dos tempos.

Esse processo, denominado terceiro “ato de fingir”, por Iser, é o desnudamento do ficcional, um caracterizador da literatura, pois mostra o repertório de signos que compõem o ficcional literário. É por meio desse repertório que autor e leitor compartilham de certas convenções, estabelecendo um contrato que evidencia que o texto ficcional é o mundo representado no texto, um “discurso encenado” (ISER, 1996, p. 23), que deve ser entendido como “metáfora de algo a ser concebido” (ISER, 1999a, p. 70). É um “como se” fosse real, conforme define Iser. O leitor é parte importante nesse desnudamento do ficcional para perceber o propósito não verbalizado no texto proveniente da seleção e da combinação. Para tanto, o mundo empírico funciona como um espelho que orienta o leitor a visualizar o não existente como se fosse realidade. Dessa forma, o que não era visto “materializa-se”, mediado pelos atos de fingir, tornando a ficção o meio pelo qual o imaginário se manifesta. A encenação, o “como se” permite a interação entre o fictício e o imaginário, e este se desdobra pelas múltiplas transgressões dos atos de fingir, dando a perceber algo intangível como experiência ao homem, justificando talvez a necessidade de a ficção literária existir. Para Iser (1999a, p. 77), a ficção literária molda o mundo e os homens de modo a tornar possível o contato com algo “que não podemos conhecer ou vivenciar de forma consciente”. Pode-se dizer que a percepção da tangibilidade altera-se (como já foi explicado por Rosenfeld) pela variação da “configuração dos afetos humanos” (LIMA, 2013, p. 137) com a passagem do tempo, que orientaria o leitor no preenchimento dos vazios que ocorrem entre as conexões das projeções do correlato objetal.

O “como se” de Iser (1996, p. 20) é explicado por Rosenfeld no esforço de “particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetivos” que, operados pelos “aspectos esquematizados” como coerência interna, lógica de motivações, causalidade

dos eventos, aliados a muitas outras circunstâncias acabam por dar “aparência real à situação imaginária”, mas a aparência construída revela a intenção ficcional.

Dos aspectos esquematizados, a categorização das personagens é o elemento principal como constitutivo da ficção por cristalizar a camada imaginária na narrativa, por dar visibilidade à distensão temporal do evento. A experiência da personagem no decorrer do tempo leva o leitor a participar dessa experiência pelos processos psíquicos expressos por verbos (pensou, duvidou, refletiu), que não são adequados aos registros da experiência temporal de um evento histórico. Além disso, o tempo (ficcional) pode ainda ser projetado concomitantemente por mais de uma perspectiva, a da personagem e a do narrador, conferindo ambiguidade ao informado. É uma situação diferente no texto (que trata da realidade, histórico), apresentando informações reais em que o eixo espaçotemporal é marcado por um ponto zero onde está o narrador. A partir desse ponto, ele fala de um passado do qual não participa, por meio do pretérito real, projetando objetividades que podem ser verdades ou mentiras, já que a sua onticidade pode ser conferida, diferentemente do texto ficcional, cujos contextos objetivos não podem ser conferidos. Rosenfeld (1976, p. 15-31) cita também o advérbio de tempo como elemento denunciador da ficção narrativa — “amanhã”, por exemplo, não caberia como expressão de uma situação real, cuja expressão mais coerente seria “no dia seguinte”. Embora seja a personagem o elemento que constitui a ficção narrativa, Rosenfeld ressalta que é a linguagem como sistema de palavras que funda as objetividades, exemplificando que a personagem pode “ser dispensada” por algum tempo.

1.2.3 Desvelando o “como se”

Nosso objetivo agora é mostrar de que maneira fictício, imaginário e jogo estão presentes na trama dos romances em estudo. Para tanto selecionamos fragmentos de capítulos dos romances para a compreensão da sequência de acontecimentos.

No primeiro capítulo de *Rum para Rondônia* (RONCARI, 1991, p. 13-24), a personagem principal, um professor universitário de literatura, conta que, depois de aventurar-se na noite paulista, amanhece com torcicolo e decide vestir uma cueca vermelha para dar aula. Propositalmente, deixa o zíper aberto para desviar a atenção dos alunos do seu pescoço, como também para observar as reações deles, em especial das moças. Na sala, sentado na cadeira, mexe as pernas de maneira que a calça abra e feche “como uma boca, e mostrando a língua vermelha”.

Observado pela sala, finge entender que riem do seu pescoço torto enquanto examina as reações das alunas. Duas são alvo de seu foco de atenção. A primeira, Clotilde, “tarada” por Machado de Assis (como o professor), sentada na fileira da frente, mostra-se impassível diante da cena. A segunda, Doralice, de olhos cinza e tímidos, fica vermelha pelo incômodo da cena e parece querer avisar o professor sobre o que está se passando. O protagonista comunica o assunto da aula: *Ilusões perdidas* de Balzac. Enquanto discorre sobre o romance, mantém seu foco de atenção nas garotas, sorrindo para todas e mais para Doralice. Clotilde, ao movimentar-se na cadeira, deixa ver sua calcinha branca com o escrito “*iankee, go home*”. À visão, o protagonista conta: “Minha cueca vermelha estufou.” Para intensificar as sensações diante de sua cueca à mostra, levanta-se e posiciona-se próximo a Clotilde. A sala responde à provocação em uma movimentação em que simultaneamente as vozes se manifestam para falar da cueca e para fazer questionamentos sobre o romance ou, ainda, em um cruzamento de assuntos

que mesclam a cena da cueca com o romance e com o sentimento político-ideológico: “Nunca vi nada mais cafona”, “A cueca das ideias”, “Alienação”, “Qual é a diferença entre vender ideias e força-de-trabalho?”, “Cueca de intelectual destrói as ilusões”, “Um vietcongue para meu defloramento ideológico!”, “Machado explica!”, “As ideias de cueca!” Acresce-se a esse tumulto de vozes um estapeamento em um dos alunos, a que o professor repreende: “Chega! Deixem o Raimundo em paz! O tapa nem sempre é um argumento revolucionário! Dessa forma, vocês mais afirmam que mudam a convicção do outro!”

Começamos percebendo que, para o primeiro capítulo, porta de entrada para a encenação de um mundo “como se”, o autor seleciona como condutor dos acontecimentos um professor que conta a sua história no momento da atuação em sala de aula. Os outros elementos selecionados distribuem-se entre personagens que atuam durante a aula, formando um grupo heterogêneo (moças seguras de si, moças tímidas, homossexuais masculinos e outros rapazes), e o espaço físico (universidade, sala, carteira, mesa). Além desses, identificam-se o tema escolhido para a aula (um romance francês), a referência ao gosto intelectual, a influência da formação acadêmica (Machado de Assis) e os conhecimentos e posicionamentos relativos à época das personagens (*yankee, go home*, vietcongue, alienação, argumento revolucionário). A seleção retirada de um sistema preexistente, o espaço acadêmico facilmente reconhecido pelas figuras do professor, dos estudantes, do assunto da aula e do espaço físico, vai passar pela segunda fase do jogo, o reembaralhamento, de modo que esses elementos combinados formem uma nova configuração. A figura do professor, por exemplo, dentro do saber tácito representa não só aquele que possibilita o conhecimento, mas que, por participar de um campo específico de atuação, é vinculado ao comportamento ético (que tem em Sócrates a identificação). Mesmo que sua atuação seja em instância

superior de saber (o espaço universitário considerado local de liberdade de expressões), espera-se do professor debate intelectual aliado a comportamento regrado. No romance, o professor possui a capacidade intelectual gerada pela expectativa de sua função. Essa característica é identificada na voz dos estudantes, que, com a explanação do assunto da aula, manifestam-se — “Qual a diferença entre vender ideias e força-de-trabalho?” [...] “O senhor acha que intelectual se prostitui se...” —, fazendo até trocadilhos entre o tema da aula e a cena da cueca. Mas, contrariamente, o comportamento do protagonista é guiado pela sensação físico-erótica que procura instigar no outro e em si. Como se trata de narrador que conta sua própria história, é por seu campo de visão, por sua observação que acompanhamos as sensações das alunas. No reembaralhamento dos elementos selecionados, a sala de aula como espaço de aprendizado intelectual passa a ser também espaço de conhecimento do outro (os alunos) pelas sensações despertadas ante a visão da cueca. E nesse momento é necessário fazer a leitura das combinações para perceber o jogo erótico aceito, recusado ou percebido como vexatório. Diante da cena, uma das alunas “abria a boquinha”, outra “estava vermelha” (Doralice), a terceira “cruzou as pernas” (Clotilde) e a quarta ria sem parar. Os campos lexicais passam a atender ao contexto do jogo erótico, ocorrendo o que Iser chama de transgressão, e Rosenfeld, de camadas irreais, já que “abria a boquinha”, por exemplo, não tem natureza fora do texto, porque não se trata apenas de abrir a boca. A relação objetal (verbo + substantivo) só pode ser entendida nesse aspecto esquemático do jogo erótico. O verbo de aspecto durativo aliado ao substantivo no diminutivo conota a entrega ao prazer despertado pela visão, não mais da cueca vermelha, mas da “língua vermelha” projetada pela intenção do professor no abrir e fechar das pernas. Entretanto, o jogo erótico proposto pelo professor contém movimentos mais refinados. Inicialmente, é recusado pela aluna que “cruzou as pernas”, a que gosta de Machado de Assis, mas esta em seguida abre as

pernas, não porque manifestasse prazer diante da cena, e sim para inverter o jogo e despertar no professor o mesmo que este quer dos alunos. Ao mesmo tempo, a aluna mantém o nível intelectual, perguntando a ele “sobre a relação entre jornalismo e prostituição”, uma questão relacionada ao assunto do romance francês. Esses significados só são apreendidos ao se fazerem relações entre as objetividades em suas transgressões aos campos de referência dentro do esquema proposto: narrador, espaço, vozes, caracterizações. Os significados apreendidos fazem parte do desnudamento do ficcional a que Iser se refere. O desejo e o jogo erótico pertencem à realidade extratextual, mas ao serem acionados pela composição ficcional em contextos objetivos sem onticidade requerem o preenchimento do vazio ôntico, dando acesso ao imaginário.

Nessa passagem também experimentamos outra face do mesmo jogo, porém o correlato objetivo acionado é outro, mais disperso, sendo necessário desembaralhar os fios de uma rede. No ato de seleção temos referências ao campo semântico da literatura: *Ilusões perdidas* de Balzac, professor de literatura em sua função, Machado de Assis. O entrelaçamento ocorrido nessa seleção exige mais que o simples reconhecimento dos campos referenciais. Para adentrar “os significados espirituais mais profundos” é preciso mobilizar os campos de referência selecionados no que for possível relacioná-los ao modo como um alude ao outro. Balzac e Machado, autores conhecidos pela crítica à sociedade de seu tempo, criaram personagens que ora sofrem por não se integrarem a um sistema ordenado pelas relações de interesse, que acaba rejeitando o herói, ora se beneficiam das engrenagens sociais, manipulando o outro. Balzac, em *Ilusões perdidas*, estetizando o meio corrompido do jornalismo na Paris da primeira metade do século XIX, configura a desilusão de um rapaz que ao atuar como jornalista acaba envolvido nas intrigas dos produtores de opinião e, sem poder nesse espaço, não

tem como socorrer sua amada, que morre desgostosa após ser desprestigiada pela imprensa. Após a morte da moça, retorna ao interior da França triste e vencido.

O que se ressalta é a desilusão diante de um sistema que manipula o outro para atender a interesses pessoais ou de um grupo, anulando aquele que ingenuamente acredita poder controlar essas forças e vencê-las. Os romances de Machado ressaltam também a força de um grupo, a burguesia, que, movida pela hipocrisia e pelo interesse, retira tudo daquele que, também ingenuamente, se achou capaz de controlar as forças desse grupo. O professor de literatura do romance *Rum para Rondônia*, diferentemente da personagem de Balzac, não se deixa domesticar pelo sistema. Ao contrário, confronta uma moral sem sofrer com suas atitudes. Não há o desvio hipócrita do que sente e deseja. Ao mesmo tempo, promove o debate intelectual em sala, que não é referido e sim mostrado pelas vozes das personagens que expressam reflexão de cunho político-ideológico (“Qual a diferença entre vender ideias e força-de-trabalho?”; “O senhor não acha que a prostituição do trabalho intelectual é exclusiva do capitalismo?”), inclusive fazendo alusões à estética pregada pelo professor, mas não professada por ele como em “Cueca de intelectual destrói ilusões”, “Mau gosto? De quem? Do intelectual?”, “Sim, do intelectual. É capaz de falar durante horas sobre a beleza e a estética, teoricamente, mas, na prática, demonstra que não entende nada do assunto”. Entre as falas, há uma do professor que vai além do espaço da sala de aula, aquela a que já nos referimos quando um dos alunos é estapeado e o professor diz: “O tapa nem sempre é um argumento revolucionário! Dessa forma, vocês mais afirmam que mudam a convicção do outro.” Para entender a dimensão do que foi dito, é preciso reler a passagem em que o protagonista vê escrito *yankee, go home* na calcinha da aluna. Após a visão, nos transmite a seguinte informação: “No início da década de 70, tudo era ainda objeto de contestação.” Mas a seleção lexical e a sua delimitação (tapa, argumento revolucionário,

convicção do outro, *yankee, go home*, década de 70, objeto de contestação) organizada sintaticamente e participando de um esquema — a condução das informações pelo narrador-protagonista (um professor) e a circunscrição ao espaço da sala de aula —, por si sós não atualizam as camadas irrealis para estabelecer relações com o correlato objetual. É necessário buscar as possibilidades de significação no cruzamento das informações.

Sabemos que a expressão *yankee, go home* é empregada para expressar oposição à presença americana em terras estrangeiras, numa referência ao imperialismo norte-americano. A ela podemos relacionar a violência na sala de aula, figurada pelo tapa, que, reprimido pelo professor, esclarece que a repressão física não muda a posição ideológica. Além disso, a referência temporal à década de 1970 como época de contestação leva-nos a entender que a sociedade em que o professor atua passa por situações de repressão política, marcada pela violência, pois o tapa simbolizaria o ponto máximo do conflito. Com esses dados, a intencionalidade do texto se revela pelo entrelaçamento dos contextos objetais. Assim como os escritores citados se posicionaram criticamente sobre a realidade social do seu tempo, o texto de Luiz Roncari parece dar a entender, por meio desse entrelaçamento de significados do capítulo inicial, que o romance é espaço de revelação de uma dinâmica social pautada pela dominação repressora de um grupo.

1.2.4 O jogo e a intertextualidade

Em outras passagens de *Rum para Rondônia*, a seleção deixa de recorrer diretamente à matéria histórico-social, assumindo caráter paródico e dialógico de dois tipos, por meio da intertextualidade cômica com as *Confissões* de Santo Agostinho e

através da paródia da forma das histórias-molduras (uma dentro da outra) e das narrativas de estrutura causal, como *As mil e uma noites*, segundo classificação de Todorov (1970).

Com relação ao primeiro caso, em um episódio já mencionado (RONCARI, 1991, p. 30-6), o protagonista, quando no seminário, envolve-se em uma confusão com o padre Valentim, sendo ambos amarrados e exorcizados diante de fiéis presentes em uma missa. A comicidade da cena se faz notar a partir do contraste entre a estrutura franzina do padre Jerônimo, o exorcista, a sua voz de timbre vibrante e a grandeza do empreendimento que deve realizar. O rito de exorcismo proferido pelo padre Jerônimo refere-se aos sentidos — visão, paladar, tato, olfato e audição — como meios de acesso de Satanás ao corpo dos pecadores. Segundo o padre, parafraseando Santo Agostinho, sentidos seriam janelas, cabendo ao homem o livre arbítrio de fechá-las ou abri-las. O rito se inicia com uma paródia do capítulo *A curiosidade*, de Santo Agostinho, no que se refere à visão, considerada pelo padre como sentido mais importante — por seu acesso à abundância de cores e formas — e também a mais fácil de desvirtuar o homem, já que o Satanás, a exemplo do artista, daria vivacidade às imagens, ressaltando-as de tal forma que as tornaria luxuriantes. O Brasil, diz ele, seria um lugar propício à luxúria tendo em vista a cor das pessoas e as grandiosidades naturais, a cujas belezas, nem mesmo o homem sábio poderia resistir. Discorre depois sobre o tato, sobre a necessidade e a permissão do toque. Em seguida trata do olfato e da confusão criada por Satanás para enganar os homens por meio de odores. Por fim, trata da gula, da prática do jejum e da situação dos fracos de espírito que devem comer para evitar comportamento pior quando não conseguem jejuar. (RONCARI, 1991, p.37-44).

Para além dos tópicos sobre os sentidos, Santo Agostinho dedica-se, na segunda parte de *Confissões*, a pensar sobre si mesmo, sobre as tentações que o cercam

como bispo e como homem, a pensar sobre o tempo e a eternidade, sobre a criação e, principalmente, sobre a sua conversão moral. Noutra parte memorável (Livro X, parte III, *Misérias e tentações do homem*) trata dos pecados que afastam de Deus e, conseqüentemente, da felicidade. Esses aspectos interessam diretamente ao romance que os mostra às avessas, isto é, não pela libertação do espírito, como pressupõe os ensinamentos do bispo de Hipona (Santo Agostinho), mas pela exploração irônica, carnavalesca e parodística que o romancista faz das *Confissões*, já que o orador (padre Jerônimo) se vale inabilmente do discurso do teólogo, deturpando inconscientemente a expressão e os sentidos, resultando daí, conseqüentemente, efeitos inversos aos pretendidos pelo sermão original.

O campo de referência, a tentação pelos sentidos, reconfigura-se no romance, assumindo novas possibilidades de significado. Permanece o aspecto religioso, os sentidos como possibilidade de perdição do homem que não se abstém dos prazeres da matéria, mas a seleção passa pela transgressão ao participar do esquema da narrativa em que o protagonista, como narrador de sua história, dá outra dimensão às tentações. Enquanto no texto de Santo Agostinho, o bispo confessa-se pecador e faz uma reflexão de seu comportamento, apelando a Deus e ao Seu amor para resistir às tentações, o narrador de *Rum para Rondônia* subverte a perspectiva do eu pecador arrependido e temente a Deus, adotando comportamento de deboche, sem ares de arrependimento e em movimento contrário à vitória da alma sobre o corpo.

No jogo intratextual, a seleção da figura do Satanás como recurso para intensificar as palavras proferidas durante a prática do exorcismo pelo padre caracterizado como magro vai interferir no sentido do texto de Santo Agostinho, pois a materialização da tentação criará um agente responsável pela manipulação dos sentidos. Com a tentação revestida de matéria, o padre estrutura o sermão demonstrando que na

luta entre o bem e o mal, o mal inverte, perturba ou manipula os sentidos a fim de desvirtuar o homem. E, à medida que o sermão se desenvolve, vê-se frustrar o efeito pretendido. Ao tratar das tentações ligadas à visão, as referências e exemplos empregados acabam por suscitar desejos pecaminosos, em vez de reprimi-los. Nas *Confissões*, Santo Agostinho cita os inumeráveis encantos das coisas feitas pelo homem como a indústria do vestido, dos calçados e dos vasos, mas tira dessa representação a resistência à tentação pela beleza externa a fim de atingir a Beleza maior. O padre Jerônimo ao invés de neutralizar a beleza externa ressalta-a, detalhando a roupa das mulheres, atribuindo-lhes o comportamento da serpente que ataca pela imaginação. Como se confirmasse a ação do Satanás no afrouxamento da resistência à tentação, o protagonista conta que o padre Valentim é “tocado”, mas inversamente pelas palavras do exorcista, pois o efeito da imaginação despertada pelas palavras do padre Jerônimo excita o exorcizado.

Além disso, a sequência narrativa que apela a imagens sensuais, repete-se na continuidade do sermão quando o padre faz referência ao tato, que, segundo ele, só deveria ser praticado quando necessário, pois o corpo do outro é sagrado. Para o padre, o tocar substitui a palavra e desvia do caminho e, ao exemplificar como ocorre o “desvio do caminho”, cria imagens eróticas, fazendo o “acréscimo na visão”, que segundo Santo Agostinho possui tanto poder sobre a alma como sobre a carne. É sob o efeito da imagem que o padre Valentim, excita-se sexualmente ao ser exorcizado, levando o padre Jerônimo a golpeá-lo no órgão sexual.

No ápice do sermão, o texto além de aludir aos aspectos léxico e semântico da tentação pelos sentidos, que está em *Confissões* de Santo Agostinho, ressalta as referências à audição, ao tato e à visão, cuja combinação exaltada pela voz do padre, acaba criando imagens extremamente eróticas:

Mas temos ainda uma outra forma de contato que é a armadilha maior do SATANÁS: o beijo. Um homem se aproxima de uma mulher, da sua boca!, por onde sai o verbo! e a beija, olhando-a nos olhos, tocando sua língua na dela, sentindo a pele dos lábios e o sopro quente que vem das entranhas, e muitas vezes um murmúrio... (RONCARI, 1991, p. 40)

A descrição pormenorizada do beijo dinamiza vários sentidos que são erotizados pelo modo como se combinam. Primeiro ocorre a visão do todo do homem e da mulher, que se aproximam, depois destaca-se a visão das partes: boca, olhos e acresce-se o tato: “tocando sua língua na dela”, “sentindo a pele dos lábios” e sentindo também “o sopro quente”. A visão e o tato recebem o reforço da audição, como mais um elemento sedutor. Assim, considerando-se a maneira como está composto o sermão do padre Jerônimo, depreende-se que (pensando nas “camadas espirituais mais profundas” de Rosenfeld), apesar do estranho esforço do padre, quem vence é o Satanás, já que a passagem ressalta a tentação, cujo efeito atinge diretamente “a carne” do padre Valentim. Ocorre aí, aliás, o que temia Santo Agostinho.

A vivificação da representação pelo emprego dos verbos no gerúndio ao mesmo tempo que indicam um prolongamento da ação demonstram como o homem se aproxima da mulher: “olhando-a”, “tocando-a”, “sentindo-a”, enfatizando o erotismo na imagem criada. O enunciado do sermão proferido pelo padre Jerônimo transforma-se em campo de percepção para o leitor, que identifica o exorcista com a figura do Satanás, pois o discurso de repreensão, no modo como é exposto, condiz com imagens da tentação.

O episódio fica ainda mais bizarro, quando o padre trata do olfato, referindo-se mais uma vez às mulheres, que enfeitiçam os homens com perfumes requintados,

levando-os a se comportarem como animais. Ao enfatizar que o olfato deve ser reprimido, estabelece-se o correlato objetivo com o texto de Santo Agostinho, que se confessa frágil aos apelos do olfato, embora conte com a misericórdia divina. Tendo isso em vista, padre Jerônimo ordena que o olfato seja preso, mas o exorcizado “soltou um peido tão barulhento que parecia ter o cu arrombado e fedeu pela nave inteira” (RONCARI, 1991, p.41).

Enquanto Santo Agostinho interroga seu espírito acerca de suas forças para resistir às tentações do olfato nas *Confissões*, esse enredamento filosófico é reconfigurado pela esquematização proposta pelo romance. As abstrações de Santo Agostinho tornam-se, na esquematização, reflexos dos descontrole físico por parte do exorcizado.

Na correlação realidade-ficção, identificamos três comportamentos diferentes em relação aos sentidos: o de Santo Agostinho que se lamenta de seus pecados e propõe-se dominar os sentidos, o de Padre Valentim, que em oposição ao comportamento de Santo Agostinho, é alheio às necessidades de educação dos instintos para aprimorar o espírito, e o de padre Jerônimo que, embora tenha a intenção de educar os sentidos de seu subordinado, contrariamente os instiga à animalidade.

1.2.5 O jogo e a narrativa de encaixe

Além da intertextualidade, procedimento descrito nos últimos parágrafos, o romance apropria-se de outros discursos ou de outras linguagens, enredando fictício e imaginário. O processo de construção em forma de módulos de encaixe explora situações de causa e efeito como se colocasse à prova a sua própria estrutura e forma de narrar. Esse procedimento pode ser identificado nas passagens em que o protagonista-

narrador de *Rum para Rondônia*, por se envolver com Diva, que já citamos, dançarina namorada de um policial, é preso sob a acusação de subversão. Durante a tortura a que é submetido, é obrigado a criar uma história na qual seja integrante de um movimento subversivo. O torturador quer detalhes da sua participação e zomba do torturado que, preso num pau-de-arara, de cabeça para baixo, deveria contar a história dessa perspectiva, do fim para o começo, já que o preso era um professor de literatura, com domínio da estrutura da narrativa. O torturador, conhecedor de literatura #, diz querer saber da organização subversiva e das pessoas envolvidas e, para isso, estava dando-lhe “a perspectiva e o tema” de onde deveriam sair “fatos, ações, personagens, movimento!”, “como um romance de aventuras”. (RONCARI, 1991, p. 53)

Dada, então, a perspectiva, isto é, a de envolvimento numa trama, o protagonista entra no jogo que lhe é proposto. Deve criar uma história que atenda às exigências do torturador, mas de tal maneira que proporcione entretenimento à maneira de um romance de ação, de modo a “pôr as coisas de cabeça para baixo, transgredir tantas leis quanto possível, e ainda escapar das consequências”; com ênfase “sobre os acontecimentos, os episódios”, exteriorizando o “desejo de viver perigosamente” e “permanecer seguro” (MOISÉS, 1994, p.298-99).

A seleção, assim direcionada, recorre a acontecimentos dos anos 70. No primeiro episódio, recorre à figura lendária de Che Guevara como inspirador da luta contra ditaduras e injustiças sociais. A figura do guerrilheiro norteará a personagem principal da história inventada ao torturador, que é uma militante indignada com a morte de Che Guevara.

Fugindo da estrutura dos romances de aventura, segue-se um diálogo provocativo entre o protagonista e a militante no qual discutem o papel revolucionário de Guevara e a adesão de escritores à revolução cuja criação literária seria engajada.

Para o protagonista, a ação de Guevara era quixotesca e os escritores perderiam sua liberdade se se prendessem a uma causa. A militante o acusa de alienado, mas toda a cena é mediada pelo erótico diante da visão das pernas e da calcinha da moça que com tais atributos convencem o protagonista a militar.

Como o diálogo provocativo se estende monótono, interrompendo uma sequência narrativa de ações para enfatizar o diálogo intelectualizado das personagens, em que ambas rivalizam quem é a maior sabedoria sobre atos e ações ideológicas, o protagonista toma um choque como sinal de rejeição à expectativa de seu ouvinte, o torturador, porque a cena foge às características de um romance de aventuras em que pese a distração pelas ações, pela novidade, em detrimento do debate crítico. Quando o torturador definiu a estrutura do texto que queria ouvir esperou por uma narração cujas situações colocassem as personagens em uma sucessão de acontecimentos inesperados e imprevisíveis, para só assim ter sua atenção como ouvinte.

Diante da rejeição do debate entre as personagens, o protagonista dá novo impulso à trama com seleções advindas de campos referenciais à história da época, anos 70, que, embora reconhecidos pelo torturador, recebe transgressões para atender à expectativa de seu ouvinte: muitos mistérios e erotismo, elementos que acabam conquistando o torturador que segue atento aos episódios narrados.

O protagonista e a moça militante receberam “nomes de guerra” na sequência inventada: Oscar e Tânia. Ele esperaria o contato dela para agirem. A primeira ação é direcionada ao furto de armas que ocorre em um cinema onde os dois esperam as vítimas, guardas-noturnos que, após envolverem-se com Tânia no escuro da sala, são feitos reféns com os próprios revólveres. Toda a ação é permeada pelo erotismo, pois cada guarda-noturno é atraído pela forma como Tânia está vestida — “Ela chegou em cima da hora e vestida de mundana. Saia preta curta justíssima, uma blusinha vermelha

e muito decotada, salto alto e o rosto borrado de pintura” (RONCARI, 1991, p. 57) — e pelas pernas dela, um convite ao sexo oral. Na sétima vez, o plano falhou porque o dono da arma informou que ela estava descarregada. Assim, passaram a outra ação.

O que se precisa pontuar nesse episódio é a alusão — por meio de uma das categorias da narrativa, o espaço onde a ação ocorre, o cinema, que nos anos 1970 e 1980 exibia pornochanchadas — a locais como a “Boca do Lixo” em São Paulo.⁹ Assim, ao mesmo tempo que a seleção adquire novos contornos para atender ao ouvinte do protagonista e fazê-lo se reconhecer como integrante do espaço narrado, na disposição do “como se” que o convence, a seleção também destina-se à percepção do leitor do romance de Luiz Roncari. As referências extratextuais recorrem a várias alusões que se combinam no esquema narrativo. Além do espaço, o cinema e a cena erótica que nele ocorre, reconhece-se pela ação da militante a *femme fatale* dos filmes *noir*. Na personagem está o poder sedutor e a chave para o golpe na vítima, como também para conduzir o seu parceiro, o protagonista, autor e contador do episódio, porque ela é que é politicamente engajada e dita as ações revolucionárias. Embora, nesse episódio, suas roupas não correspondam ao perfil da *femme fatale*, a força da atuação da personagem feminina corresponde, pois sedutoramente impele a todos com sua força sexual.

No episódio que se segue, a seleção recorre novamente a dados referenciais de um Brasil dos anos 1970 e 1980, em que ocorriam assaltos a bancos, como forma de financiar a ação revolucionária, por grupos guerrilheiros que lutavam contra a ditadura. Os campos lexicais acionados transitam entre dados de uma possível realidade reconhecida (“roubo a uma joalheria de um judeu”), identificado como “aliado

⁹ “Boca do Lixo” refere-se a uma parte do centro histórico de São Paulo onde se concentravam várias salas de cinema. A partir de 1960 exibiam-se filmes populares e, na época da ditadura, as pornochanchadas produzidas pelo cinema nacional eram o principal gênero exibido ao público.

fantoches” do “imperialismo americano” e referências a outros campos lexicais, que, embora sejam reconhecidos, pertencem à instância das disposições mentais. Desse modo, faz o imaginário emergir nesse jogo por meio da sequência narrativa que nos informa que os dois, na joalheria, fariam uma foto com um diamante grande e caro incrustado no meio das pernas de Tânia nua. Tudo em combinação com o poder da *femme fatale* e o *voyeurismo* das personagens vítimas: o joalheiro e o guarda da joalheria. Nesse episódio, a figura da *femme fatale* se destaca, hipnotizando as vítimas, o que facilita o roubo da joia.

No final do episódio, o protagonista confidencia ao seu ouvinte sua frustração, pois a cada ação ele e Tânia se separam fugidos e ele fica “sem a recompensa”:

Além do que, fazia já muito tempo que não desfrutava da sua graça; [...] Está certo que aceitara “fazer tudo que sua mestra manda”, mas achava que era preciso reagir. “Audácia, audácia e audácia”, foi o que me veio à cabeça, e era isso, era preciso suplantá-la em audácia [...]. Esperei a próxima carta. Aconteceu tudo aquilo na política do país, o Ato 5 ou quinto ato. Enfim, mais uma botinada que pedia uma resposta revolucionária. [...] Eu tinha a cabeça virada para outro lado, para o dela, que tinha o pensamento na memória do Che e me usava em seu benefício para que eu a usasse; [...] Era uma aventura que me livraria da literatura, o senhor não sabe como é doloroso ficar apenas lendo o que os outros fazem. Sente-se um comichão, então passam na sua frente umas pernas daquelas é de parar de pensar e agir. Ainda mais que... não, não se preocupe! A carta chegou, só estava tentando explicar. Dessa vez era para esperá-la numa tarde dentro da igreja do largo de Pinheiros. (RONCARI, 1991, p. 61-3)

Nesse momento da sequência narrativa, entre o final de um episódio e o anúncio do seguinte, o narrador se mostra em diálogo com o seu interlocutor, o torturador, ocorrendo a quebra da ilusão do universo diegético do mundo de aventuras, desvendando que aquela situação de contar é uma invenção cujo narrador em crise quer confidenciar ao seu ouvinte como está sendo usado pela militante.

A seleção e a combinação atingem duas instâncias: a do ouvinte (o torturador), intratextual, e a do leitor do romance, extratextual. Na instância do leitor, a “intencionalidade” na seleção e na reorganização dos dados faz emergir como finalidade a interação do narrador com o seu interlocutor como modo de “mostrar” ao leitor a invenção como um construto. Na outra instância, a do ouvinte da história, a interrupção do narrador para falar de suas frustrações não interessa ao ouvinte (torturador). À suspensão das ações da militante para confidenciar ao seu interlocutor que quer redirecionar o comando das ações, o protagonista recebe a ameaça do choque como indicativo de expectativa frustrada pelo ouvinte. O leitor do romance, ao atualizar o “contexto objetal” — “Era uma aventura que me livraria da literatura, o senhor não sabe como é doloroso ficar apenas lendo o que os outros fazem. [...] Ainda mais que... não, não se preocupe! A carta chegou, só estava tentando explicar” (RONCARI, 1991, p. 62-63) —, estabelece uma série de relações que dizem respeito ao processo narrativo. Uma delas alude à posição do narrador que, além de participar dos fatos narrados, pode emitir explicações e comentários de modo a influenciar no tempo da história narrada à medida que os comentários preenchem o tempo da narração (da história construída), instância do narrador, mas fazem uma pausa na sequência da diegese, retardando a revelação das ações seguintes. Quando o narrador deixa os fatos fluírem na ordem cronológica de modo a se omitir da história construída, possibilita com essa opção a ilusão de que os fatos ocorrem por si, que são uma “realidade”, permitindo o devaneio e a crença do

leitor. Contudo, quando há a intromissão do narrador, a metalinguagem entra em cena para expor os procedimentos de uma narrativa, marcando o espaço autoral. Essa característica do romance moderno – mostrar a forma por meio da qual se conta a história – tem em Machado de Assis¹⁰ o seu expoente na literatura brasileira, um dado que o leitor recupera, pois já foi mencionado que o protagonista é professor de literatura “tarado” por Machado de Assis. Portanto, quando a linearidade é rompida, direciona a interpretação para como se dá o processo de criação, e toda a sequência é articulada por um criador da história. Outra relação estabelecida é a sutil exposição de tipos de leitores: o leitor crítico, capaz de compreender a ilusão aparente, e o leitor ingênuo, interessado apenas nas aventuras das personagens, aquele que só busca o entretenimento, como ocorre com o torturador. Além disso, o leitor deverá também buscar o “correlato contextual” ao “contexto objetal” de “Era uma aventura que me livraria da literatura, o senhor não sabe como é doloroso ficar apenas lendo o que os outros fazem”.

Será preciso relacionar a ideia de que a leitura do ficcional — e, de modo mais específico, do romance — incentive o leitor a uma prática, a uma tomada de atitude. Ao cansaço de viver pelo “outro”, como propõe o “como se” da literatura, era preciso agir como resposta a um acontecimento ditatorial, conforme a fala do protagonista. De certo modo, a atitude do inonimado nos leva aos primórdios da discussão do caráter perturbador da ficção à estabilidade de uma organização social, embora saibamos que quem direciona as ações do protagonista é a militante. Foi ela quem disse no debate mencionado que, se a literatura o afastava da revolução, não sobreviveria. No sentido de

¹⁰ Antonio Candido em *Vários Escritos* escreve que Machado de Assis “cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando que atrás dela estava a sua voz convencional.” Era um modo de o escritor prezar o tom de Sterne, o que Antonio Candido considera moderno para a época do escritor brasileiro, pois são procedimentos de obras posteriores a Machado, da vanguarda do século XX. (CANDIDO, 1995, p.26)

que não se pode só viver do prazer estético, a história deveria dar sua contribuição para a tomada de consciência do leitor quanto aos problemas sociais.

Por fim, no último episódio, a aventura se intensifica. Tânia pretende ir para Cuba desviando a rota de um avião no qual embarca como passageira. O detalhe do disfarce está no seu par de sapatos roxos. No avião, combinam de se encontrar no banheiro, onde, por meio de vários malabarismos, têm uma relação sexual. Nesse momento, o avião entra em uma zona de turbulência e para “acalmá-lo” ela coloca o salto do sapato roxo no ânus dele. Para irritá-la, o protagonista tira o pino da granada que estava em posse dela. Por fim, saem do banheiro — ele com o sapato no ânus, e por isso com as roupas dela, disfarçando-se de mulher, e ela com as roupas dele. Finalizando o episódio, o protagonista conta que desceu em Belém, jogou a granada no rio e depois soube pelos jornais que Tânia não conseguiu chegar a Cuba. O avião pousou na Martinica e ela foi encontrada na cabine do avião de calcinha e sapatos roxos.

A singularização do sapato pela sua cor roxa tornou-se imagem recorrente ao longo do episódio. Como “motivo livre”¹¹ ocasionou a separação do casal, pois um dos sapatos enterrado no ânus do protagonista fê-lo descer antes da tomada do avião por Tânia, que seguiu sozinha sem a granada. A recorrência da imagem foi memorizada pelo ouvinte, o investigador no comando da tortura, que ao saber do final questionou sobre como o sapato retornou aos pés dela, já que a militante foi encontrada com o par no final do episódio e a sequência nada esclareceu.

Esse episódio, a exemplo do anterior, alude aos procedimentos narrativos. O autor do romance, Luiz Roncari, diz em sua tese que a distração do narrador-

¹¹ “Motivo livre” é a unidade que pode ser excluído da sucessão cronológica e causal dos acontecimentos da fábula, mas é importantes para a construção do enredo, pois são minúcias que dão aspecto diferencial a uma sequência de acontecimentos (TOMACHEVSKI, p.174-5). Na passagem abordada de *Rum para Rondônia*, o sapato da cor roxa é a unidade responsável pela memorização e marcação dos acontecimentos, e por essa singularização a subtração de sua imagem, sem explicação lógico-causal da sequência narrativa, é notada pelo ouvinte.

protagonista ocorre porque aliou a ânsia de “‘prender a atenção’ para não voltar a ser torturado” à mentira, o que aumentou “o grau da fantasia da narrativa, fazendo com que os inquiridores somente no final se lembrem de perguntar pela coerência do que foi contado: ‘e o sapato?’”. O autor também ressalta que os aspectos narrativos estão ligados pelo conteúdo ideológico do que é contado e pela posição subordinada de quem conta, mostrando posições de “poder e de autoridade” entre quem conta e quem ouve (RONCARI, 1988, p. 72).

Os episódios de *Rum para Rondônia* articulam dados de um contexto brasileiro que são desautomatizados no esquema ficcional, configurando um jogo em que o imaginário surge nas aventuras de dois militantes tresloucados, debochados, atraídos pelo erotismo e pela discussão ideológica, e na relação narrador-leitor no momento de “mostrar” os procedimentos narrativos e estabelecer as correlações entre a matéria dada em determinado esquema ficcional e os campos de referências extratextuais.

Capítulo II – Romance, ficção, sociedade

2.1 O romance como expressão de uma aventura existencial

O teórico húngaro Lukács, no início do século XX, apontou o romance como “expressão simbólica” da impossibilidade de harmonia entre o homem e o mundo. O homem em sua aventura existencial, desejando realizar-se, encontra no mundo impedimentos e amarras, de modo que a sua insistência em concretizar seus sonhos e ilusões o torna herói de si mesmo. O romance seria então a forma adequada para representar essa fratura entre o ser e o mundo, seria o meio para expressar o que há para se dizer diante da impotência humana em concretizar suas ações.

Em *A teoria do romance*, Georg Lukács (2009, p. 14) considera o romance “a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”: a totalidade do mundo grego harmonizada em formas como a epopeia e a tragédia, como modo de comprovar o sentido do mundo, perdeu-se. Nessas formas, o herói limitado a um mundo modelar de deuses e heróis, cuja essência mítica preenchia a vida ou dava sentido a ela, não acha mais espaço porque as transformações sociais também implicam mudança dos modelos de representação. O mundo seguinte, em sua contradição, cria pecados e possibilidades de redenção, cria espaços celestiais e terrenos, propondo uma nova unidade que substitui a heterogeneidade dos deuses por uma única (LUKÁCS, 2009, p. 32-4). Contudo, mesmo esse mundo de um deus único não consegue dar sentido à realidade, não consegue dar um sentido de organicidade integradora ao eu, ao subjetivo e ao mundo, porque o indivíduo toma consciência de sua solidão subjetiva. O romance seria, assim, a forma que daria sentido a uma tentativa de autoconhecimento, seria uma aventura da “interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para

conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91). Para essa aventura, o tempo toma uma forma para descobrir e construir “pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60). Ao mesmo tempo que o romance é a forma que mostra a nulidade da ação humana, é também forma como modo de o homem encontrar-se como razão para a sua existência no mundo.

Dar uma forma a essa tentativa de busca de sentido do indivíduo como parte de um todo, como integrante de uma organicidade, acaba criando outra situação que é o fenômeno literário. A literatura como forma de arte oferece o destino e a alma em oposição à ciência que oferece fatos e conteúdos, pois diferentemente da ciência, cujo conteúdo envelhece abrigado em forma técnica, a literatura teria a capacidade de ficar imune à passagem do tempo porque, ao abrigar o conteúdo na forma, tira-lhe o caráter de supérfluo temporal. A forma seria a base que sustenta a literatura, seria “o verdadeiramente social na literatura”, ou seja, a composição da expressão, o entrelaçar do conteúdo estabelecendo relações entre o externo e o interno, dando-lhe uma forma e um sentido de todo ao que está disperso, concebendo o literário e possibilitando a fruição. (LUKÁCS, 1910, apud MACEDO, 2009, p. 174-6). O sentido para os elementos caóticos da vida estaria naquelas

obras de arte em que formas verdadeiramente grandes são realizadas, que formam conjuntos perfeitos e integrados, inspiram, *em virtude de sua estrutura*, uma visão de vida, uma interpretação e avaliação da vida e, para todos os efeitos, uma perspectiva do mundo. (MÁRKUS, 1983, p. 12, apud MACEDO, 2009, p. 177)

A dinâmica social sob a forma de instituições petrificadas impede a visão do todo pelas forças, em seus muitos elementos, que se opõem ou não se correlacionam. A

forma literária funcionaria como o emergir do sentido da vida. Para Lukács, é preciso ter consciência da fragmentação do mundo para, por meio da forma, tratar dessa ausência de sentido, dotá-la de conteúdo e, assim, perceber a falta de sentido, mas, considera, por outro lado, que se a arte faz ver a realidade não é capaz de alterá-la ou dar-lhe uma solução porque a arte é a exposição da adversidade, dos elementos antagônicos. A matéria do mundo dá apoio e cria laços com a forma, e a grandeza da obra para Lukács está em “criar uma camada de mundo nova e unitária, definitivamente destacada da realidade” (LUKÁCS, 1971, p.76, apud MACEDO, 2009, p. 194). Entende-se que o mundo novo criado liberta-se da realidade, torna-se autônomo, possibilitando sentidos antes caóticos. A substância do mundo reorganizada pela forma por meio de uma disposição particular de seleção e organização acaba distanciando-se do produto inicial não literário, ocorrendo, segundo Antonio Candido, uma construção a partir do mundo, mas que “gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 1993, p. 9, apud MACEDO, 2009, p. 196).

O ensaísta propõe a abordagem dialética da obra literária: nem a priorização do contexto nem a sua exclusão, mas a abordagem íntegra, que leve em conta os aspectos estéticos e as relações da obra com a realidade, fundindo texto e contexto de modo que o conteúdo “externo” (histórico e social) atue na constituição do estético, já que “a análise estética” (“interno”) pode averiguar os “fatores que atuam” de fora para dentro do texto “na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (CANDIDO, 1965, p. 5).

Antônio Candido enumera também as modalidades de estudos sociológicos para textos literários. Entre elas estão as que relacionam um período literário às condições sociais, as que tratam as obras literárias como espelhos da sociedade, as que relacionam obra e público medindo a aceitação daquela por este, as que relacionam a

posição social do escritor à natureza de sua produção e ambas à organização em que estão inseridas, e as que vão além disso, dando conotação político-ideológica às obras e aos autores. Dependendo da condução das investigações sobre a obra em estudo, algumas modalidades podem satisfazer “as exigências próprias do crítico” (CANDIDO, 1965, p. 13), mas de modo a não deslocar o interesse principal, que é, como já afirmado, compreender como o conteúdo social torna-se forma, como a mimese torna-se *poiese*. A literatura como fenômeno social é constituída do “entrelaçamento de vários fatores sociais” filtrados pelo estético, aspecto que lhe dá autonomia e singularidade. Um dos laços é a estrutura social que indica a posição social do escritor em seus motivos pessoais e nos motivos orientadores de sua época para a comunicação expressiva; outro laço está na posição ideológica do escritor pela seleção de temas e formas veiculadoras de conteúdos; ainda outro, o da recepção, estabelece a comunicação da obra com o leitor em que este manifesta a percepção da expressão de realidades imaginadas a partir de seu repertório de conhecimentos e de sua posição ideológica. Os três pontos abordados são fatores sociais que se constituem em “autor, obra, público”, nas palavras de Antonio Candido (1965, p. 27).

O escritor é o primeiro elemento do processo de comunicação da tríade “autor, obra, público”. Nele está o centro motivador para a criação de uma realidade estética, tanto pelas escolhas subjetivas quanto pela incorporação (ou rejeição) de fatores extraliterários de natureza histórico-social de seu tempo, e pela escolha de natureza literária quanto às questões de gênero, que impelem à adequação da forma ao conteúdo ou, ainda, às questões de pertencimento (ou rejeição) a um grupo de artistas de ideais definidores. Então, considerando a posição do escritor, apontaremos alguns fatores histórico-sociais que podem ter sido os motivadores para os autores dos romances em estudo terem definido suas escolhas de tema e forma. Esses acontecimentos não serão

tomados como reflexos sociais da realidade na obra, mas como dados do tempo dos escritores, que acabaram dando o aspecto e o significado da obra literária produzida por eles.

2.2 Contexto histórico: a Amazônia na década de 1980

Vários são os acontecimentos brasileiros das décadas de 1960 a 1980, mas vamos apontar, sucintamente, acontecimentos socioeconômicos e os que se referem à Amazônia.

Antes das eleições diretas, em 1989, tivemos um governo militar, apoiado por grupos empresariais e industriais, que se preocupou em colocar o país no eixo industrial. Os posicionamentos contrários aos rumos desse governo foram reprimidos por atos institucionais e por força policial. Paralelo a esse confronto de forças, a propaganda do governo militar era de que estávamos vivendo um período de “milagre econômico” (“primeiro crescer para depois dividir”, frase de Delfim Neto) devido a estratégias econômicas, como investimento público em transportes, siderurgia, mineração, energia, advindo do aumento de impostos; linha de crédito ao consumidor para a compra de bens, como a casa própria e o automóvel para a classe média (os pobres continuaram sem crédito); e linha de crédito para as empresas. Além disso, resumidamente, criaram-se várias empresas, conglomeraram-se outras e proporcionou-se a abertura da economia ao capital estrangeiro para investimentos públicos e empreendimentos industriais, resultando em enorme dívida externa, que pesou na sociedade brasileira quando a conta começou a ser paga.

Os investimentos sociais diminuíram com o pagamento dos juros da dívida e com o corte na captação de dinheiro internacional, devido à alta de juros. Aliado a esse

problema, em meados da década de 1970 o país enfrentou a crise do petróleo, quando o preço do barril importado atrapalhou a balança comercial brasileira, resultando, a partir de 1980, em um período de alta de preços, desemprego, redução do salário real e estagnação econômica. Além disso, a fusão de empresas acumulou o capital na mão de poucos, e o socorro dado a empresas e bancos que iam à falência gerou inúmeros escândalos financeiros.

Entre os vários acontecimentos entre 1960 e 1980 está o discurso nacionalista do presidente Castelo Branco, em 1966 (“Integrar para não entregar”), para assegurar a soberania do Brasil, visando à ocupação da Amazônia. A ideia de desbravamento advinda anteriormente da construção de Brasília é reforçada agora para a Região Norte do país. Órgãos foram criados para pôr em prática os projetos de desenvolvimento da Amazônia, como a Sudam (Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia), em 1966, e a criação da Zona Franca de Manaus, para a instalação de indústrias na região.

Para obter apoio da população, o governo militar divulgava a ideia de que a Amazônia precisava ser habitada (“vazio demográfico”) e se desenvolver. Para isso, além dos projetos citados, outros foram executados, como a construção da Transamazônica, para ligar o Norte ao Nordeste, um empreendimento realizado sem medir os impactos ambientais e sociais da rodovia, que consumiu bilhões; a construção de rodovias, como a de Cuiabá a Rio Branco; usinas hidrelétricas; projetos como o Radares da Amazônia e o programa de colonização e assentamento do Incra (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) para Rondônia. Visando à ocupação de terras vazias, programas de distribuição de terras eram produzidos em 1971 ao tempo em que se lançavam projetos para implantação da agropecuária e do extrativismo mineral e vegetal. É famosa a frase do ex-presidente Emílio Garrastazu Médici: “Quero abrir uma estrada que leve homens sem terra para uma terra sem homens.”

A Amazônia vista como espaço vazio a ser ocupado direcionou grande fluxo migratório para a região, a maioria camponeses do Nordeste e do Sul do Brasil, que se deslocavam em busca de melhoria social. Rondônia recebeu contínuo fluxo migratório, proveniente de todas as regiões do país, mas em maior número paranaenses e mineiros, cujos migrantes estabeleceram-se ao longo da BR-364, forçando a criação de novos municípios. Em 1970, eram duas cidades no estado, e em 1980 eram mais de 50; a população de Rondônia, em 1970, era de 111 mil habitantes, em 1980 eram 493 mil, e em 1991, 1.130.000. Muitos formaram núcleos de colonização agrícola e outros se deslocaram para o vale do Alto Madeira, onde havia garimpo de ouro. Em 1975, as manchetes dos jornais apontavam o Território Federal de Rondônia como local de intensa prosperidade e desenvolvimento chamado de “o novo Eldorado”. Divulgava-se que o novo celeiro do Brasil, com pecuária em expansão e indústria madeireira, gerava receita que contrastava com a recessão e o desemprego nas outras partes do país.

Apesar de a viagem pela BR-364 ser difícil (de Cuiabá ao Acre), principalmente na época das chuvas, quando a estrada se transformava em um atoleiro, milhares deslocaram-se para as cidades recém-formadas, muitos motivados pela propaganda boca a boca de parentes e amigos que chegaram antes e pelo sonho da posse de terra. A propaganda sobre a Amazônia, e em especial sobre Rondônia, era repleta de “maravilhas”. Além da fertilidade da terra disponível, sobre a qual se contava de sua capacidade de produção de legumes e frutas de grande tamanho, em meados de 1980 foi descoberto ouro no rio Madeira. Estima-se que, em 1987, havia 600 dragas e 450 balsas extraindo ouro do rio. Um trabalho perigoso, pois o mergulhador operava o terminal de sucção em profundidades de até 15 metros no rio. Apesar de esses locais não disponibilizarem escolas, rede elétrica, postos de saúde nem financiamentos para pequenos negócios ou formas de se estabelecer na terra recebida, os migrantes daquele

momento davam depoimentos aos jornais certos de que, embora o local não oferecesse condições de estabelecimento, eles tinham esperanças de melhoria e vontade de permanecer na nova terra.

A vontade de acreditar que a nova terra, Rondônia, era o Eldorado foi reverberada pela imprensa no governo militar. A revista *Veja* de 27 de agosto de 1980, edição 625, reforça o mito da terra prometida com reportagens de famílias paranaenses que se deslocaram para Rondônia (BUENO e INÁCIO FILHO, 2014, p. 7). Esse grupo e outros de diversas localidades serão considerados os pioneiros de uma terra que precisa ser “domada”, “civilizada”, uma ideia de que o suposto atraso de Rondônia se devia à população local, de índios e quilombolas. O artigo da revista chega a fazer paralelos entre a migração para Rondônia e a conquista do Velho Oeste na história dos estadunidenses (BUENO e INÁCIO FILHO, 2014, p. 7).

A propaganda, para alguns estudiosos desse momento da história brasileira, tinha o objetivo de esvaziar a tensão no Sul causada pelo desemprego, pelo aumento do latifúndio e pela entrega de grandes áreas a empresas estrangeiras:

Uma das condições favoráveis à vinda de migrantes para Rondônia é o alto índice de desemprego no Sul e Sudeste do País. Observamos que a recessão econômica foi um fator fundamental para a vinda desses trabalhadores, pois ele teve seu índice aumentado a partir dos governos militares. O reconhecimento das condições precárias da grande maioria dos trabalhadores brasileiros patenteia-se através do desespero para se conseguir qualquer trabalho, sem o menor esclarecimento das reais condições de vida por parte de quem o oferece. Acreditam e partem para a região em busca do “Eldorado Brasileiro”.

Para atrair essa massa de trabalhadores, utilizam-se propagandas de alto custo, financiadas pelo atual governo. A *Veja*, ao final de 1988, publicou: “Rondônia: desenvolvimento que nasce do esforço de cada um”. (PERDIGÃO e BASSEGIO, 1992, p. 96)

O migrante movido pelo desemprego e pela propaganda não teme a malária, a fome, o calor úmido e os insetos, pois acredita que tudo depende realmente do esforço individual.

2.3 Oswaldo França Júnior e o panorama literário da década de 1980

Os dois escritores, cada um com sua especificidade de atuação em campos profissionais, são cidadãos desse contexto. Oswaldo França Júnior, de Serro, Minas Gerais, foi expulso da Aeronáutica por ter sido apontado como subversivo pelo governo militar. Desempregado, tentou várias ocupações para sustentar a família: “Virou corretor de imóveis, vendedor de carros usados, dono de carrocinhas de pipoca e até administrador de uma pequena frota de táxis” (MORAES NETO, 2009, p. 16). Nesse período, levou um livro de contos a Rubem Braga, que o aconselhou a escrever um romance. Em 1965 publicou *O viúvo*, pela Editora do Autor (Rio de Janeiro), na época dirigida por Rubem Braga e Fernando Sabino. Em 1967 foi premiado pelo romance *Jorge, um brasileiro* no renomado concurso literário Walmap, cujo júri era composto por Guimarães Rosa, Jorge Amado e Antônio Olinto. Entre as publicações de 1965 a 1989, muitas têm, como motivo ou cenário de fundo, fatos das décadas de 1970 e 1980. Em *Um dia no Rio* (1969), o protagonista, vindo de Minas Gerais para tratar de negócios no Rio de Janeiro, depara com um confronto entre estudantes, que protestam contra a ditadura, e militares, sendo obrigado a tomar uma posição; em outros romances, a temática da busca da ascensão social, ora envolta em conflitos amorosos (*A volta para Marilda*, 1974, de empregado a pequeno comerciante), ora envolta nas adversidades enfrentadas pela mudança de *status* (*O homem de macacão*, 1972, de empregado de oficina à condição de dono), insere as personagens em um cotidiano como que

explicando como as coisas podem acontecer. Assim se dá com *De ouro e de Amazônia* (1989), escrito após sua viagem a Cuba: detalha a ascensão e a vivência cotidiana de um mineiro nos agrupamentos de homens em busca de ouro. Segundo Haydée Ribeiro,

A obra de França Júnior testemunha o mundo do trabalho, a transformação do Brasil, o progresso e seus contrastes, a busca da memória, da identidade revelados ao leitor pelo uso de uma linguagem coloquial e sem rebuscamento. Focaliza o mundo urbano, de homens comuns diante das diversidades sociais e econômicas. (COELHO, 2009, p. 9)

A linguagem coloquial parece ser o modo de expressão eleito por França Júnior. Para Antônio Olinto, o escritor mineiro é pioneiro na estrutura do romance *Jorge, um brasileiro*. Além do tom coloquial, a referência rodoviária a estradas, pontes caídas e lama funde-se à trama do ir e vir do motorista de caminhão naquilo que ele conta na técnica do “caso-puxa-caso”. Antônio Olinto considera, também, que o pioneirismo rodoviário de França Júnior “está ligado a um processo muito antigo na vida do homem e, portanto, a um processo também muito antigo de narração: as viagens de um para outro lugar, as peregrinações, os regressos”, que configuram os romances de aventuras de qualquer tempo por afirmarem a “condição viajora” do homem. Nas passagens em que o protagonista trafega e resolve problemas na rodovia Brasília–Acre, o ponto de vista é dos que trabalham na construção da nova capital (OLINTO, 2009, p. 13-4).

A preocupação do escritor em representar o homem, o empregado em embate com as forças sociais, sua luta pela igualdade enquanto trabalhador, faz de histórias como a de *Jorge, um brasileiro* um modo de tomar “consciência de nosso estar no mundo e do peso de nossos atos e escolhas” (AGUIAR, 2009, p. 25). Segundo França Júnior, em entrevista ao *Jornal do Vídeo de Minas Gérias*, em 1989, o protagonista

Jorge em sua viagem pelas estradas brasileiras “se conscientiza social e existencialmente de que não há igualdade de condições entre empregador e empregado, entre patrão e assalariado” (AGUIAR, 2009, p. 25).

Selecionar o trabalhador como protagonista de eventos que lembram acontecimentos da sociedade brasileira parece incluir França Júnior no cenário da ficção das décadas de 1970 e 1980, cujas características, segundo Regina Zilberman, são tentativas de “dar expressão a segmentos até então ausentes ou de posição secundária na literatura”, estabelecendo com esse modo de expressão um diálogo entre escritor e público virtual, por uma ficção que possibilita emergir a “voz do oprimido”. A pesquisadora esclarece que os fatores extraliterários apresentados nesse tipo de ficção não são condição de efeito nem reflexo na literatura, mas apenas indicadores de como o “escritor contemporâneo interagiu com seu tempo e sociedade” (ZILBERMAN, 1991, p. 97-8).

Nessas décadas, o cenário da repressão e da censura nos meios de comunicação de massa fez com que a literatura desempenhasse o papel de ler a história dessa época. Para a autora, um elemento comum entre os escritos é a representação do popular pelas personagens da classe socioeconômica baixa e toda sorte de marginalizados, como o desempregado, o mendigo, o emigrante, os sem-profissão, os que agem fora da lei e os violentos que agem de forma legítima diante de uma sociedade que não os acolhe, segundo a proposta do texto. Nessas narrativas, segundo Zilberman, as personagens são tipos humanos caracterizados pelo comportamento, pela linguagem que empregam e pela visão de mundo. Os autores que exemplificam essas características são João Antônio e Rubem Fonseca em seus contos. Além dessas personagens, há as que simbolizam o homem do povo não identificado por classe, mas reconhecido por estar em posição socioeconômica muito inferior. Ao assumir as multifaces do homem do povo, beiram o

fantástico por transitarem pela história do Brasil simbolizando a luta popular. O exemplo da autora é de Sinval Medina, cujo romance *Memorial de Santa Cruz* (1983) encerra-se com o silenciamento do narrador na época do golpe militar. Sinval Medina foi cassado em 1975 e por isso teve de deixar a carreira universitária, na época em que era docente da USP. Passou a sobreviver como jornalista e escritor.

Outras personagens compõem o quadro da autora, como aquelas relacionadas à tradição oral entre escritores do Nordeste (Ariano Suassuna, João Ubaldo Ribeiro); os representantes de grupos como os índios, na posição de protagonistas e não mais idealizados, a exemplo do romance *Maíra* de Darcy Ribeiro (1976) e *Caminho de Santiago* de Carlos de Oliveira Gomes (1986); os homossexuais em perspectiva diferenciada do contexto heterossexual, sem classificações de relacionamento do tipo anormal, como no romance de João Silvério Trevisan, *Em nome do desejo* (1983), e nos contos de Caio Fernando Abreu; os negros em sua expressão cultural, “até então visivelmente marginalizados”, nas obras de Paulo Colina e Adão Ventura; os imigrantes na ficção de Moacyr Scliar, que centraliza esse tema, examinando em várias narrativas o percurso dos judeus desde a colonização; e, ainda, o próprio escritor ou o intelectual que é identificado como oprimido em uma reflexão de sua atividade individual em meio a tantos conflitos na sociedade e cuja expressão dessa opressão enquanto atividade intelectual assume natureza metalinguística. Estas, de cunho metalinguístico, segundo a autora, são de caráter experimental porque questionam a forma romanesca e a natureza imaginária da ficção (Clarice Lispector, *A hora da estrela*, 1977; Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, 1977; Nélide Piñon, *A força do destino*, 1978; Silviano Santiago, *Em liberdade*, 1981) (ZILBERMAN, 1991, p. 102).

Os caminhos escolhidos pelos escritores revelam-nos como comprometidos com o seu tempo. A proposta de Oswaldo França Júnior precisa ser observada em seu contexto

de criação — ao eleger como temática do seu romance *De ouro e de Amazônia* o quadro social brasileiro da década de 1980, o protagonista, cansado das incessantes buscas de melhores condições socioeconômicas em Minas Gerais dirige-se a Rondônia atraído pelos comentários do enriquecimento rápido por meio da exploração do ouro. Trata-se, segundo Flávio Carneiro (2005, p. 13), de um momento em que alguns romances de 1980 são regulados pelo “princípio-realidade”, Essa expressão criada por Ernest Bloch (CARNEIRO, 2005) refere-se ao sentimento de uma época marcada pela descrença em um projeto estético e ideológico que orientava momentos anteriores da literatura brasileira. As gerações de 1920 e de 1930, por exemplo, “eram guiadas por um projeto definido”, algo a ser combatido. A literatura dos anos 1970 também opunha-se a um adversário social, a ditadura, e produziu romances engajados de política adversária ao regime da época. Para Flávio Carneiro, o cenário literário de 1980 elege o “projeto particular” em detrimento dos “grandes projetos” e, para o “posto de *missionário*”, “o cidadão comum”, citando o que Haroldo de Campos assinala como “a passagem do moderno para o pós-utópico” (CARNEIRO, 2005, p. 18).

Os romances que integram os “projetos particulares” são de natureza diversa: romances policiais, ficção que relê e reescreve autores e textos do modernismo, ficção que se apropria de outras linguagens, como a da mídia, e, ainda, ficção que se propõe falar de minorias, apresentando em minúcias o cotidiano desses grupos.

Outras peculiaridades sobre a produção literária “pós-utópica” são apresentadas por Tânia Pellegrini (2001), para quem as características da ficção histórica publicada nos últimos anos do regime militar revelam a temática urbana que trata das minorias, convivendo com os romances históricos tradicionais, a exemplo de *Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz. Há, ainda, os romances baseados em pesquisa documental para tentar reconstruir um período histórico e os que reinterpretam o acontecimento

histórico por meio do simbólico. O interessante nessa abordagem de Tânia é a posição do autor, que para ela é um demiurgo, “que conta sua versão de uma história possível”, conforme exemplos ficcionais citados pela pesquisadora, João Ubaldo Ribeiro e Silviano Santiago. Além dessa temática, aponta outras possibilidades de ficção a partir de 1970, como a do hiper-realismo. (PELEGRINI, 2001, p.60)

Nesse cenário de múltiplas possibilidades ficcionais, o romance *De ouro e de Amazônia* atende melhor pela ficção de um projeto particular, dando voz a um homem comum, oriundo das classes populares e impulsionado desde a infância pelo desejo obstinado de ascensão social. Também era projeto do escritor França Júnior falar da realidade brasileira, tornando público esse desejo no jornal cubano *Granma*, quando em Cuba.

É preciso lembrar que o desejo do escritor em falar da realidade insere-se em um contexto histórico, como já nos referimos, em que o Estado imbuído do espírito de acelerar o processo de modernização no Brasil volta-se para a Região Norte, promovendo a ocupação de terras e a divulgação de novas possibilidades de enriquecimento. Como observador desse panorama social, o escritor interage com os acontecimentos das décadas de 1970 e 1980, dando expressão a segmentos sociais ausentes ou de posição secundária na literatura brasileira. França Júnior pesquisou sobre garimpos, a violência nesses locais, a rotina de pilotos de pistas clandestinas, a malária, o peso do ouro, os migrantes, os índios e a venda de coca e armas. Constam no acervo da Biblioteca dos Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais, recortes de reportagens da revista *Manchete* sobre acontecimentos nos garimpos de Alta Floresta, Mato Grosso, na década de 1980.

Mas a pesquisa do escritor mineiro passou pela desrealização. Os fatos das notícias pesquisadas aliados ao processo de imaginação foram transformados em signo

de representação da trajetória de um trabalhador, um migrante mineiro que se aventura nas matas e garimpos de Rondônia.

2.4 *De ouro e de Amazônia*

O gênero romance por sua capacidade de “retratar todo tipo de experiência humana e não só as que prestam a determinada perspectiva literária”, por romper, em sua história de formação, a tendência geral de narrar grandes feitos heroicos e ser “a forma literária que reflete” com inovação a experiência individual (WATT, p. 13-4), e por abarcar múltiplos procedimentos estruturais, parece a forma mais adequada para representar os destinos humanos, como o dos mineiros do livro de França Júnior. Nesse particular, *De ouro e de Amazônia* exemplifica o que Lukács chamou de a “expressão simbólica” de uma desarmonia, já que o protagonista luta obstinadamente contra a condição de marginalizado que a sociedade lhe impõe.

Para configurar a aventura de um herói obstinado, o escritor opta por um modo de narrar aproximando a realidade ficcional da realidade propriamente dita, a ponto de confundir o leitor, que, diante das categorias de narrador, espaço, personagens, tempo e ações do protagonista, suspeita não estar diante de uma invenção. Para estreitar os limites entre o ficcional e os dados de um contexto identificável, a ilusão de realidade é produzida pelo tipo de voz narrativa e pelas referências. Embora o narrador do romance *De ouro e de Amazônia* atenda à classificação de narrador em terceira pessoa, observador, esbarra sutilmente na parcialidade, comportando-se como narrador envolvido nos fatos porque, ao detalhar cada aspecto do espaço e de rotinas às vezes apresenta onisciência seletiva centralizada no protagonista da história, aproximando-se do campo de visão do protagonista. Esse narrador, portanto, tem tendência a rejeitar

aspectos da emoção pela posição de distanciamento em relação à história contada. Ele mantém o que se entende por objetividade, contrapondo-se ao outro tipo de narrador, que mantém proximidade entre ele e o narrado. É porque nesse tipo de narração há um “eu” envolvido nos fatos, que acaba tendo dificuldade em manter a imparcialidade na apresentação de suas ações e das demais personagens, podendo até ocorrer o julgamento de ações das personagens. É por meio do olhar e das percepções de Adailton que sabemos sobre espaços, história de vida de outras personagens e dos próprios sentimentos e desejos dele. A proximidade em certas passagens parece confundir a voz do narrador com os sentimentos do protagonista, como, por exemplo, na passagem em que o garoto vai separar-se da família para trabalhar. O menino está aborrecido pela ordem da mãe, mas seu sentimento muda. Em meio à narração onisciente uma revelação que, pelo modo como está expressa, vai além da onisciência, tornando-se a expressão do desejo do menino pelo carro, sua maneira de pensar sobre aquele objeto do desejo.

Adailton estava com má vontade e chateado por ter quer sair dali, mas ao ver o carro grande, de quatro portas, entrar pela rua [...].

Mudou inteiramente de ideia. O carro vinha pela rua sem calçamento, passando nos desníveis bem devagar. Sujo de barro mas com o sol brilhando no para-choque e nos cromados da grade e dos aros dos faróis. *Ele era doido por carros*. Conhecia os mais bonitos da cidade, os números de suas placas [...], e quando o carro preto e branco veio e parou em frente à sua casa, não se lembrou mais da chateação que estava sentindo. Submeteu-se com impaciência às apresentações, cumprimentos e despedidas, entrou no banco traseiro e foi bem satisfeito no meio das compras [...]. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 8) [grifo nosso]

O narrador elege o ponto de vista de Adailton para focalizar os elementos espaciais e as ações. Ele tanto descreve os sentimentos do menino diante da proposta de mudança para outra cidade como também descreve o espaço, a rua em péssimas condições, e o carro, por meio da visão e percepção de Adailton, sendo o carro o elemento motivador da mudança de desejo do protagonista. O veículo é descrito sob a perspectiva de Adailton, é pelo olhar do garoto que o objeto é apresentado, já que “era doido por carros”. A passagem destacada dá o tom infantil apropriado à idade do protagonista e, ao mesmo tempo, suaviza sua forma interesseira, driblando, com a combinação do escrito “doido por carros”, um possível julgamento por parte do receptor da passagem. Desse modo, pretende-se mostrar um sentimento comum de criança diante do objeto do desejo. A rápida mudança de sentimentos, o desapego instantâneo da família pela sedução do material deixa de chocar o leitor. Toda a situação parece fluir com naturalidade pela proximidade do narrador do pensamento do protagonista, controlando o modo como a emoção do protagonista vai ser registrada.

O mesmo processo ocorre na descrição da troca de pneu: “Um pneu tinha furado e ele desceu xingando [Sr. Clênio] e foi trocar. Adailton também desceu e ficou *achando bom estar ali olhando*, ajudando a segurar os parafusos e depois a guardar o macaco e o pneu furado” (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 9) [grifo nosso]. As observações do narrador são posicionadas pelo olhar do menino. Sua proximidade do protagonista deixa emergir sequências independentes, como se a criança dissesse “Estou achando bom estar aqui olhando”, “aprendendo esta novidade referente a meu objeto de desejo”.

Com o avanço da história, esse modo de narrar torna-se complexo. A onisciência continua seletiva, conforme teoriza Friedman (LEITE, 1985, p. 54-5), mas outras vozes conquistam o espaço da narrativa por meio da seleção de Adailton, que por estar entre os viajantes escuta as histórias que contam. É como se o narrador, próximo de Adailton,

só pudesse narrar o que o protagonista está escutando. Uma das passagens refere-se ao momento em que Adailton está se restabelecendo, na cidade de Abunã, da malária que contraiu, e decide ir a Porto Velho, capital de Rondônia, para vender o ouro que juntara e desfrutar de algum conforto indisponível no garimpo, como “ficar alguns dias num hotel de luxo, tomar banho quente com sabonete, lavar a cabeça com xampu. Ir a um restaurante grã-fino e pedir um churrasco completo” (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 216). Nesse contexto de deslocamento entre Abunã e Porto Velho, o narrador detalha cada situação da viagem: chuva forte, atoleiros que atrasavam a viagem de apenas 300 quilômetros, condições do pernoite. No ambiente de pernoite, uma choupana grande, em que passageiros de vários ônibus armam suas redes para dormir (peões de madeira e de construtora, comerciantes, garimpeiros, motoristas, viajantes diversos e famílias), Adailton, instalado em sua rede, passa a ouvir as histórias contadas. Cada história escutada por Adailton é contada pelo narrador, que mescla a narração com o discurso indireto e — para dar credibilidade ao que conta e simular proximidade entre os que narram sua história e o leitor, como que inserindo o leitor na roda das conversas — o narrado é entrecortado pelo modo dramático. O discurso direto reforça, por meio da fala curta da personagem, que aquilo que o narrador está apresentando é verdadeiro, que não há fantasia ou exagero por parte dele sobre o que conta ou, ainda, o discurso direto, marcado visualmente pelo recurso do travessão, possibilita vislumbrar a emoção e as características do falante em seus hábitos culturais e linguísticos. Uma das histórias é de um garimpeiro do Pará:

Perto dele [de Adailton] um garimpeiro dizia que era do Pará e estava acostumado a mergulhar no rio Moju.

— Um riozinho maneiro, limpo.

Mergulhava e tirava o ouro a quatro metros de profundidade. Mas o seu primo tinha ido ali para Rondônia e

mandou um recado para que largasse tudo e fosse trabalhar com ele. Tinha resolvido montar uma balsa e mandou um recado falando que no Madeira dava dez vezes mais ouro do que no Moju.

— Cheguei não tem uma semana e já estou de volta.

Mergulhar ali ele não mergulhava nunca. Só de ver o tamanho do rio e a cor da água, estava pegando o caminho de volta.

— No Moju a gente apanha o ouro vendo as coisas.

No Madeira a água era turva, escura, não se via nada e o primo ainda disse que iam trabalhar de noite e a mais de vinte metros de fundura.

— Cê é doido — havia respondido para o primo.

(FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 218-9)

O narrador lança mão de vários recursos para criar uma proximidade, uma intimidade entre o contador da história escutada por Adailton e o leitor do romance. A história contada apresenta vocabulário simples quando na voz do narrador; há traços de oralidade no emprego de gírias e reduções das palavras no discurso direto (“Cê”, “maneiro”, “doido”); emprega-se um discurso indireto que se aproxima do indireto livre (“Mergulhar ali ele não mergulhava nunca”); há referências geográficas identificáveis no mundo extraliterário (“tinha ido ali para Rondônia”, “rio Moju”, “no [rio] Madeira”); e há uma extensão do discurso direto quando o narrador retoma a narração, ou seja, o que é contado pelo narrador parece ser a continuação da fala da personagem (“No Moju a gente apanha o ouro vendo as coisas./No Madeira a água era turva, escura, não se via nada”).

O narrador caracterizado como não participante dos fatos quase se anula para que a personagem emerja em sua importância de contador de um relato pessoal, tornando a passagem expressão das dificuldades dos garimpeiros em suas atividades.

As passagens assim articuladas pretendem suavizar o aspecto documental dado pela identificação dos locais geográficos e do roteiro de migração; pretendem diminuir a distância entre acontecimentos e leitor, como que humanizando a forma do contado.

Nas passagens seguintes, referentes a esse mesmo ambiente de pernoite, há uma movimentação de vozes, tipos de personagens, espaços, comportamentos que dão o tom das populações presentes na migração, como também das ações individuais de cada migrante em seus desejos e ambições. São passagens que também revelam que “viver” o Eldorado propagado pelo outro não é tão simples, exigindo dos que lá estão ações às vezes reprováveis por alguns, que, apesar de o ambiente impulsionar a ambição, conseguem dimensionar os limites para atingir o enriquecimento.

As pessoas conversavam não se incomodando que as outras estivessem ouvindo. Às vezes, alguém fora da conversa dava palpites, entrava no meio. E comentavam roncos, os arrotos muito altos. Mais para o meio da choupana um cara falava abertamente que o negócio dele era tóxico. Toda temporada fazia uns mergulhos, arranjava seus trezentos e cinquenta, quatrocentos gramas de ouro e trocava por dois quilos, dois quilos e meio de cocaína. Trocava na Bolívia e apurava sete vezes mais dinheiro do que se ficasse com o ouro.

— Passar a temporada inteira mergulhando nesses fundos de rio? — ele perguntava.

— É, mas essa turma da coca à toa, à toa some com as pessoas — um outro dizia.

— À toa, à toa se desentendiam lá entre eles e davam um sumiço em muita gente.

— E ninguém mais ouve falar delas.

O traficante afirmava que não, quando alguém desaparecia é porque havia feito sujeira e se mandado para outro lugar.

— É porque fugiu e não porque foi morto. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 219-20)

Nessa passagem, o narrador mescla a observação com traços de onisciência do coletivo para caracterizar os tipos presentes nesse local de pernoite (“As pessoas conversavam não se *incomodando* que as outras estivessem ouvindo”) [grifo nosso]. O ambiente do pernoite, das redes muito próximas umas das outras, parece trazer para esse espaço o compartilhamento da intimidade da visão de mundo dos ali presentes. Para transmitir essa descontração, essa quebra de barreiras do social quando se está na presença de um estranho, o narrador oscila em seu ponto de vista. Se, na passagem anterior, o narrador estava junto de Adailton, transmitindo aquilo que este conseguia escutar, nessa outra situação o narrador desloca-se no espaço, indo além da posição de onde está a rede de Adailton, escutando outros mais distantes para reproduzir o dito no discurso indireto: “Às vezes, *alguém fora da conversa dava palpites, entrava no meio*. E *comentavam* roncos, os arrotos muito altos (o narrador posiciona-se entre os viajantes: mobilidade no espaço para a observação); “*Mais para o meio da choupana um cara falava abertamente que o negócio dele era tóxico*” (maior distanciamento do ponto onde está Adailton, julgamento, discurso indireto) [grifos nossos].

O “falar abertamente” se insere num dado cultural. O narrador, nesse julgamento, reverbera outras vozes sociais que interpretam a ligação com drogas como algo não adequado ao procedimento do homem de bem para ganhar seu sustento. Por ser algo ilícito, deveria ser mantido em segredo pela convenção social, por isso o espanto manifesto pelo “abertamente”, que não é julgamento do narrador, mas de Adailton e dos demais ali presentes, que discordam do garimpeiro traficante. Essa discordância encontra apoio no receio manifesto pelas vozes de alguns ouvintes, cujas

expressões falam de experiências de violência próxima do convívio deles, embora o discurso tente disfarçar essa proximidade: “À toa, à toa *se desentendiam lá* entre eles e davam um sumiço em muita gente” [grifo nosso]. A passagem também retoma um procedimento que se estenderá ao longo do romance: a repetição em modo dramático (discurso direto) daquilo que foi narrado em discurso indireto pelo narrador, como forma de dar voz, credibilidade ao que foi contado e registrar a seleção vocabular das personagens em seus anseios, medos e desejos.

Em seguida, outras personagens são apresentadas, representando o fluxo migratório e as relações comerciais na região Norte. Por meio da referência a uma personagem representa-se uma forma de atividade informal muito típica dos anos 1980 e 1990: a compra e a revenda de produtos eletrônicos adquiridos em Manaus, que, por ser zona franca, oferecia mercadorias mais baratas para serem negociadas em outras partes do Brasil. A referência a esse modo de ganhar a vida mostra a crise no mercado de trabalho, conforme apontamos no início deste capítulo. Mas a referência à informalidade está em meio a outras vozes que dão o testemunho da mobilidade e das dificuldades encontradas no novo meio devido à violência. São relatos de personagens que, além de tratar de seus dramas particulares, estendem-se a dramas de personagens próximas a elas, dando a dimensão dos problemas que envolvem a migração para a região Norte, onde a vida perde valor para a terra ou para o ouro.

Não muito longe, às costas de Adailton, um homem ia dizendo que morava em Rio Branco e negociava com aparelhos eletrônicos que adquiria em Manaus. *O movimento era bom*, ele vendia bem e a cada dois meses pegava o ônibus até Porto Velho e de lá seguia para Manaus. Um outro estava saindo do Acre, voltando para Alegrete, no Rio Grande do Sul, *porque o Acre não era lugar para se viver*. Tinha vindo do Rio Grande para trabalhar na região de Canamari, nas terras de um

fazendeiro. Um patrício seu chamado Eufrásio. *O homem tinha dinheiro*. Era casado com uma mulher de São Paulo, tinha mais de uma fazenda e pagava bem, *mas não se importava com as pessoas, só em comprar terras*. Quando chegou de Alegrete, *mal começou a trabalhar* na fazenda, viu o Eufrásio dar um tiro num rapaz.

— Um sobrinho dele.

Um rapaz de dezesseis anos, quieto, trabalhador, que ouviu uns barulhos no galpão onde ficavam os bezerros à noite, foi ver o que era e levou o tiro. *Na fazenda aparecia muita suçuarana, um bicho que salta qualquer cerca e ataca os bezerros para beber o sangue*. [...] o Eufrásio achou que era ladrão e atirou. [...] sem perguntar quem era e acertou o rosto do rapaz.

— Arrancou fora seu olho.

O moço não havia morrido porque a cozinheira, uma velha índia, cuidou dele. *O tio nem se incomodou. Não mandou o rapaz para Rio Branco, não chamou o médico, não fez nada*. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 220-1) [grifos nossos]

A passagem pertence à voz narrativa em terceira pessoa, que, ausente dos fatos, posiciona-se como observadora. A partir da audição de Adailton, o narrador reproduz as histórias e aventuras das personagens que participam desse espaço de pernoite. Ao empregar o discurso indireto, ele o faz de dois modos: primeiro, tradicionalmente, com o verbo de elocução e a conjunção subordinativa, que introduz uma oração subordinada objetiva direta (“ia dizendo que morava em Rio Branco”); em seguida propõe outro estilo ao discurso indireto, de modo a conservar as palavras e a organização sintática do falante da história, assumindo assim o ponto de vista do outro (da personagem).

O discurso indireto procura destacar *como* a personagem contou o fato. É realizado com a mínima interferência do narrador, que abre mão do recurso da modalização para não contaminar a expressão do falante. No exemplo “Um outro estava

saindo do Acre, voltando para Alegrete, no Rio Grande do Sul, *porque o Acre não era lugar para se viver*”, subtraem-se o verbo de elocução e a conjunção “dizendo/explicando/contando, que” e acrescenta-se a conjunção explicativa “porque” como elemento do discurso indireto, domínio do narrador, mas o que é dito em seguida pertence ao modo de falar da personagem (“o Acre não é lugar de se viver”). Em outras sequências, como em “O movimento era bom”, “O homem tinha dinheiro, [...] mas não se importava com as pessoas, só em comprar terras”, o discurso indireto sem marcação do verbo de elocução e sem a conjunção subordinativa escrita (por exemplo, “Ele dizia que o movimento era bom”) parece-se com o discurso direto em que o tom da emoção e da experiência do ocorrido pela personagem é o que deve ser evidenciado. Embora o tom de narração seja coloquial, o outro modo de falar da personagem desfaz o distanciamento entre narrador e objeto narrado, coroado pela fala direta no final da passagem.

Esse modo de narrar de Oswaldo França Júnior em *De ouro e de Amazônia* contribui para o que afirmamos anteriormente: instaurar uma ambiguidade nas relações entre ficção e realidade. O movimento de aproximação e distanciamento entre narrador e objeto narrado tensiona as fronteiras entre o que é para ser entendido como informação objetiva e inventada e o que é dramático e envolvente em dramas pessoais, sugerindo a realidade dos relatos. A dúvida que se instaura sobre ser ficção ou realidade o que está sendo contado está em procedimentos como o processo de supressão dos verbos de elocução, que acaba aproximando o leitor do que é contado. A voz direta do contador narra a sua experiência como se o conteúdo da narração não fosse algo “inventado”. Tal procedimento vai contaminando as informações das sequências seguintes, a ponto de o narrador observador ausentar-se do controle da transmissão do que é contado pelo migrante. Este assume a voz do que é narrado, dando como que um

fecho à sequência de informações em discurso direto curto, cujo conteúdo informativo é algo chocante, que surpreende o ouvinte do relato: “Um sobrinho dele” (o que levou o tiro do tio), “Arrancou fora seu olho” (o tiro no rosto).

No final da passagem em que o tiro foi dado, retoma-se o procedimento de estender o discurso direto, camuflando-o em narração em terceira pessoa, mas a seleção vocabular e a sequência sintática que combina o substantivo “rapaz” aos adjetivos “dezesseis anos, quieto, trabalhador” são articuladas pela voz da personagem presente ao local dos acontecimentos, portanto alguém conhecedor do sobrinho do patrício que o empregou. A sequência dos adjetivos entre vírgulas e a escolha do adjetivo “trabalhador” a alguém jovem (“dezesseis anos”) dão o tom de confidências e de drama ao acontecido. Ocorre uma intimidade entre o contador e o objeto contado, de modo a trazer para a narração a observação de um mundo violento e exótico pelo olhar do contador (“Na fazenda aparecia muita suçuarana, um bicho que salta qualquer cerca e ataca os bezerras para beber o sangue”). Esse contador é a personagem que está retornando ao seu ambiente de origem, desistindo do espaço escolhido para migração.

Além desse procedimento de adjetivação, que caracteriza a autoria da fala como sendo do rapaz que conta a sua história e assume a voz narrativa, há também a seleção léxica, que direciona para o ponto de vista dele e para o julgamento da ação de seu patrício. É uma sequência de negativas próximas da oralidade dirigida a um interlocutor: “*Não* mandou o rapaz para Rio Branco, *não* chamou o médico, *não* fez nada, disse apenas para a velha cuidar dele e *pronto*.” A sequência é finalizada pela palavra “pronto”, expressão da oralidade, manifestando sentimento de indignação diante da atitude do patrício quanto ao tratamento dado a um parente. Não é o narrador que tem tais sentimentos. A indignação faz parte de alguém próximo do acontecido.

O discurso direto das personagens articulado com a narração principal assume várias intenções nesse momento da narrativa, em que Adailton descansa na choupana ao lado de muitas redes e de muitos migrantes. O discurso direto pode repetir o que já foi assunto da narração pelo narrador, com pequenos acréscimos de detalhes (“— Tirou a peixeira *de dentro do calção* e acabou com ele.”); pode funcionar como introdução de um acontecimento geral que será detalhado na narração, uma espécie de hiperonímia (“— Lá eles matam por *qualquer coisa*.”); pode ser informação em tom de crítica a uma ação de autoridade (“— *Com os fazendeiros eles não mexiam, só com os garimpeiros.*”), ou pode ser a expressão do falar regional (“— *Égua!*”). Nesse caso, a expressão da região Norte em discurso direto tem a intenção de confirmar que, embora soe grotesca aos ouvidos de Adailton, oriundo do Sudeste, e considerando o perfil de quem a emite, ela é tal qual apresentada. As passagens seguintes exemplificam, respectivamente, os procedimentos abordados:

[...] Ele não conversou, deu uns pescoções no cearense, um homem que nem arma de fogo carregava, e o cearense pulou e enfiou-lhe uma peixeira no pescoço.

— Tirou a peixeira *de dentro do calção* e acabou com ele.

[...]

— Lá eles matam por *qualquer coisa*.

Matavam por causa de terra, de garimpo. Por farra com as mulheres. Às vezes, matavam um homem e ele ficava no chão sem ninguém enterrar. Gente que não tinha amigos, e ficavam no chão e até o cachorro comia parte deles.

[...] Os soldados eram somente quatro e o trabalho que faziam era esperar os garimpeiros beber, aprontar arruaça nas boates e, aí, tomavam as armas deles. Tomavam e depois devolviam em troca de ouro. Tinham as tabelas. Um trinta e oito eles devolviam por cinquenta gramas. [...]

— *Com os fazendeiros eles não mexiam, só com os garimpeiros.*

[...]

Jantaram, dançaram e dormiram no hotel. A mulher era alegre e ficaram juntos três dias. Ela conversava muito e a toda hora dizia:

—Égua!

Via uma coisa bonita, interessante, ou Adailton contava uma história, um caso e ela dizia:

—Égua!

Adailton *achou estranho aquela boca bonitinha e carinhosa estar falando isso*, mas logo se acostumou. Viu que era mania das pessoas dali. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 222-8) [grifos nossos]

Nos dois excertos do romance *De ouro e de Amazônia*, a narração movimentada falas e modos de dizer diferentes do modo de narrar do narrador, seja pelo léxico, seja pela organização sintática de algumas informações. Esses procedimentos adotados em relação à voz narrativa são ainda marcados pela alternância de pontos de vista. A diversidade de combinação sucintamente apresentada faz a obra *De ouro e de Amazônia* participar do gênero romance, cuja característica, segundo Bakhtin, está na “diversidade social de linguagens organizadas artisticamente” numa “combinação de estilos” que compõem o “todo”, dando o estilo do romance (BAKHTIN, 1990, p. 74).

A linguagem literária (os gêneros — e dentro deles o romance, com narrador, pontos de vista, tipos de discursos) atua como uma força centrípeta que tenta unificar a composição para dar o corpo do romance. Entretanto, por ser romance, outras forças de natureza centrífuga — como a linguagem estratificada dos grupos sociais e profissionais — atuam como discursos de “outrem” em interações que se entrelaçam, ora para julgar, ora para dar outra perspectiva ao mesmo acontecimento (BAKHTIN, 1990, p. 80-6). Nesse jogo de intenções verbais, vai-se formando a “imagem” do romance *De ouro e de Amazônia*. A diversidade de personagens com formações e concepções diferentes de ética e de moral, oriundas de várias regiões e reunidas em torno de um plano comum, desenha o quadro da mobilidade social dos anos 1980. As falas individuais expressam

costumes, falares e comportamento (antiético); sua forma semântica “são pontos de vista específicos sobre o mundo” e, segundo Bakhtin, são formas que se encontram “na consciência criadora do romancista” (BAKHTIN, 1990, p. 98-9). O espanto de Adailton, o seu desejo de aprender e entender os aspectos de comportamento e de fala das pessoas da nova região, é o espanto e o aprendizado do autor, que registra por meio da personagem Adailton suas descobertas sobre um Brasil até então desconhecido para ele. A aprendizagem do protagonista é a aprendizagem do romancista que necessita enredar várias vozes e comportamentos para firmar a “imagem” de sua criação literária. O entrecruzar de falares e pontos de vista sobre comportamentos na região requer domínio do jogo literário, pois cada fala é uma interpretação semântica e axiológica que acaba caracterizando o migrante e dando o tom do romance. Desse modo, cabe ao romancista a seleção e a delimitação desses múltiplos falares, orquestrando-os, para atender ao seu propósito temático.

Um exemplo dessa seleção de falas e conteúdos que atendem ao tom do romance está na passagem em que Adailton retorna ao garimpo após melhorar da malária. É novamente no transcorrer da viagem, agora no espaço do ônibus, que a personagem adquire mais conhecimentos: “aprende” sobre a região amazônica. O aprendizado, dessa vez, não acontece por meio de vozes diversas em seus relatos de experiência cotidiana, diante das adversidades das condições de deslocamento e de estabelecimento na nova terra. As informações advêm do discurso da autoridade registrado no livro *A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré*. O conteúdo do livro, a história sobre a construção da ferrovia Madeira-Mamoré e outras informações sobre a região passam a ser explanados pelo dono do livro, um estudioso da região, a um garimpeiro em viagem. A narração em discurso indireto assume o tom professoral de quem transmite conhecimentos, Entretanto, como se trata de público informal, viajantes, ao discutir algumas situações o

estudioso acaba incorporando a fala de um contador de “causo” por exagerar na exposição dos fatos e da geografia local. Os ouvintes interessados expandem-se, atingindo, além do garimpeiro, interlocutor do dono do livro, os demais passageiros. O garimpeiro, a cada informação ouvida que julga surpreendente, exclama: “É mesmo?” São detalhes sobre a extensão da estrada de ferro, as mortes dos construtores e os aspectos geográficos da região comparados ao ecossistema de outros continentes. Explana-se sobre as riquezas naturais da floresta e as causas de sua destruição.

[...] e o homem dizia que a estrada de ferro, antes de ser desativada, tinha uma extensão de trezentos e cinquenta quilômetros. E para ser construída havia morrido muita gente.
Havia morrido gente como formiga.

— *Mais do que em qualquer outra estrada no mundo.*

[...]

A estrada tinha saído tão cara que se tivessem posto dez quilos de ouro em cima de cada um dos dormentes, não teria sido mais caro do que o Brasil pagou para construí-la.

[...] o homem comentou que *as tempestades na Amazônia eram quarenta vezes mais forte do que as tempestades da Europa.*¹²

— É mesmo? — o garimpeiro perguntou, fazendo com que Adailton também achasse isto surpreendente e reparasse na quantidade de água que caía.

E o homem falou que aquela chuva não significava sempre que o Madeira ia encher, porque ele obedecia mais ao degelo dos Andes. Como a maioria dos afluentes da margem direita do Amazonas.

[...] e o terreno desmatado não se cobria mais de vegetação. As árvores da Amazônia não sobreviviam sozinhas, somente no meio das outras. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 229-31) [grifos nossos]

¹² “forte”, no singular, como escrito no romance.

O conteúdo histórico-geográfico é apresentado em discurso indireto com léxico correspondente à área do assunto (“degelo dos Andes”, “levando o húmus para o rio”, “as mesmas espécies vegetais não eram encontradas em grandes concentrações”) e dispõe-se como que paralelamente às observações do narrador sobre as impressões dos viajantes (“Outras pessoas também ouviam, atentas”) e de Adailton (“fazendo com que Adailton também achasse isto surpreendente”). Logo no início dessa cena (a explanação ao interlocutor), em que o estudioso apresenta dados sobre a construção da ferrovia, a alternância entre narração, que atende às impressões dos ouvintes, e discurso indireto, que atende à explanação, parece bem delimitada, não fosse pela informação “Havia morrido gente como formiga”. Essa imagem de comparação, embora faça parte do discurso indireto, causa certo estranhamento porque repete a informação anterior: “E para ser construída havia morrido muita gente.” A repetição torna-se um eco do estudioso. Para prender a atenção de seus ouvintes ou manter sintonia com eles, apelara para a imagem, que é um modo de fala de outro, como se fosse o ponto de vista de uma opinião corrente.

O tom de grandiosidade dado à descrição da região ocorre em outras partes do discurso indireto, recurso que deixa transparecer o enaltecimento da natureza amazônica, tornando-a mais poderosa em relação a outros ecossistemas (“as tempestades na Amazônia eram quarenta vezes mais forte do que as tempestades da Europa”; “Mas havia na Amazônia a metade de todas as espécies de aves existentes no mundo. E mais tipos de peixes do que no Oceano Atlântico”). Ou, então, o discurso indireto reforça as dificuldades da construção da ferrovia, que levou à morte muitos dos envolvidos no empreendimento.

Mantendo o estilo descrito anteriormente, os discursos diretos nessa passagem também são curtos e funcionam como exemplos ou arremates do que estava sendo dito

pelo estudioso: “Pelas chuvas, pela umidade, pelo sol — ele dizia”; “Uma árvore de um tipo se alimenta dos nutrientes de outra árvore de outro tipo”; “Como os tigres, os leões”.

Os dados sobre a geografia da região e sobre a construção da ferrovia podem ser considerados como introdução de outros gêneros extraliterários (o discurso da história e o da geografia) na estrutura do romance, reforçando a “imagem” do romance e o propósito do autor de falar da realidade brasileira. São discursos da autoridade que se aproximam do mundo real, tanto pelo que é informado como pelo autor das informações. As intercalações mantêm a tensão já mencionada entre ficção e realidade, pois entre as informações geográficas e históricas há discursos diretos que quebram o tom da autoridade, como em “Havia morrido gente como formiga”, “Mais do que em qualquer outra estrada no mundo”. As comparações (figura de linguagem e oração subordinada adverbial de comparação) dão o tom diferenciado pela emoção proporcionada na interpretação do acontecido, numa refração das intenções do autor em exprimir que “morrer como formiga” denota a desvalorização do ser humano, o descaso no tratamento do trabalhador visto como mão de obra descartável. Essa visão destoa do discurso da autoridade em que apenas se diz: “E para ser construída havia morrido muita gente.”

Esse entrelaçamento de vozes, denotando particularidades sociais, caracteriza a essencialidade social do ser, segundo Bakhtin, pois “as particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação”, é “um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 1990, p. 135). Esse é o propósito de França Júnior — dar uma significação à narrativa que fala de homens trabalhadores que, a qualquer tempo, no antes da história da Amazônia e no agora do romance *De ouro e de Amazônia*, são atraídos a locais distantes para desbravar e

construir, incentivados pela ilusão de nesse novo espaço encontrarem a chance esperada de melhoria. Mas as péssimas condições no local do trabalho contratado, a violência e a exploração parecem fazer parte de qualquer tempo da história da Amazônia.

E são as condições de trabalho descritas minuciosamente no garimpo de ouro em Rondônia que configuram a aventura obstinada de Adailton e o “colocar à prova” sua formação na infância como predestinação de homem forte frente às adversidades.

As duras condições de trabalho do garimpeiro são expostas nos detalhes dos elementos naturais da floresta e do rio, e da rotina no ambiente de garimpagem. Por exemplo, o mergulho em busca de ouro, descrito pelo narrador, é apresentado em minúcias: a profundidade a que o mergulhador deve descer, a quantidade de tempo que o garimpeiro fica embaixo da água, as características da roupa de mergulho, as condições de visibilidade da água do rio, o equipamento e o modo de respiração, o código de puxões na corda entre os que mergulham e os que ficam na balsa, o tamanho da mangueira de sucção, o posicionamento corporal do garimpeiro abaixo da superfície, os procedimentos necessários quando ocorre uma avalanche no fundo do rio. O narrador, observador dessa rotina, mantém em Adailton o seu ponto de orientação para a focalização das impressões das dificuldades nesse tipo de trabalho. Essas impressões e preocupações são expressas pela onisciência de Adailton em discurso indireto e pelo registro do travessão para externar o pensamento do protagonista, transformando o discurso indireto em discurso direto, na tentativa de representar o protagonista “falando consigo mesmo” ou, popularmente, “falando com seus botões”. Esse recurso do narrador parece avivar a preocupação com os riscos da atividade.

A profundidade variava de quatorze a quinze metros e cada homem ficava no fundo três horas. Trabalhavam de seis da tarde às seis da manhã, e de dia desmontavam e lavavam a caixa

e apuravam o ouro. [...] O cinto de chumbo levava o corpo para baixo mais rápido e também não deixava a pessoa ser arrastada pela correnteza. No fundo não se via nada. [...] O mergulhador descia com o tubo de ar na boca, prendendo com os dentes a válvula que eles chamavam de chupeta [...]. Quando da balsa queriam mandar algum sinal, davam um, dois ou três puxões no tubo, [...] significavam avisos de que o mergulhador estava mandando muita areia [...] ou mudasse de lugar porque o ouro andava fraco. [...] o motor era muito possante, e em pouco tempo, portanto, abria-se um grande buraco no fundo do rio, havendo sempre o perigo [...] de acontecer um desmoronamento e ele [o garimpeiro] ficar soterrado. [...] Adailton não comia muito antes do mergulho [...]. Procurava estar sempre alerta [...]. *Mentalizava que, ao primeiro sinal de alguma coisa errada, tinha que soltar o cinto de chumbo* [...]. Antes de subir era preciso dar o sinal para desligar a sucção. [...] dessem o sinal para desturbinar o motor, e depois é que soltassem o cinto. *Mas Adailton mentalizava diferente.*

— *Qualquer problema, solto o cinto.* (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 257-8) [grifos nossos]

Além da representação das preocupações de Adailton com sua sobrevivência, há alertas de garimpeiros mais experientes sobre as dificuldades no fundo do rio expressas pela fala indireta: “Já haviam dito a ele que quando acontecia um desmoronamento, a primeira coisa que a pessoa notava era um vento nos pés e nas mãos.[...] Esse vento era a areia correndo” (p. 258). Ao longo da representação das condições de trabalho dos garimpeiros, representa-se também outra preocupação, que é a dos donos dos equipamentos de sucção de ouro, que, por ser um equipamento caro, orientam o garimpeiro a dar o sinal para desligar o motor e assim parar a sucção antes de subir, diante do perigo de avalanche. A cada preocupação dos donos da balsa, em discurso indireto ou sujeito indeterminado, com a manutenção dos equipamentos em

desvalorização à vida do garimpeiro, há em oposição o pensamento de Adailton registrado em discurso direto, propondo a si mesmo o contrário do orientado.

A chupeta costumava enguiçar. [...] *falavam* para tirar a chupeta da boca, dar umas pancadas e depois puxar o ar novamente para ver se havia consertado. [...] *E Adailton falava com ele mesmo:*
— *Não vou tentar soltar a bolinha coisa nenhuma, vou é subir direto.*

Porque se estivesse a trinta metros e ainda fosse fazer como ensinavam, não ia chegar vivo em cima. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 259) [grifos nossos]

Essa oposição à voz da autoridade, esse modo de raciocinar compõe a caracterização de Adailton. Sua predileção pela leitura de livros de natureza científica desde a infância o direciona a um comportamento diferente dos demais garimpeiros sem a mesma formação. A análise da realidade em que está o protagonista e seus companheiros de função é expressa por recursos narrativos, como o discurso indireto livre e o discurso direto do pensamento do protagonista. Além desses recursos, o narrador faz uma descrição minuciosa dos procedimentos de mergulho em linguagem de fácil entendimento, com referências ao campo da física sobre o efeito da pressão dentro da água no corpo humano, para justificar os receios de Adailton. O modo como o narrador expõe a análise da realidade centra-se no ponto de vista de Adailton. Os pensamentos e as atitudes dele, comparados aos dos demais garimpeiros, registram o protagonista como aquele que está preparado para suportar e vencer no ambiente da floresta porque se instrui e se opõe à voz da autoridade. Se não o faz de maneira direta, no confronto com a autoridade, o faz pela intenção registrada no pensamento, conforme na passagem a seguir:

[...] E Adailton falava com ele mesmo:

— *Não vou tentar soltar a bolinha coisa nenhuma, vou é subir direto.*

Porque se estivesse a trinta metros e ainda fosse fazer o que ensinavam, não ia chegar vivo em cima. Depois de puxar o ar, ver que a chupeta estava entupida, tirar da boca, bater com ela na mão, puxar outra vez o ar para ver se a bolinha continuava presa e se estivesse, avisar para desligarem a sucção, e só aí soltar o cinto e subir?

— *Fazendo assim ninguém consegue chegar vivo no alto*
— *raciocinava.*

Uma das coisas que também o deixavam muito preocupado era o perigo da embolia. O livro explicava bem isso.

[...] Adailton decorou a tabela das profundidades e dos tempos que podia permanecer sem perigo de ter embolia. A dez metros podia ficar quanto tempo quisesse. [...] e a trinta e cinco metros, apenas quinze minutos. Mais tempo do que estes tinha que subir dando as paradas e esperando os minutos certos para que houvesse a decompressão. Mas era difícil seguir a tabela porque *aí*, tinha-se que permanecer tempo demais dentro d'água. [...] levava-se quarenta e cinco minutos para chegar à tona se fosse seguir tudo certinho. [...] O que os mergulhadores faziam era ir subindo e quando sentiam uma pressão [...] afundavam um pouco e esperavam a cabeça voltar ao normal. [...] Muitos tinham embolia [...]. Outra coisa que havia aprendido nas leituras é que pela densidade da água, o corpo, mesmo sem o cinto de chumbo, somente subia à tona sozinho se estivesse até os doze metros de profundidade. Abaixo disto se a pessoa perdesse os sentidos, ia cada vez mais para o fundo. *E ele mentalizava:*

— *Em qualquer situação tenho que tirar o cinto e subir sem perder os sentidos até doze metros de profundidade.*

(FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 259-261) [grifos nossos]

A formação do protagonista o esclarece e de certa maneira o livra de perigos durante o mergulho, fazendo dele um forte. Seu entendimento sobre os riscos da pressão no corpo neutralizam o pensamento corrente no garimpo de que “mal-estar, desânimo, dores, tudo isto era moleza, que mergulhador tinha quer ser homem, tinha que ser macho” (p. 261). A ignorância sobre os efeitos da pressão aliada à ambição causa a morte de muitos garimpeiros: “Além do mais, o cara vendo a cada dia seu vidro de boca larga enchendo-se com quarenta, cinquenta gramas, pulava na água de qualquer modo” (p. 261-2). Diante desse cenário, Adailton utiliza a razão para ponderar o comportamento de seus companheiros que acabam morrendo devido à ignorância, ao descaso com as condições dos equipamentos e, principalmente, à cobiça que embota o raciocínio. Entre os garimpeiros não há só aventureiros sem instrução, mas também pessoas com formação superior que se comportam como os outros para conseguir muito ouro e, mesmo Adailton, que conhece os perigos pela aprendizagem dos livros e pela análise das mortes que ocorrem, fica mais tempo embaixo da água que o ideal para as condições humanas porque ele também é tentado pela ambição.

Durante a avaliação dos acontecimentos, o protagonista, nesse cenário de mergulho, chega à seguinte conclusão: “É a seleção natural — Adailton raciocinava. — Quem tem mais facilidade para sofrer embolia, morre primeiro” (p. 262). Ou seja, mesmo com informações e cuidados, o protagonista julga existir uma predisposição para a morte, salvando-se aquele que está mais preparado para aquele ambiente. Ele parece julgar-se predestinado à sobrevivência, o que atende aos propósitos do plano do enredo, que é fazer do protagonista um herói nesse ambiente, pois foi preparado desde a infância para conviver com as dificuldades em diferentes espaços que exigiam dele atenção, vigor físico e estudo.

A representação do pensamento de Adailton em suas reflexões sobre o ambiente e as condições de trabalho não se estende a ponto de configurar um monólogo interior porque não vive conflitos interiores acerca de algumas situações. Embora o protagonista identifique problemas no mundo do trabalho, como a exposição ao perigo e os riscos de morte, isso tudo não chega a afetá-lo a ponto de vivenciar dilemas. Quanto à destruição da natureza, por exemplo, o protagonista leu em livros sobre a ação do mercúrio, tomou ciência dos malefícios do composto químico no corpo humano e nas águas do rio, mas não tem forças para não praticar o dano ambiental, já que o move a ambição pelo ouro, e seu modo de pensar simboliza o modo de pensar e agir de todos ali naquele espaço.

Também pensava no mercúrio caindo na água, sendo levado pelo rio e de uma forma ou outra envenenando tudo, ou lembrava-se da destruição que no garimpo do barranco o chão d'água causava na floresta, desculpava-se, argumentando que precisava de dinheiro e não havia outro modo de tirar ouro.

— *E o que adianta se eu não fizer? — raciocinava. — Esse pessoal vai continuar fazendo.*

E procurava esquecer o mercúrio, os estragos na floresta e as quebras nas normas de segurança. Pensava apenas em conseguir mais ouro, voltar para Belo Horizonte, montar a empresa, casar com Gerusa e ir convencendo o Helinho a morar com eles. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 263) [grifo nosso]

A onisciência revela uma preocupação que não se estende a ponto de atormentar Adailton porque seus objetivos são claros: o enriquecimento e o retorno ao seu local de origem. Esse é o foco de sua ação e não lhe permite conflitos consigo mesmo. Assim, a representação do que vai à mente de Adailton é breve porque o protagonista afasta a luta interior e a preocupação com o errado. Pontuamos também que essas breves demonstrações das preocupações de Adailton não recebem o julgamento do narrador,

que se abstém de comentários, mas a sequência “voltar para Belo Horizonte, montar a empresa, casar com Gerusa e ir convencendo Helinho a morar com eles” — sendo Helinho seu filho pequeno do primeiro casamento — encena o mito do herói ausente por uma causa justa, que intenciona retornar aos seus e à sua amada. Se o narrador não julga e o protagonista se desculpa (“precisava de dinheiro e não havia outro modo de tirar ouro”), o convencimento está arranjado também para quem lê o romance. De certo modo, esse controle e essa atuação objetiva do protagonista vêm sendo articulados desde a infância, em passagens já apontadas anteriormente, em que o modo de apresentar as ações de Adailton acaba desculpando-o de julgamentos negativos. Talvez porque o protagonista lute para ascender ou sobreviver desde a infância, e por rejeitar a exclusão, a imagem de um brasileiro lutador sobressai-se entre alguns expedientes nem sempre virtuosos por ele praticados.

Assim, as ações de Adailton nos espaços da infância e da juventude o preparam para o comportamento focado na Amazônia, como já afirmamos. As três categorias narrativas (personagem, espaço e tempo) se entrelaçam guiadas, principalmente, pelas ações do protagonista, para solidificar o propósito narrativo de explicar como o cenário socioeconômico brasileiro impulsionou o habitante do Sudeste, em especial de Minas Gerais, a mover-se para outra região. São essas três categorias que, coordenadas pela voz narrativa, direcionam a interpretação de que o que é narrado para o reconhecimento de situações sociais dos anos 1970 e 1980.

A sequência de referências espaciais a pequenas cidades mineiras cria a imagem da mobilidade das famílias que, por algum motivo, não se fixavam em um único lugar. No caso do romance, o problema centrava-se no chefe familiar até a mãe tomar a direção da família. O protagonista da história, Adailton, nasceu em Paracatu; depois, por conta das dívidas do pai, a família mudou-se para Lagamar, João Pinheiro e

Patos de Minas — cidades de Minas Gerais, todas elas. Os pais se separaram e Adailton é mandado pela mãe a Luz para trabalhar em um hotel. Estava nessa época com nove anos.

Além das referências específicas a cidades de Minas Gerais, observa-se o cuidado com detalhes referenciais:

Depois mudaram-se para *João Pinheiro*, onde nasceu Lorena, e a mãe de Adailton, Maria do Amparo, enviou uma carta ao irmão mais velho pedindo que a ajudasse. O irmão foi a *João Pinheiro*, reparou em que situação estavam vivendo e os levou para *Patos de Minas*. Ele era contador, morava há bastante tempo na cidade, e logo conseguiu para a irmã uma casa e um emprego de auxiliar de saúde no *posto médico em frente à praça Bonani*. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 5) [grifo nosso]

Em outra passagem, os detalhes expõem Adailton, ainda no universo infantil, a atividades do mundo dos adultos. Na cidade de Luz, como ajudante de hotel, é encarregado de comprar a carne consumida pelos hóspedes. É então enviado, três vezes por semana, ao matadouro da cidade. Lá, quando os trabalhos estavam atrasados, presenciava a morte dos animais:

Estavam ainda matando o porco e depois é que iam laçar o boi e amarrar sua cabeça no tronco no meio do curral. E ele ficava esperando, achando aquilo uma coisa muito violenta. Vendo o boi ser puxado, tentando se soltar, bufando, mas sem conseguir. E um homem se aproximava com uma faca e dava um furo atrás dos chifres. O boi perdia as forças, caía no chão e aí enfiavam uma faca comprida debaixo da sua pata dianteira e o sangue jorrava. Alguns mendigos que ficavam ali por perto aparavam em latas ou copos e bebiam o sangue ainda quente. E os homens

começavam a tirar o couro, a descarnar as partes para depois atender as encomendas. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 12)

O caráter documental da cena aproxima-nos de uma prática que reconhecemos. Mesmo que o leitor não tenha presenciado um abate, é comum tomar conhecimento de referências a uma época em que a carne consumida era resultado de abates em lugares simples e com espectadores. Nota-se também, nessa passagem, que homens à margem da sociedade desfrutam do momento, aproveitando o sangue jorrado do animal.

Todavia, o que queremos apontar é o espaço como signo, como representação de formação e de revelação do caráter de Adailton. Durante a cena no matadouro, o narrador explicita o julgamento do menino sobre o modo de se abater os animais: “[...] achando aquilo uma coisa muito violenta”. Mas ele não fecha os olhos; ao contrário, é pelo seu campo de observação, pelo olhar de Adailton que o narrador detalha a cena.

A leitura do espaço como signo também é realizada quando apontamos as diversas cidades nas quais residiu a família de Adailton em curto espaço de tempo. A constante mudança traduz a mobilidade de famílias que procuram melhores condições de vida, motivadas pela irresponsabilidade do chefe da família. A sequência de cidades não é mera enumeração topográfica, mas índice da mobilidade do protagonista que, após fugir de Luz, traçará rota périplo culminando na Amazônia.

O professor Antonio Dimas (1987), em seu estudo sobre o espaço na narrativa, diferencia espaço e ambientação. O primeiro, denotativo, explícito; e o segundo, conotativo, implícito. O espaço é reconhecido pelas referências ligadas ao real, a exemplo do matadouro citado anteriormente; já a ambientação requer atenção devido à carga de significados que provoca. No matadouro, Adailton percebe o espaço como violento pelo que fazem ao animal, mas notamos também seu aprendizado. O pormenor descritivo trata a cena como algo muito comum no meio dos negócios. A violência

integra-se à necessidade daquela ação. Depois vemos Adailton carregando em um saco, nas costas, a carne comprada. O sangue que sai da carne molha toda a roupa dele, e o peso da carga é demais para sua pouca idade. É um aprendizado que contribui com as atitudes e ações de Adailton em sua vida adulta, situação que também o motiva a mudar a sua posição de explorado.

Outro espaço que faz parte da história de vida do protagonista é a Febem. Essa sigla muito divulgada pelo governo dos anos 1970 e 1980 refere-se a programas de atendimento à criança e ao adolescente em situação de risco. No romance, esse espaço é palco para o desfile dos componentes de uma sociedade sem políticas públicas para a proteção da família e da criança. São meninos com histórias de vários tipos de desajuste familiar — desde os que viram o assassinato da mãe pelo pai aos filhos de prostitutas mortas ou de mãe alcoólatra que abandonou o lar — e encaminhados à Febem. Nesse espaço de desajuste e conflitos, Adailton consome drogas, envolve-se em brigas e cria fama depois que descobrem seus conhecimentos de letrado, tornando-se uma espécie de líder por saber ler e escrever.

Observa-se que o protagonista é uma personagem que, em espaços onde é colocado em contato com outras que o desafiam pela posição repressora ou violenta, supera os seus medos e mune-se de coragem para enfrentar o seu adversário, quer ludibriando-o pela mentira, quer partindo para o enfrentamento corporal ou apenas ignorando qualquer tipo de entrave emocional que possa detê-lo. Assim foi quando decidiu fugir da pensão em que trabalhava a mando da mãe sem dar-lhe notícias de seu paradeiro. Do mesmo modo, soube tirar algum proveito da exploração a que era submetido quando estava na pensão sob o olhar rigoroso de patrão do sr. Clênio. Se o espaço e os que estão nele o inferiorizam, Adailton não sofre; ao contrário, emprega uma ação para reverter sua situação. Quando não o consegue, a ação empregada é para

algo que possa satisfazê-lo nesse momento, nem que seja o refrigerante subtraído para ser tomado às escondidas — quando estava no quente porão da pensão cortando lenha — ou para espiar as mulheres de chefes de garimpo tomando banho no rio — uma ação muito arriscada que era punida com a morte. No espaço da Febem, na adolescência, onde as circunstâncias são mais perigosas, teve que controlar o medo, agir com violência e agredir quem o agredia para não ser importunado.

Além desses espaços de aprendizagem não convencional, que o tornam safo para lidar com a adversidade, há outros, os sociais, nos quais a obrigatoriedade exige sua participação. Aos dezoito anos, o protagonista se alista no serviço militar e nesse ambiente aproveita os cursos oferecidos pelo Senac e Sesi para melhoria da mão de obra: mecânica, carpintaria, comunicação e primeiros socorros. Esse acontecimento da vida de Adailton é descrito rapidamente no romance com a finalidade de apontar a proposta do cenário socioeducacional da época no Brasil, quando a educação pública alia-se à indústria para melhorar e propor cursos que atendam às necessidades de mão de obra industrial. É nesse espaço do serviço militar que a personalidade de Adailton esclarece-se para o leitor. Embora o protagonista estude, contraditoriamente era preso por algum tipo de comportamento provocador nesse ambiente de hierarquia rígida. Adailton foi alertado que esse tipo de comportamento (arruaças, brincadeiras com colegas e desobediência) não o faria progredir na carreira militar. São ações do protagonista que comprovam que o seu íntimo é de confronto à ordem superior sem temer as consequências. Quando está sob o mando de um capitão que havia feito dele seu ordenança, recebe a ordem de banhar o cachorrinho irrequieto do superior. Durante o banho, Adailton afogou o rebelde animal que estava aos seus cuidados. Mentiu sobre sua ação e foi preso. A rejeição ao comportamento hierárquico, a coragem para os

enfrentamentos, a busca de melhores condições e a mentira fazem parte das ações do mineiro migrante.

Esse modo de ser é que vai sustentar o protagonista no espaço amazônico. Seu deslocamento para Rondônia é impulsionado por vários fatores, como a série de empregos que o descontentam, a separação conjugal, os compromissos com o filho pequeno e o desejo de constituir nova família após se apaixonar por Gerusa.

O novo espaço, a Amazônia, chega até ele por meio de conversas e indicações de conhecidos que lhe revelam sobre o garimpo de ouro. As primeiras informações são de experiências diversas. Algumas eram para fazer Adailton desistir, como esta: “Tinha ficado quatro meses no mato, longe de tudo, sendo picado por tudo quanto era tipo de mosquito, dormindo em rede, comendo mal e não encontrou quase ouro nenhum. E voltou” (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 119-20). Essa mesma voz conta a experiência de outros: “É, algumas pessoas bamburram nos garimpos [...]. E traduziu: — Ficam ricas” (p. 120).

O espaço chega-lhe, por fim, pela personagem Nacano, descendente de japonês, que enriqueceu após muitas malárias contraídas. É pela voz desse personagem que Adailton é instruído sobre o novo espaço. No tempo em que os dois encontram-se, Nacano não é mais garimpeiro, é um caminhoneiro que, saudoso da Amazônia, transporta legumes e verduras do Sudeste para o Acre. São dele os primeiros conselhos a respeito desse espaço de riquezas:

Disse que no garimpo o mais difícil não era a pessoa tirar o ouro, era segurar o dinheiro. A maioria dos que *bamburravam* gastavam em bobagens e na maior pressa. Muitos não estavam acostumados a ter muito dinheiro e quando acertavam a mão não tinham planos, não sabiam o que fazer. Ficavam até meio deslocados. E gastavam com farras, pondo dentes de ouro,

pagando bebida para os outros. Contratando cinco, dez mulheres como se pudessem ficar com todas ao mesmo tempo. Depois voltavam para o garimpo, *bamburravam* de novo e outra vez gastavam tudo com as mesmas coisas. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 126) [grifos nossos]

No longo discurso indireto, o enunciado apresenta um vocábulo próprio das regiões de garimpo. O verbo “bamburrar”, que significa encontrar muito ouro, foi incorporado ao repertório linguístico da personagem no tempo de garimpagem e, agora, é repassado ao seu interlocutor com o propósito de familiarizá-lo com o novo ambiente por meio das imagens tecidas sobre o comportamento dos garimpeiros e do vocabulário do local. Além disso, a personagem ressalta que, nesse ambiente sedutor e desorientador do garimpo, o protagonista corre o perigo de entrar em um círculo vicioso de ostentação.

Essa mesma personagem possibilitará ao protagonista direcionar seu périplo à região Norte. No deslocamento em que fazem juntos, Adailton, como carona do caminhoneiro, confere no espaço de deslocamento os sinais que identificam a Amazônia de suas leituras: depois da capital do Mato Grosso, Cuiabá, repara nas plantações de soja, nas árvores imensas fechando-se sobre a estrada, nas carcaças dos bichos atropelados por atravessarem a rodovia e nos desvios para reparos na estrada. Muitas cidades de Rondônia são citadas em diversos momentos da viagem. Vilhena, por exemplo, é identificada como a primeira cidade do estado: “Ao passarem por Vilhena, logo que entraram em Rondônia, Nacano contou que” (p. 139); Ariquemes, outra cidade do estado, é identificada como cidade de hospital precário para atender feridos em um acidente presenciado por Nacano e Adailton:

As moças e a senhora muito machucadas [...]. Quando chegaram a Ariquemes o hospital tinha instalações precárias, sem condições de dar atendimento [...]. O médico fez os primeiros socorros,[...] saiu todo mundo novamente correndo, desta vez para Porto Velho que ficava a uns duzentos quilômetros. As cidades ali são distantes umas das outras e têm poucos recursos. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 140-1)

São informações que faziam parte da rotina de quem se deslocava à região Norte na década de 1980, principalmente caminhoneiros, que presenciavam mais de perto as condições das estradas e das cidades. A narração também se refere a uma época em que o socorro prestado àqueles que ficavam atolados na rodovia principal que liga Cuiabá a Porto Velho, na época da chuva, era feito pelo exército, com seus tratores enormes. Uma época de péssimas condições das estradas, implicando perdas de mercadorias e fome para os que ficavam atolados. Essas condições de uma época da realidade brasileira são descritas no romance de Oswaldo França Júnior. “A colonização do Norte”, o “conteúdo externo” configura-se esteticamente na cena em que Nacano entrega o volante de seu caminhão a Adailton e este, por inexperiência, fica atolado.

O espaço, nessas passagens, tem função denotativa pelo reconhecimento das cidades do Centro-Oeste e do Norte, mas a aparência factual camufla uma significação implícita, provocada pela leitura das condições e do sofrimento daqueles que circulavam nesse caminho, conota as dificuldades dos que trabalham nessa rota. E a aventura de Adailton nesse espaço torna-se a aprendizagem do leitor do romance que, percorrendo os caminhos do herói, adentra um momento histórico, social e geográfico do Brasil, não descrito nas redes de comunicação impressa ou falada, seja pelos detalhes apontados, seja pelo ponto de vista do narrador.

O romance *De ouro e de Amazônia* participa de uma rede de relações enquanto estrutura narrativa. Dialoga com algumas obras do mesmo autor, como apontamos no início do capítulo, por eleger o cidadão comum, o mundo do trabalho e os acontecimentos brasileiros muitas vezes adversos ao protagonista, e, por meio dele, as facetas da sociedade vão se compondo em espaços e acontecimentos de uma época. O romance de França Júnior também interage com seus pares, autores e obras das décadas de 1970 e 1980 que, motivados pelo tempo deles, elegem uma proposta literária que inclui na ficção espaços e fatos histórico-sociais reais. O romance torna-se uma aventura ficcional da descoberta do esforço hercúleo que o brasileiro precisou fazer para estar no cenário produtivo do mundo do trabalho brasileiro.

2.5. Rum para Rondônia

O autor de *Rum para Rondônia* (1992), Luiz Dagobert de Aguirra Roncari, é formado em história, professor e escritor.¹³ Assim como França Júnior, passou pelas agruras da ditadura. Se França Júnior perdeu o seu emprego na Força Aérea sob a acusação de subversão, suportando dificuldades devido ao cenário socioeconômico das décadas de 1970 e 1980, Luiz Roncari não teve situação melhor. Preso quando ainda era estudante do curso de história da USP e fazia parte do grêmio estudantil, também foi detido posteriormente, quando já era professor. Ficou preso por quase dois meses sem ordem judicial, na década de 1970, e foi torturado. Na época estudantil conviveu com Ruy Carlos Berbet, com quem participou de engajamentos políticos na USP. Seu colega

¹³ Luiz Roncari é autor dos livros *Os olhos de Sebastião Valadares* (Espaço, 1980), contos; *Assim não brinco mais* (Codecri, 1983), romance satírico; *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos* (Edusp, 2002); *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* (Unesp, 2004); *O cão do sertão-literatura e engajamento* (Unesp, 2007). Também traduziu livros como *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, de Benoît Denis (Edusc, 2002).

entrou para a clandestinidade e desapareceu em 1972. Esse era o cenário de quem convivia com a ditadura.

A perseguição política a Roncari se estendeu até 1981, quando novamente foi detido por panfletagem política, segundo os acusadores. Foram quatorze anos de vigilância pelo Serviço Nacional de Inteligência.

No meio acadêmico, Luiz Roncari foi professor da USP na área de literatura brasileira. Seu romance *Rum para Rondônia* é resultado, como já apontamos, de um longo trabalho acadêmico finalizado em 1988. Sua tese propõe, como diz o próprio autor, uma “experiência pessoal” em ser ao mesmo tempo criador e crítico de sua obra, na qual a experiência conjugaria dois processos diferentes (a criação e o estudo) de um mesmo objeto, a literatura. Para tanto, o pesquisador e escritor reuniu em um único discurso a leitura da fortuna crítica do romance satírico, a teoria do romance e a escrita ficcional de *Rum para Rondônia — estória de sete dias* (RONCARI, 1988, p. 1-16). O estudo deu-lhe uma visão do romance tanto como “forma de representação” quanto “objeto de conhecimento”. Acreditamos ter sido esse o eixo de sua produção literária. Ao compor o protagonista de *Rum para Rondônia*, o autor revela que pensou em “alguém próximo de mim em algumas coisas e distante em outras” (1988, p. 26), um professor de literatura, de meia-idade e em crise, que sai de seu espaço habitual, São Paulo, em busca de outro espaço que, segundo o autor, seria Rondônia, um “espaço idealizado, espécie de Eldorado” (1988, p. 26). São esses detalhes que direcionam o “objeto de conhecimento”. Falar de algo próximo do escritor lembra-nos o escritor Graciliano Ramos em sua última entrevista, quando lhe foi perguntado se sua ficção era autobiográfica. O escritor respondeu que só podia falar do que era e que, quando as personagens se comportavam de modo diferente, é porque ele, Graciliano Ramos, não era um só (RAMOS, 2012). Não queremos dizer que *Rum para Rondônia* seja

autobiográfico, apenas apontamos que o professor Luiz Roncari passou por determinadas experiências que podem ter direcionado o tema e a forma de representação do seu romance. Entre elas, o estudo da forma do romance satírico, que, combinado com os acontecimentos das décadas de 1970 e 1980, e as vivências do escritor nesse momento da história brasileira, acabaram delineando alguns aspectos composicionais de *Rum para Rondônia*, como escolher um estado da região Norte como destino final do protagonista. Essa seleção é uma determinação do escritor como resultado de sua leitura social. Para Roncari, os espaços São Paulo–Rondônia relacionam-se com o sentimento de sua geração: o desejo de fugir da violência da capital paulista em busca da nova Sabarabuçu (Rondônia). Uma fuga que revela a nova rota dos migrantes do Sudeste ao Norte, o novo espaço de “colonização”, Sabarabuçu, que na língua tupi significa serra resplandecente, conforme registro nas crônicas da época da colonização. Conhecida como montanha lendária, descrita pelos índios no século XVI, no imaginário dos colonizadores sem acesso ao interior do Brasil, no início da colonização, parecia uma montanha de ouro ou de prata, como as descobertas pelos espanhóis na América espanhola. Os mapas da época registravam o local como real. Sabarabuçu seria a referência a Serra da Piedade, próxima a Belo Horizonte, que teve o seu mito reacendido pelos bandeirantes que exploraram o “brilho” da serra. Para chegar lá criaram uma rota que hoje é denominada *Caminho de Sabarabuçu*, mas encontraram minério de ferro. Roncari elege a ida à Região Norte como a “busca do lugar paradisíaco e das esmeraldas salvadoras” (2007, p. 12).

A fuga do protagonista do romance *Rum para Rondônia* para o estado de Rondônia, a Sabarabuçu dos anos 1980, representa o destino de migrantes que, diferentemente de Adailton, são impulsionados à mudança espacial como tentativa de se desvencilhar de problemas em seu espaço de origem. Para Roncari, a personagem, o

inominado, representa o destino de homens da classe média emergente que nesse período do século XX se “desenraizaram e flutuaram e ficaram, mais do que em outros momentos, dependentes de movimentos que escapavam a seu controle, mesmo quando pensavam que estavam escolhendo e decidindo” (RONCARI, 2015). O protagonista do romance também é atingido pela propaganda que se faz em torno de Rondônia. Seu desejo de mudança não é impulso próprio, mas direcionado pelas forças sociais do momento. Como diz Roncari, o protagonista “não encontrou mais o seu lugar no mundo”, e seu desenraizamento o leva à “fuga para a utopia da época, Rondônia ou casinha no campo, como fizeram muitos dos movimentos *hippies*, nas décadas de 60 e 70” (RONCARI, 2015).

Para acompanhar o tresloucado protagonista e sua fuga é necessário recompor o romance *Rum para Rondônia*, pois a sequência de acontecimentos, dispostos em capítulos, não segue a ordem cronológica da vida.

Os fatos estão distribuídos em duas partes que se alternam. A primeira é composta pelos capítulos I a VI e epílogo, que tanto são memórias do protagonista — de seu tempo de professor e de seu envolvimento com algumas alunas e com a repressão política; de sua paixão por Diva, dançarina de bares da noite paulistana e amante de um policial (é por ela que o protagonista se envolve em problemas, apanha várias vezes, é torturado e jogado no rio); de aventuras com uma guerrilheira na década de 1970 (narrativas fantasiosas contadas sob tortura), que não sabemos se realmente se sucederam na vida do protagonista —, como são escritos de uma revista (*Ilustrada*) por um repórter-fotográfico, que investiga crimes de um *serial killer* na capital paulista e divulga as descobertas na *Ilustrada*, nesse mesmo espaço de divulgação dos crimes (capítulos III e IV). Há as reflexões do protagonista, nas quais ironiza o divulgado pela revista ao tempo em que levanta a suspeita para si dos crimes cometidos, como também

são reflexões do protagonista seus desejos físicos, sua solidão e seu reencontro com Diva e a vingança dela — por fim, o registro do encontro no bar com um caminhoneiro que faz transportes para Rondônia e responde-lhe todas as curiosidades sobre o novo estado e a quem o inominado pede para levá-lo na próxima viagem.

O epílogo mantém o ritmo das memórias. Encontramos o protagonista aos sessenta anos em passeios matinais, em discussões com sua empregada doméstica, em divagações sobre a velhice, em orientações sobre escritos a mulheres com quem acaba se envolvendo amorosamente.

A sequência que intercala a descrita tem os títulos: *Segundo dia de viagem*, *Terceiro dia de viagem*, *Quarto dia de viagem*, *Quinto dia de viagem*, *Sexto dia de viagem* e *Sétimo e último dia de viagem*. Como sugerem, o protagonista encontra-se em viagem, indo para Rondônia, na boleia de um caminhão. Durante o percurso conta sobre sua infância e juventude ao caminhoneiro que o leva, ao mesmo tempo em que escreve em um caderno. Os capítulos I a VI são o resultado dessas notas, a escritura do romance elaborado ao longo da viagem de sete dias, como registra o título *Rum para Rondônia — estória de sete dias*.

Os capítulos que se referem ao deslocamento registram as aventuras do protagonista no seminário, na casa do juiz que o adotou temporariamente e na casa de uma parenta de sua mãe. Essas aventuras são narradas ao caminhoneiro entre brindes com rum ao novo **destino**, Rondônia, “rum para Rondônia”, e entre diálogos em que o protagonista explica ao caminhoneiro o seu processo de criação e o seu desejo de abrir um bordel no novo Eldorado. Nesses diálogos, o caminhoneiro confia ao caronista os seus problemas amorosos e receios de traição.

Embora as histórias do protagonista ao caminhoneiro sobre sua infância e juventude predominem nesse espaço de viagem, os diálogos registram um confronto de

ideias, atritos que ocorrem pela distância de formação acadêmica e de modos de ver o mundo, mais fantasioso pelo protagonista, mais realidade chão e universo dos problemas do homem comum pelo caminhoneiro, que, como simples representante do povo, muitas vezes não consegue acompanhar as explicações do protagonista quanto às ironias, às referências camufladas à política, aos ditos filosóficos, à repressão, à manipulação dos meios de comunicação. Quanto ao que é pensamento comum (estereótipo), mas nem por isso se dando por intimidado, exige explicações ou dúvida do que lhe é contado. Nesses momentos predomina o universo de conhecimento do professor, que tenta discutir o processo de criação do romance com o caminhoneiro.

As duas partes que compõem o romance são independentes quanto à sequência de fatos, formando dois blocos que podem ser lidos em separado: a história de um professor tresloucado que por paixão a uma dançarina sofre violências e a história de um professor em viagem que conta a um caminhoneiro suas aventuras da infância à juventude.

Ao mesmo tempo que podem ser lidas em separado, como duas histórias independentes, elas se complementam de modo que a história do professor seja continuação da história contada ao caminhoneiro, já que o menino formou-se professor. A continuidade não se refere apenas à cronologia, mas ao comportamento do protagonista em seu modo de encarar o mundo, desafiando-o em suas regras, confrontando-o pelo prazer de correr riscos e por debochar das estruturas institucionais, tanto na infância quanto na vida adulta.

2.5.1 A visada da sátira

Rum para Rondônia tem na forma romance o veículo adequado para expressar o tempo social a que se propõe. Como resultado das escolhas de um narrador em

deslocamento, a autobiografia enreda dados ficcionais a dados que nos remetem a comportamentos dos anos 1970. Participando da tradição do romance, à moda da sátira romana, a narrativa apresenta-se como um modo de “acompanhar de perto as experiências mundanas do homem comum.” (MOTTA, 2006, p. 102). Embora a narrativa não atenda exatamente ao esquema de narrativa de viagem, em que os episódios alternam-se pelos espaços em que as ações ocorrem, e em cada um o narrador tece reflexões acerca dos costumes, consideramos o deslocamento para Rondônia um artifício para o registro das aventuras do protagonista em suas mudanças de uma instituição à outra, um modo de mostrar a dinâmica corrompida e desgastada dos valores morais de instituições como a família, a igreja, a universidade e a força de segurança.

Entre os procedimentos narrativos que participam da sátira enquanto gênero literário está o papel do narrador, que em apelo ao leitor, dispõe de uma introdução de caráter mimético para justificar o que vai contar. Esse dispositivo não ocorre em *Rum para Rondônia* que, como já dissemos, inicia em abrupto o primeiro capítulo, com a ação em andamento, exigindo do leitor a montagem da sequência de acontecimentos.

O que observamos no romance de Roncari é o estreitamento temático, a série de breves aventuras pelas instituições compondo um painel de comportamentos caricaturados em meio aos quais o protagonista, na função de anti-herói, enfatiza tais comportamentos, tensionando as ações das demais personagens, instigando-lhes a mostrar o avesso do verniz social. Se o outro se esconde atrás da máscara social, o protagonista o direciona à contradição, assumindo o papel de manipulador de comportamentos e opiniões, confundindo as personagens que o cercam, levando-as a esperanças infundadas e descabidas, de tal modo que o enredado não consegue antever para onde está sendo direcionado até cometer um ato insano.

Alguns episódios que beiram o grotesco em *Rum para Rondônia* desvelam os embates entre classes sociais. O protagonista em casa de uma parenta da mãe que o recebe a contragosto, apelida-o de “meio-filho-sem-dono”. Nesse meio, vai compreendendo o jogo da família adotiva: um médico submisso às mulheres da casa, esposa e filha (de vinte anos), e dois filhos muito comportados. A jovem recebe repreensões dos irmãos mais novos pelo constante desrespeito aos pais. Juntam-se à família, outras duas mulheres, empregadas da casa, dividindo afetos e desafetos. A que é “magrinha” é protegida pela dona da casa e mantém esse laço com fofocas. Detestada pela colega de profissão, desperta a ira do protagonista por interpretá-la altiva para uma serviçal. A outra, uma senhora de origem espanhola, “de boca enorme” e “rosto borrado de rugue” encontra no protagonista afinidades como o comportamento debochado. Os dois estreitam laços e a relação alterna-se entre conversas amigáveis e desafios grotescos como o do protagonista entrar embaixo da saia da espanhola e encontrar uma “bunda monumental”, que solta “um peido horrível”, quase soltando “as hemorroidas”. Para intensificar a cena, ela aperta-o para que fique ali abafado.

Outros episódios seguem-se em que os dois se desafiam como se disputassem espaço de autoridade pela intimidação e deboche. A espanhola conta-lhe como matou o marido em troca da versão de como ele matou um dos padres do seminário. A aliança dos dois reacende a implicância que a espanhola tem da patroa, a parenta do protagonista. À parte, existe outro laço afetivo, Caridade, a espanhola e seu filho, Chicletes-de-Onça, um rapaz muito feio que trata a mãe de Boca-de-Caçapa e faz serviços de jardinagem. O protagonista parece aliar-se a eles, como que formando forças entre os rejeitados, mas sua índole o impede de manter por longo tempo laços de fidelidade, e inicia uma movimentação de ações em que os componentes da família e os

empregados vão ser obrigados a despir o verniz das aparências e revelar intenções pouco sociais.

O enredamento para uma vingança principia com a aproximação do protagonista da empregada mais próxima da dona da casa. O inominado envolve a moça e o filho de Caridad, Chicletes-de-Onça, em um conflito, dizendo, primeiro a ele, que Edméia se interessa pelo rapaz, mas a sujeira do jardineiro impede uma aproximação. Para a moça é dito que o rapaz quer se aproveitar dela. O enredamento se avoluma tomando proporções que anunciam uma catástrofe: a empregada conta à patroa, que chama a atenção do rapaz cuja mãe se vinga e queima a moça. Essa ao pedir socorro ao médico, envolve-se em outra confusão, pois a queimadura fora nas nádegas, pedindo um exame específico, que chama a atenção da dona da casa, acusando o marido. Todo o episódio está estruturado em longos diálogos entre as personagens, que vão revelando a posição de cada um nesse enredamento iniciado pelo protagonista.

Os desdobramentos das mentiras têm seu ápice na festa de aniversário dos filhos. Na cena da festa, opõem-se personagens da classe média que sob a ótica do protagonista falseiam aparências sociais para cumprir os códigos da classe: homens à parte das mulheres falando de seus casos amorosos; mulheres na sala rindo da figura grotesca de Caridad, que em um uniforme de festa, ficava mais desengonçada, contrastando com os vestidos rodados e chiques das convidadas; a fala da dona da casa compensando a feiura de Caridad com a sua disposição para o trabalho: “é um pé de boi”; e as meninas dançando de rosto colado.

A espanhola sob o efeito de bebida e de ódio por ter seu filho destrutado e ter sempre sido destrutada na posição de empregada doméstica, se distrai e coloca mamona na comida causando uma insana diarreia na maioria dos convidados. Sua fala de bêbada denuncia a opressão de uma classe à outra que é servil “[...] Se espantam com a

quantidade de merda, nunca imaginaram que tivessem tanta bosta por dentro, achavam que comida que comiam fosse diferente, que virava mais espírito [...]” (RONCARI, 1991, p.204). A cena que se segue detalha a agonia dos convidados:

O zunzum das pessoas que passavam por nós, entrando e saindo apressadas pela porta da copa, triou-me da paralisia. O sorriso da bocona vermelha de Caridad [...] Os convidados passavam correndo, paravam um minuto na fila de pessoas esperando na porta do banheiro de fora, parecendo que dançavam com passinhos curtos e rápidos, e sumiam no quintal entre as árvores [...] Crescia um alvoroço, principalmente entre as mulheres, que, recatadas para apelarem para o quintal, [...] se aglomeravam e batiam na porta dos banheiros, gritando e se descabelando. [...] (RONCARI, 1991, p. 205-6)

A cena rebaixa a classe de posses, mostrando ações que lembram a agitação de animais em desespero “o zunzum”. O desarranjo intestinal iguala as classes, revelando que o corpo é semelhante em todos, e revestimentos de superioridade são desmontados, conforme diz Caridad “[...] assim lava e purga a vaidade dessa gente; têm o rei na barriga, não têm? Põem pra fora.” (RONCARI, 1991, p. 204)

O nivelamento das personagens por meio da descrição de um efeito no corpo têm efeito cômico e crítico. Tendo como ponto de partida a ira do protagonista, o episódio traz à tona a intencionalidade do inominado em expor a atitudes falseadas pela convenção social.

Capítulo III – Representação, imaginário, verismo

3.1 Aspectos da representação

Roger Chartier (2011, p. 27), em seus estudos sobre as sociabilidades intelectuais, sobre a história do livro, da imprensa e da educação, diz que privilegiou a compreensão da força dinâmica das representações. Para ele, as representações têm o poder de persuadir seus leitores pela capacidade — própria das imagens — de se fazerem perceber como correspondências efetivas do que elas dizem ou mostram.

A ideia de imagem está na origem latina da palavra representar (*repraesentare*), que significa “tornar presente” ou “apresentar de novo”. “Tornar presente” faz supor que há um referente, rerepresentado por um agente, e depois ocorre o reconhecimento desse referente. No *Dicionário de filosofia* (2007, p. 853), Nicola Abbagnano (filósofo italiano, 1901-1990) explica que o termo foi usado pelos escolásticos para se referir ao conhecimento formado pela “semelhança” do objeto à “imagem” ou à “ideia”. O frade franciscano e filósofo inglês Guilherme de Ockham (1285-1347) distinguia três significados para o termo representação: a representação que designa aquilo por meio do qual se conhece algo — a ideia; a representação como conhecimento de alguma coisa, após cujo conhecimento conhece-se outra coisa — a imagem, que representa aquilo de que é imagem no ato de lembrar; e a representação que causa o conhecimento do mesmo modo como o objeto causa o conhecimento — o próprio objeto. Depois, o termo foi retomado por Descartes, cuja noção de representação coloca a ideia como “imagem” da coisa. Posteriormente, Kant considerou a representação como o “gênero de todos os atos ou manifestações cognitivas”, independentemente de sua natureza de semelhança.

No âmbito dos estudos literários, a representação é uma composição estética que usa de dialética com a realidade, materializando a ficção por meio da linguagem. Para Antonio Candido, é preciso descobrir na montagem do texto literário como se dá a escrita de um universo próprio em que a linguagem manipulada pelo autor pode reforçar ou atenuar a sua semelhança com o mundo real. Nesse duplo movimento, de um lado garante-se nexos com o mundo quando as palavras assemelham-se ao que pode ser identificado fora do texto; de outro lado, o nexos perturba-se quando não é possível relacionar as palavras diretamente com o mundo extratextual, originando uma tensão devido à ambiguidade no sentido das palavras em que “o mundo está e não está presente”, e, quando esse processo se intensifica a ponto de não se perceber mais o mundo, cria-se “uma mensagem com vida própria, podendo não se referir a algo que a experiência comprove” (CANDIDO, 1993, p. 30).

Essa oscilação entre dois mundos nem sempre esteve presente no âmbito da representação. Como já apontamos brevemente, para o pensamento cartesiano a representação é pautada pela objetividade do representado, de modo que a exposição de algo seja fiel à configuração do material daquilo que se expõe. Dessa perspectiva, o homem não poderia modificar o objeto por meio de sua subjetividade. Esse pensamento valia tanto para a configuração mental das coisas percebidas pelo homem como para a construção de algo independente, como, por exemplo, uma figura geométrica (LIMA, 2013, p. 131).

Discordando desse pensamento, Costa Lima prioriza a posição do observador no princípio da representação. O objeto (uma coisa) ou uma imagem (recordação ou imagem mental de alguém ou algo presente) suscita no sujeito um *efeito* ao qual são incorporados “o lugar e o tempo partilhados pelo analista”. Dessa maneira, a representação não é independente do sujeito porque este participa de um conjunto de

expectativas de uma “mentalidade coletiva ou individual”. Além disso, o teórico acredita que “a ativação da *mimesis* provoca na interioridade do artista um efeito necessariamente distinto daquele que sua obra suscitará no receptor” (LIMA, 2013, p. 132-3). Esse efeito distinto pode ser explicado, segundo Iser, pelo papel dos lugares vazios no texto. Como há um vazio entre os segmentos, que instaura a conectividade entre eles, operando projeções que se organizam e se influenciam, o vazio, enquanto estrutura não formulada, habilita o leitor a operar o relacionamento entre os segmentos. É nessa habilitação do leitor em determinar o relacionamento entre os segmentos, atualizando a substância da representação, que Costa Lima propõe a discordância do *efeito* porque — como o leitor também participa de um conjunto de expectativas de uma “mentalidade coletiva ou individual” — as projeções organizadas por ele serão orientadas pela “mentalidade” de seu lugar e tempo.

Com essa posição, Costa Lima (2003, p. 39-45) diferencia representação de *mimesis* entendida como “cópia” ou imitação de um modelo, a *imitatio*. Para o teórico, a ideia de *mimesis* para os gregos supunha relações entre linguagem e realidade, de modo que a produção poética originava-se em determinadas condições sociais, como revela a tragédia ateniense, que será palco de debates da passagem do domínio da aristocracia para a democratização das instituições. A tragédia será uma imitação motivada pelos costumes da sociedade grega, mas diferente do contexto real pelo modo de dizer esse contexto. Ao mesmo tempo em que instaura a diferença, o texto apresenta elementos que permitem que a sociedade se reconheça na representação. Dessa maneira, a tragédia “se alimenta da matéria histórica, mas a configura de tal maneira que não identifica seu produto com a matéria”. Por isso, para Costa Lima, *mimesis* não pode ser entendida como sinônimo de imitação do real ou prolongamento do real.

Como Aristóteles delinea o assunto na *Arte poética*, a produção poética em seus diversos gêneros faz parte das artes de imitação, que, configurada por um meio, possibilita que o homem adquira conhecimentos e experimente o prazer. E, como não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, segundo a verossimilhança ou a necessidade, não se estabelece uma ligação entre a produção poética e a realidade, pois a *mimesis* se circunscreve ao campo do possível. Segundo Costa Lima, essa posição liberta a *mimesis* de sua dependência com o real, pois a produção poética produz realidades possíveis.

Ampliando o pensamento de Aristóteles, de que o ser imita por natureza, Costa Lima (1981, p. 230) considera que o homem enquanto ser social imita para sentir-se integrado à cultura de tal maneira que cria um sistema de representações, sendo a *mimesis* a representação de representações. Com uma configuração própria, distante de outras imagens concebidas do mundo, permite o conhecimento e o questionamento das representações sociais. Para que isso ocorra é necessário que o leitor se reconheça na representação por suas referências histórico-sociais. O reconhecimento estabelece a base da semelhança, não como cópia, mas como correspondência mediada pela linguagem, que transforma a matéria social e aciona o potencial comunicativo do texto. A obra seria então um *significante* a que o leitor “empresta um significado”:

O próprio da arte verbal é “fingir” uma alteridade, como maneira de seu leitor — a palavra que engloba tanto o autor quanto o leitor — saber-se a si pelo drible das resistências oferecidas pela censura do *ego*. Assim o discurso mimético é uma das formas do discurso do inconsciente, o qual só é reconhecido como artístico quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação histórica. A situação histórica funciona portanto como o possibilitador do significado que será alocado no texto. (LIMA, 2003, p. 81)

Entende-se que a *mimesis* estabelece uma relação intercolaborativa na qual o texto ficcional tem seus elementos representacionais reconhecidos pelos leitores, que percebem a que concepção de realidade ele se refere. Essa correlação chamada por Costa Lima (2003, p. 179-236) de *mimesis* de representação (já apontada por nós no primeiro capítulo), atende aos romances em estudo, pois o *como se*, configurado pelo enredo e pelo espaço-tempo, é reconhecido no ato de leitura.

3.2 Representação e imaginário: algumas acepções

A representação mobiliza imagens mentais materializadas pela linguagem, de modo que as correspondências entre o mundo que se conhece e o que se mostra recebam modificações suscitadas pela subjetividade do sujeito como efeito de sua participação em dada coletividade.

A construção de imagens concebidas a partir do mundo recebe configuração própria porque elas são atualizadas pelo imaginário como a substância que preenche os vazios das conexões. Esse é um acréscimo acionado pela imaginação do sujeito.

A imaginação e a fantasia, entendidas como manifestações diferentes da potencialidade humana, foram estudadas no decorrer do tempo, no âmbito da filosofia, de modo a explicá-las. A fantasia, do início das discussões até o século XVIII, era entendida, primeiro, como manifestação da alteridade, representada pela voz das musas que possibilitavam a invenção, ou como realização do inconsciente, de modo que só um contexto a tornaria operacional, pois sem substância precisaria dos mecanismos da consciência para alterar uma realidade. Depois o debate retoma as definições de Aristóteles, nas quais a mente humana teria a capacidade de pensar por imagens,

direcionando o entendimento de que a imaginação ou a fantasia seria “percepções lembradas” de um objeto ausente. A “lembrança” seria ativada pela associação de ideias por meio da força da imaginação ou por meio da força da mente. Contudo, nesse momento da discussão filosófica, ainda não se compreendia o que habilitava a atividade combinatória da imaginação. Em um terceiro momento, considerou-se que a imaginação teria poder para produzir imagens de objetos que não existem por meio de associações advindas das sensações compreendidas e organizadas pela alma. Esta, pela abstração, separaria as qualidades do objeto, selecionaria algumas qualidades e as combinaria pela participação da fantasia ou da imaginação. O efeito dessa dinâmica seria a manifestação da imaginação (ISER, 1996, p. 208-18).

As modificações sobre o entendimento da dinâmica da imaginação acabam por introduzir no campo da discussão filosófica o sentido de imaginário com a contribuição de Kant, que conclui que a percepção se realiza com a participação do imaginário. Para o filósofo, a identidade do objeto seria assegurada pela percepção atual combinada à percepção não atual de elementos dados pelo imaginário. Essa discussão inicia-se com a definição de “gênio”, que para Kant seria um dom natural, uma faculdade produtiva, que tem como primeira propriedade a originalidade cuja natureza fornece a regra. O “gênio” se oporia então ao espírito de “imitação”, pois à faculdade produtiva se agregaria o “princípio vivificante”, que põe em jogo forças que dão a apresentação de uma ideia estética, ou seja, uma representação da imaginação (KANT, 2008, p. 153-62). Kant considera que a “faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtivo) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá.” (KANT, 2008, p.159). Para o filósofo toma-se “emprestado da natureza a matéria” que é reelaborada para algo diverso e ultrapassa

por fim a matéria que lhe deu origem. A experiência transcenderia mediada pela imaginação.

Outra contribuição para os estudos do imaginário, segundo Iser, seria o “ver como” de Wittgenstein, em que o objeto é identificado pelo aspecto percebido no qual se registram outras possibilidades além das apreendidas pelos sentidos. Contudo, para Iser, as discussões ainda não esclarecem o motivo pelo qual um componente do imaginário é necessário para estabilizar a percepção de um objeto. Assim, entende-se que o imaginário não tem capacidade de se expressar a si mesmo, pois sua visibilidade só é possível pela interação de outros fatores em graus diferentes de complexidade. Primeiro, para a percepção do objeto, as imagens governadas pelas projeções intencionais introduzem o imaginário, mas na formação da ideia são os fatores cognitivos de memória que dirigem o imaginário para tornar presente o que não é dado. O que se comprova nessas discussões é que o imaginário funciona como ato intermédio de nosso relacionamento com o mundo (ISER, 1996, p. 221-23).

Durante muito tempo tentou-se esclarecer o que é imaginário, ora dando-lhe a denominação de faculdade ativada pelo sujeito, ora definindo-o como ideia, ato da consciência ou, ainda, imagens das instituições sociais. Como faculdade, destacam-se os estudos de Samuel Taylor Coleridge, poeta, ensaísta inglês e um dos fundadores do Romantismo na Inglaterra. Para ele, imaginação e fantasia seriam duas faculdades separadas. A primeira, pela força vital inerente, seria responsável pela percepção humana, e a segunda seria um modo de memória. Tanto uma como a outra não teriam impulsos próprios, pois ficariam condicionadas à intencionalidade do sujeito e à sua vontade em relação com ele mesmo e com a natureza. Esta, enquanto *natura naturans*, é princípio e causa de todas as coisas, porque detém todas as imagens que são focadas na mente humana.

Para interagir com as imagens da natureza (*natura naturans*), o homem aciona seu poder de reflexão, posicionando as imagens conforme sua intenção num processo de destruição e reconstrução de imagens. Dessa maneira, o repetido da natureza sem consciência do processo de criação torna-se para o homem um fundamento para si próprio porque, no ato de decomposição e recriação de imagens, a estrutura da consciência se torna visível para a mente, e a imaginação ganha contorno nas relações entre mente e natureza, com a destruição e reconstrução das imagens (ISER, 1996, p. 223-28).

Para Iser, esse estudo mostra que a imaginação não se determina por si mesma nem pelo sujeito. Ela se manifesta por meio dos movimentos dos contextos que a ativam. O que a mobiliza é um “vaivém” próprio do movimento básico do jogo para formação das imagens. O primeiro vaivém se solidifica em imagem repetida da *natura naturans*, mas não se atém a ela, pois o segundo vaivém, agora como objeto da consciência, decompõe a imagem e a reconstrói. Nesse momento de reconstrução, um terceiro vaivém inicia-se com a combinação e a separação de elementos da imagem, geradas pela fantasia.

Outro estudo, do filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre, publicado na obra *O imaginário* (1996), sugere que é preciso libertar-se da ilusão da imanência, do pensamento de que a imagem está na consciência. Para Sartre, a imagem de um objeto não está na consciência como um simulacro; a imagem seria um certo “modo que o objeto tem de aparecer à consciência” (1996, p. 19).

O filósofo explica que há três tipos de consciência: a perceptiva, a reflexiva e a imaginante. A consciência perceptiva apreende o objeto sob pontos de vista como quando só se sabe que um objeto é um cubo quando se apreende que este objeto tem seis faces, mas no ato de apreensão de uma sequência de três faces há possibilidades de

mudança da imagem, pois são excluídas outras opções de pontos de vista. A consciência reflexiva é o centro da ideia é o pensar sobre o objeto de forma conceitual, em como é o objeto. No caso do cubo “penso que seus ângulos são retos e seus lados quadrados” (SARTRE, 1996, p. 21). E a consciência imaginante visa a um objeto por um ato posicional que coloca o objeto como inexistente, ausente ou “existente em outra parte” (SARTRE, 1996, p. 26). A consciência imaginante de um objeto reúne as lembranças que dão a identidade do objeto, mas são dados que dão a ausência do objeto e “nesse sentido, pode-se dizer que a imagem envolve um certo nada” (SARTRE, 1996, p. 28).

Para Iser, a contribuição de Sartre está em abandonar a categorização da imaginação como faculdade do sujeito e substituir imaginação por imaginário, pois quando o objeto é postulado pela consciência enquanto “dado ausente”, recorrendo à memória, à experiência, ao conhecimento ou à informação conhecida para tornar presente o que é ausente ou idear algo que não existe, o objeto imaginário torna-se uma ideia de “nada”, ou seja, a presença não real do que é ausente. Essa possibilidade movimenta um jogo de “utilidade” e “rejeição” em que o pensamento postula uma objetividade que não é dada e deve ser produzida. Nessa produção, os elementos representativos que dão contorno à ideia são retirados, e a consciência tem que mergulhar na própria ideia, negando o real. A negação seria o princípio de toda imaginação, pois o “ato imaginativo”, enquanto produção, isola, nega e constitui os dados do objeto, uma vez que a consciência só se direciona para um aspecto do mundo, isolando-o por negação e constituindo-o por apreensão. Só nesse movimento o imaginário é reconhecível, pois ao alterar a relação dos objetos com a consciência manifesta-se nos diferentes modos de negação no ato de criação da ideia (ISER, 1996, p. 231-8).

Como o objeto ausente pode aparecer em nossa mente sem estar diante de nós, ele não é real nem é reproduzido com exatidão por nossa consciência, porque a reprodução é pessoal, subjetiva. Tudo o que é capturado pela percepção mistura-se, necessitando da intervenção da consciência para organizar os dados capturados em um único dado. Nessa intervenção age o imaginário, dando presença ao não existente.

Analisando os dois estudos, Iser considera que tanto o sujeito como a consciência são meios para as diferentes manifestações do imaginário, pois para Coleridge a imaginação é uma faculdade relacionada ao sujeito, e para Sartre o imaginário é componente integrante da ideia por um ato da consciência. Sendo assim, o imaginário vincula-se a uma apreensão cognitiva que o evidencia.

Outra proposta advinda de estudos sobre a imaginação é a de Cornelius Castoriadis, para quem o imaginário não é a imagem elaborada como resultado da faculdade do sujeito nem de um ato da consciência, mas um composto de imagens e formas contínuas de origem sócio-histórica que configuram a “realidade”, de modo que as instituições são constituições de um imaginário, denominado pelo filósofo “imaginário social” (CASTORIADIS, apud ISER, 1996, p. 246). O imaginário emergiria de uma determinação transformada cuja origem seria um magma, ou seja, uma primeira determinação ou um “estado de seu transformar-se em outro” (CASTORIADIS, apud ISER, 1996, p. 249), um antes de qualquer apreensão lógica da identidade e de conjunto. Esse antes, o imaginário radical, para o filósofo grego é um todo “determinado” que motiva um “outro determinado” em mutabilidades possíveis postuladas pelas operações da lógica de identidade e de conjunto. Para Castoriadis, o imaginário é a alteridade do determinado — “está presente no magma como o outro do determinado”, sendo transferido pelas operações da lógica da identidade, o *leigen* (distinguir, selecionar, estabelecer, juntar, contar, dizer), e do conjunto, o *teukein*

(juntar, preparar, produzir, construir), para ganhar “significações imaginárias” de um “transformar-se-em-outro” mediado pelo fluxo sócio-histórico e pela psique (CASTORIADIS, apud ISER, 1996, p. 243-50).

No horizonte da psique, o imaginário radical é mobilizado por aquilo que não é representável, pelo “estado original”. Este, por ser algo que não se encontra na realidade para ser incorporado pela psique, nem na linguagem para ser expressado, obriga a psique a voltar-se para ela mesma, para encontrar uma imagem a que dê forma, sendo as imaginações que nada representam, pois a ideia formada não é de algo ausente, tampouco de algo inexistente. Na formação da ideia, a psique desejando o estado original direciona-se para fora de si, ativando um fluxo incessante de imagens por meio do qual o imaginário radical se atualiza em “imaginário atual” (CASTORIADIS, apud ISER, 1996, p. 251).

Assim, o imaginário necessitaria de uma ativação do mesmo modo afirmado anteriormente, pelas explicações do imaginário como faculdade e como ato de ideação da consciência.

3.3 O imaginário como instância mobilizada pelo ficcional

Os diversos modos que explicam o imaginário — como faculdade, como ato da consciência ou como autotransformação do instituído — o apresentam como instância mobilizada por algo externo, seja pelo sujeito, seja pela consciência, pela psique e pelo sócio-histórico, demonstrando que o imaginário não tem intencionalidade por si só, pois é “magnetizado” pela intencionalidade das instâncias mobilizadoras, de modo que “a magnetização” molda o imaginário e demonstra o uso que se faz dele.

A intenção ativa o imaginário, mobilizando-o segundo a finalidade que se quer dessa mobilização. Sendo assim, o imaginário mostra-se “como produto de uma

ativação realizada” e “como condição de produtividade resultante da interação” que o jogo efetua. A interação instaura um movimento direcionado pelas finalidades que, por sua vez, dependem das instâncias que as direcionam, seja o sujeito, seja a consciência ou o sócio-histórico (ISER, p. 260).

Entretanto, quando a finalidade não é pragmática mas ficcional, como no texto literário, “o imaginário ativado como jogo” ganha mais variações, pois o ficcional, diferentemente das outras instâncias ativadoras, cria uma “estrutura de duplicação” por conectar um mundo artificial a um mundo sócio-histórico. Na duplicação, por meio dos atos de fingir, o jogo transgride limites ao mesmo tempo em que os dois mundos interagem, quando seleciona campos de referências extratextuais que valorizam os elementos escolhidos e rejeita outros, além de invadir outros gêneros, engendrando a intertextualidade. Além disso, com os atos de combinação, ocorrem as “transgressões de limites” nos campos selecionados, forçando uma dialogicidade em que o dito é motivado pelo “não dito”, pois as relações se dão pelos “esquemas de posições fechadas” em interação com traços de um texto ausente (ISER, p. 261-265).

A estrutura de duplicação pelo fictício visa a algo não controlado totalmente no espaço do jogo, pois o imaginário ativado participa do jogo assumindo uma forma, uma determinação nos espaços vazios que ocorrem durante a transgressão de limites. Nesses momentos, o fictício “ativa algo imaginário, de modo que o que é visado pela intencionalidade possa ser ocupado por ideias” (ISER, 1996, p. 266).

As transgressões possibilitam a modificação de realidades e revelam a qualidade do imaginário que, ao tomar forma “de um ato intencional dirigido pela consciência”, desloca as realidades transgredidas, tornando-as realidades não atuais, porque “a estrutura, a função e a semântica das realidades de referência retornam abolidas, como coisa do passado” e passam, no espaço do jogo, a adquirir “nova presença”. Isso ocorre

em todos os atos de fingir, que modificam o sentido convencional, “liberando-o para múltiplas relações”. O designado e o representado permanecem latentes, tornando-se condição para o que é percebido ser percebido como fantasia, como uma realidade não existente (ISER, 1996, p. 268). Isso ocorre porque o imaginário mobilizado pelo ficcional é visto e realiza em sua “aparição” o que o ficcional coloca nele, de modo que as transformações pelo imaginário provoquem um mundo textual de possibilidades, de “experiência de algo” sobre o qual “não há conhecimento”.

Gilbert Durand, antropólogo e filósofo da ciência, sem falar de imaginário ativado pelo ficcional, diz que a imaginação é potência dinâmica que deforma as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção e que, por ser dinâmica organizadora, torna-se fundamento da vida psíquica, imprimindo um caráter comum a todas as maneiras de expressão. O sujeito seria a “sede de um fenômeno” que tem um “plano primitivo” de expressão que lhe permite relacionar-se com o mundo e conectar-se a outro ser. Esse “plano primitivo” (“estruturas mentais esboçadas”), que, segundo Durand, é denominação de estudos de Lévi-Strauss, asseguraria “certa universalidade nas intenções da linguagem de uma dada espécie” porque traria uma estruturação simbólica, “um semantismo do imaginário”, “raiz de qualquer pensamento” (DURAND, 2012, p. 21-64).

A estruturação simbólica presente no “plano primitivo” é organizada pelos reflexos dominantes do homem: o postural, o digestivo e o copulativo. Eles atuam na formação de imagens e suas variações, denotando “uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (DURAND, 2012, p. 51). Esses reflexos dominantes encontram sua confirmação no ambiente cultural ou, dizendo de outro modo, é nas relações sociais, culturais e históricas que os reflexos dominantes se projetam.

Assim, as atitudes imaginativas do homem seguem ou variam as estruturas-padrão ou estruturas do imaginário formadas pelos reflexos dominantes em ação no ambiente cultural. Os três grandes reflexos ou gestos orientariam a representação simbólica: o “gesto postural”, ligado à verticalização do homem, remete aos movimentos de ascensão e de subida à luz, que resultam em símbolos de heroísmo; o “gesto digestivo”, ligado à descida e à profundidade, remete às técnicas do continente e do hábitat, valorizando a alimentação e recipientes que seriam símbolos da “mãe primordial e alimentadora”; o “gesto copulativo”, sob o signo do ritmo, projeta os ritmos sazonais e os símbolos da roda e do eterno retorno (DURAND, 2012, p. 58-64).

Como o inevitável da vida é a morte, as atitudes imaginativas e suas variações seriam modos de o homem negar e superar a finitude, um recurso da consciência para aliviar a ideia de aniquilamento; o imaginário seria a essência do espírito em “esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (DURAND, 2012, p. 428-34). Desse modo, as representações do objeto são assimilações e modelações mediadas pelos reflexos dominantes como forma de manter o equilíbrio biopsicossocial do homem diante da percepção da finitude e da organização tecnocrática.

Entre as produções de imagens estão as que expressam o mito, uma narrativa que organiza as “estruturas sintéticas” (estruturas do reflexo dominante do ritmo) em imagens que se repetem do voltar, do passado, do amadurecer, do futuro e do progredir, em um “eterno recomeço de uma cosmogonia, e com isso remédio contra o tempo e a morte”. “O mito é uma repetição rítmica” cujo papel é esse de repetir (Durand, 2012, p. 361).

3.4 Um ponto de vista sobre a Amazônia

A Amazônia aparece na literatura brasileira pelas impressões de muitos escritores brasileiros, como Mário de Andrade. Em registros de sua viagem à Região Norte, em 1927, no livro *O turista aprendiz* (1976), mostra-se maravilhado com a culinária pela mistura de sabores, com a diversidade de feições pela imigração de malaios, indianos e africanos em Belém, e com a grandiosidade das águas do rio Amazonas, cuja população ribeirinha exhibe orgulhosa e repetitiva, segundo ele, os elementos da natureza local como “a palmeirinha do açaí”, “a cigana” (nome do pássaro) e “aquilo é boto brincando” (ANDRADE, 1976, p. 86).

O escritor destaca os fatores que considera exóticos ao registrar o vocabulário, os costumes e os sabores da Amazônia, conforme os excertos a seguir:

No Amazonas não cortam rabo de cachorro, para ele poder se equilibrar em cima da estiva. Estiva: em geral um açazeiro derrubado, servindo de pontão no porto. No que por aqui chamam de “porto”, às vezes apenas um abertinho no mato e uma descida de terra mais lisa, se dissolvendo na água barrenta do rio. (ANDRADE, 2015, p. 88)

[...]

5 de junho. Depois de mais uma tempestade noturna, chegamos, dia claro em Manaus. Recepção oficial, apresentação a setecentas e setenta e sete pessoas, cortejo (como é engraçado a gente ser figura importante num cortejo oficial) [...]. Depois toca para a chacra Hermosina onde tivemos um almoço colossal, mas colossal. [...], vamos ao bairro da Cachoeirinha, visitar o arraial da igreja do Pobre Diabo, onde tinha festa, como as nossas mesmo, pau-de-sebo, leilão, dou-lhe uma, dou-lhe duas... Sono calmo e digno.

Nesta noite provei sorvete de graviola. Esquisito... a graviola tem gosto de graviola mesmo, isso é incontestável, mas não é um sabor perfeitamente independente. É antes uma

imagem, uma metáfora, uma síntese apressada. É a imagem de todas essas ervas, frutas condimentares, que insistindo são profundamente enjoativas. (ANDRADE, 2015, p. 94-5)

[...]

9 de junho. Vida de bordo. Manhãzinha portamos em Manacapuru que não vi, estando em sonhos. O lanche de hoje foi sapotilha, beribá, abricó nacional, que é outra coisa, e refresco de cupuaçu, ora isso é língua que se fale! Tardinha: porto de lenha. Como sempre descí em terra, a sitioca chamava “FELICIDADE”. Aliás o morador tinha jeito pra letras, havia mais este anúncio: “ATENÇÃO, MEUS SENHORES! Eu tenho orde do patrão de não VENDER cem reis feado. Cumprir ordem é muito bom”. Chupamos cacau verde, não adianta. Invasão furiosa de carapanãs. Noite, bailarico a bordo: clarineta, dois violões, cavaquinho e ganzá. Tudo ia na terceira classe. (ANDRADE, 2015, p. 103)

Os deslocamentos feitos por embarcação fluvial permitem que durante a viagem se chegue a vários povoados ribeirinhos nos quais novas sensações são descobertas pelo escritor diante das peculiaridades da cultura do norte. Notam-se espantos do viajante diante de sabores ignorados por seu paladar e, por vezes, o desagrado do sabor estende-se ou explica-se pelo nome da fruta. Registra-se também a identificação do escritor com o modo de distração da classe baixa, o povo, que viaja na embarcação. São pessoas com habilidades de organização, descontraídas e festeiras, e principalmente artistas, que organizam bailes para passar o tempo ocioso da viagem. A referência à classe social dos músicos (“Tudo ia na terceira classe”) desmistifica a ideia de que no norte não há formação musical ou que o conhecimento musical pertence apenas à elite.

Praticamente tudo é objeto de observação pelo escritor, desde o modo de se comunicar da população local, em variante da língua portuguesa, que não deixa de ser notado com humor, até a reverência dispensada ao visitante paulista ilustre, que vira

destaque nos festejos locais. As anotações sobre Manaus e povoados circunvizinhos são realizadas com o tom de aprendizado, de estrangeiro em terras brasileiras.

Sobre Rondônia, o escritor registra o percurso realizado no interior do estado: Guajará-Mirim, Santo Antônio, Jaci Paraná, Abunã; as condições da construção da ferrovia Madeira-Mamoré; o refresco de vinagreira, mais conhecido por hibisco; e a graviola, fazendo analogias para a identificação do sabor da flor e da fruta. Para o sabor da flor, considera-o “azedinho sem graça, de criança mijada”, mas para precisar o sabor da fruta, da graviola, a qual apreciou, a impressão é composta pela associação do paladar, “selvagem, mas leal, simpático” ao tato do contato anterior com o índio da etnia Pacanova, “que vem rindo, rindo muito, pega o chapéu de palha por detrás e tira da cabeça erguendo muito o braço, enquanto oferece a outra mão pra gente num bondade de dedos inteiramente abertos”. O escritor seleciona a entrega do habitante da terra ao visitante, sem reservas, contradizendo a característica “selvagem”, geralmente empregada para representar a visão do dominante em relação ao índio, desde a época da colonização, ao gesto afetuoso e sem preconceito do índio. O aspecto exótico esvai-se, dando lugar à contribuição da cultura indígena no que se refere à calorosa recepção ao visitante, ação valorizada como um dos elementos da identidade brasileira (ANDRADE, 2015, p. 158).

Sobre um dos passeios, de Porto Velho a Guajará-Mirim, Mário de Andrade escreve comparando o conforto de sua viagem no trem de ferro da estrada Madeira-Mamoré — como a ação de um simples visitante cuja intenção é apenas usufruir do espaço exótico — às péssimas condições de trabalho dos inúmeros imigrantes que morreram para assentar os trilhos da estrada. Chega a repreender-se por sua insensibilidade ou ignorância e considera a viagem que faz ao lado de suas amigas uma ação pueril diante de tamanha perda de vidas durante a construção da estrada de ferro:

“Milhares de chins, de portugueses, bolivianos, barbadianos, italianos [...]. Tudo quanto era nariz e pele diferente andou por aqui deitando com uma febrinha na boca da noite pra amanhecer no nunca mais. O que eu vim fazer aqui!” O mal-estar e a sensação de morte advêm da constatação das condições de trabalho pelo olhar que tem da paisagem ao redor, cuja descrição “chãos péssimos de cerrado, matos fracos, alagadiços, pauis ainda negros, beiradeando o rio encachoeirado e apenas” conota o pouco acolhimento do local (ANDRADE, 2015, p. 159). Mas o escritor, dias depois, quando em partida de Guajará-Mirim, no mesmo trem, encanta-se com o luar e entra em êxtase impulsionado pela sensação de bem-estar e passa a cantar, conforme descreve:

[...] com a melhor voz que jamais fiz na minha vida, voz sem trato, mas com aquela natureza mesmo, boa, quente, cheia, selvagem mas sem segunda-intenção, generosa. O que eu sinto dentro de mim! nem eu sei! não poderia saber, nem que pudesse me analisar, estou estourando de luar, tenho este luar como nunca vi, me... em mim, nos olhos, na boca, no sexo, nas mãos indiscretas. Indiscretas de luar, nada mais. Sou luar e de repente me agacho, fico quietinho, pequenino, vibrando, imenso, fulgurando por dentro, sem pensar, sem poder pensar, só. Chegada a Porto Velho, meia-noite. Sono de pedra. (ANDRADE, 2015, p. 162)

A alegria entre os viajantes é contagiante. Primeiro um bom almoço e depois o efeito do luar nos viajantes dentro do trem que percorre a natureza. Como a natureza é quente, acolhedora, sem segundas intenções — assim como as pessoas no trem —, ele afina-se com o espaço, e sua voz passa a ter as características da natureza “boa, quente, selvagem e sem segundas intenções”. Totalmente tomado pela atmosfera do luar, passa a pulsar como a Lua num movimento de total identificação com o ambiente.

Mário de Andrade, em busca de um outro Brasil que participa da alma nacional, inverte posições estabelecidas como a de centro e periferia para os assuntos da cultura brasileira. Para a inversão dessas posições assume vários papéis, como os de jornalista, fotógrafo, etnógrafo e poeta durante a viagem. O último é o que melhor representa a desestabilização de uma visão de Brasil ligado à Europa, colorindo as impressões de sua viagem ao norte com acentuado gosto pelo que encontra e descobre, percebendo-se estrangeiro em outra parte do país, ao mesmo tempo que sua percepção é um modo de valorizar as diferentes formas culturais no território brasileiro. Seu olhar direcionado ou cheio de intencionalidades insere-se no projeto modernista de se descobrir o Brasil, conforme aponta Cassiano Nunes:

Terminada a Semana da Arte Moderna, os modernistas brasileiros não tardaram a concluir que a sua tarefa inicial teria de ser a de mostrar o Brasil [...] a de viver o Brasil, de exaltar o Brasil, mas que ela evidentemente dependia do conhecimento pessoal do Brasil, nação que na época desconhecia o turismo interno e na qual pouco existia o hábito de viajar pelo país. (NUNES, 1979, p. 17)

Assim, elementos da terra e da gente foram distinguidos por sua fisionomia inconfundível e tornam-se tema da estética modernista.

Nas passagens selecionadas de *O turista aprendiz* (1976), Mário de Andrade potencializa as imagens sobre a Amazônia em seu processo de escrita, ora reforçando semelhanças de atos nas tradições e festejos (“onde tinha festa, como as nossas mesmo, pau-de-sebo, leilão, dou-lhe uma, dou-lhe duas...”), aproximando espaços que se opõem geograficamente, norte-sul, ora modificando os nexos com o mundo real devido ao sentido que emprega nas construções, criando uma percepção peculiar do espaço e da

gente que o habita por meio de sua predisposição em olhar para o objeto como algo já com algum valor: “O que eu sinto dentro de mim! nem eu sei! não poderia saber, nem que pudesse me analisar, estou estourando de luar, tenho este luar como nunca vi.” O luar torna-se uma grandeza pela posição do observador, que se deixa enlevar pela aura misteriosa da luminosidade da Lua, que atinge o trem com destino a Porto Velho, e um espírito de pureza, de natureza primitiva o invade, permitindo-lhe que cante sem se importar com as regras musicais, mas apenas com o fluir do que sente sob o efeito do luar: “E desce um luar sublime sobre a terra. Tudo em volta do trem é uma luminosidade encantada, cheia de respeito e mistério. E eu canto, canto tudo o que sei, desamparado. Canto ao luar, desabaladamente em puro êxtase descontrolado (ANDRADE, 2015, p. 162).

Embora os elementos narrados sejam reconhecidos pela matéria externa à escrita, a experimentação do prazer despertado pelo luar nesse espaço específico da Região Norte ativa uma imagem que ultrapassa a experiência conhecida de luar. Dando-lhe uma presença de força misteriosa capaz de alterar o estado da pessoa, libera nela seu instinto primitivo, libertando o ser social das amarras sociais do pudor, ativando no ser seu instinto natural, primeiro, que possibilita irmaná-lo com a natureza em suas características de força natural.

Essa atitude imaginativa orientada pelo retorno à essência, ao que é da natureza, e à profundidade da natureza em cenas repetidas — como a do gesto acolhedor do índio no cumprimento sincero ou do sabor da fruta, que não disfarça sua essência de ser fruta nem se importa se o paladar de quem vai prová-la não está habituado a gostos puros e selvagens —, eleva o espaço e seus elementos componentes, seja o homem, seja o alimento, a uma pureza de tudo o que é selvagem, no sentido de não ter sido contaminado pelas máscaras sociais.

A lua como imagem da estrutura do ciclo movimenta as dimensões da interioridade, da ideia de engolimento, regendo o sentido de eterno retorno, em “ritmo realizado pela sucessão dos contrários”, “ser e não ser”, numa promessa de “vida continuamente em movimento” (DURAND, 2012, p. 295), contamina o escritor permitindo-lhe a experiência do movimento à sua essência natural, que se liberta das convenções sociais para viver o momento que o espaço propõe: o da natureza.

3.5 Um imaginário sobre Rondônia em *De ouro e de Amazônia*

Mário de Andrade insere-se em um tempo e espaço que delineiam suas intencionalidades quando em viagem à Região Norte. Saiu de São Paulo munido dos valores do Modernismo para buscar um Brasil de costumes desgarrados dos padrões do Sul e do Sudeste, procurando naquela outras faces da identidade brasileira. Além disso, participava de um projeto coletivo em que escritores do mesmo período também viajam em busca de registros da nacionalidade, como Manuel Bandeira, que em 1927 foi até Belém, Oswald de Andrade, que se encontra com Mário de Andrade em Recife, Guilherme de Almeida, “o mais parisiense dos paulistas, pôs-se a viajar pelo país, justificado pela pregação do modernismo”, e Raul Bopp, que, segundo Plínio Salgado, esteve no Amazonas, Acre e Mato Grosso (NUNES, 1979, p. 37).

Motivos diferentes movem o escritor Oswaldo França Júnior ao ficcionalizar acontecimentos na Região Norte. Oriundo de outro espaço e tempo (Minas Gerais, década de 1980) e sem integrar um projeto coletivo político-cultural ou estético, mas mantendo-se no padrão de um projeto pessoal de criação literária, move-se pela função social da literatura ao narrar ficcionalmente ambientes e personagens que testemunham o mundo do trabalho.

Em *De ouro e de Amazônia*, o mundo do trabalho representado, após o deslocamento da personagem Adailton à Região Norte, é específico de acontecimentos nos espaços de garimpo de Rondônia. Como já afirmamos, o escritor pesquisou sobre garimpos, a violência nesses locais, o comércio clandestino de armas e drogas para a composição do romance. É esse panorama social o objeto de percepção do escritor para a construção ficcional das representações de atividades organizadas segundo os códigos de grupos que se estabelecem nos garimpos.

A forma de organização traz à tona ritos que só são entendidos nesse espaço particularizado de convívio. Para a percepção de tais rituais ou códigos de conduta no garimpo, a personagem Adailton é colocada como aprendiz nessa organização social. Seu espanto diante de novos ritos e rotinas, e sua disposição para aprender, vão revelando que o modo de organização do garimpo não participa do repertório das relações sociais da personagem do Sudeste, embora tivesse vivenciado diferentes experiências no mundo do trabalho desde criança. Esses ritos são, então, percebidos em semelhanças e diferenças à medida que atritam com os ritos da região de origem de Adailton.

Uma das representações refere-se à rotina no ambiente do garimpo. Como recurso linguístico para o processo descritivo e narrativo desse ambiente há a predominância de verbos no modo indicativo, mobilizados em esquemas que sugerem um conteúdo real. O modo verbal selecionado ajusta-se à proposta temática de representar a organização de populações específicas de modo a estreitar laços entre a estrutura duplicada, a ficcionalização de acontecimentos no garimpo. Colaboram para o estreitamento as referências extratextuais, que participam do repertório do leitor. Caso este não tenha informações sobre o ambiente dos garimpos, passa a considerar como

existente o que é narrado pela forma do verbo no modo indicativo e outros elementos do esquema narrativo, como a origem geográfica dos garimpeiros.

Para representar a rotina dos trabalhos na exploração do ouro, os verbos no pretérito imperfeito predominam na narração, como nas passagens a seguir:

Os motores de cada boca de serviço trocavam óleo de lubrificação a cada cinco dias e gastavam mais de duzentos litros de diesel por turno, e as equipes tinham que ir até as voadeiras apanhar estes óleos [...] Levavam galões de sessenta litros, vazios, e voltavam com eles cheios. Muitos achavam que era o pior trabalho ali no garimpo.

[...]

As equipes começavam a trabalhar bem cedo. Preparavam a boca de serviço, abasteciam os motores e às oito já estavam garimpando. Davam uma pequena parada para o almoço e às quatro e pouco da tarde desligavam os motores, limpavam tudo, tiravam o feltro e apuravam o ouro. Muitas vezes a equipe do Paulão terminava e fazia a divisão do ouro antes de escurecer, e Adailton ia lavar sua roupa e tomar banho. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 174; 198)

“Boca de serviço” é uma frente de trabalho em um garimpo. As “bocas de serviço” alteram-se, pois o dono da balsa, ou alguém designado por ele, procura lugares em que possa haver ouro, deslocando a embarcação pelo rio. No romance, o dono do garimpo (Edir) em que Adailton se estabelece como mergulhador tem duas bocas de serviço nas quais o trabalho nunca para. Em cada frente, os grupos se revezam para os trabalhos durante o dia e a noite, e mantêm o compromisso de entregar ao grupo seguinte os materiais limpos e os motores em condições de uso.

Existem regras para um garimpeiro iniciar nas bocas de serviço, como a lista de espera. Enquanto esperam, permanecem no local, auxiliando na limpeza dos

equipamentos e em outros serviços, sem direito à divisão do ouro encontrado. Esse tempo de espera testa a paciência do candidato à vaga de garimpeiro, e a conquista da vaga se dá ou pela doença, a malária, que tira as forças para o trabalho, ou pela morte de um garimpeiro.

Essas informações prestam-se ao reconhecimento de imagens da ordem do mundo do trabalho em qualquer instância. Só se ocupa uma vaga quando ela surge por meio da vacância do posto ou da criação pela demanda do trabalho. Até aí esse reconhecimento faz parte do repertório de todo aquele que de algum modo tem noção da dinâmica do mercado de trabalho. Entretanto, o ato de lembrar essa dinâmica vem acrescido de outras possibilidades de formação de uma ideia desse sistema, já que a ocupação, a entrada no sistema, só se dá mediante doença ou morte de alguém, relembrando o ditado popular “A desgraça de uns faz a felicidade de outros”. A representação da espera e da desgraça que libera a personagem para o trabalho cria outra imagem do ambiente. Não há apenas o reconhecimento de uma situação, mas acresce-se a esse reconhecimento uma revelação do íntimo do ser, o desejo da desgraça do outro. Adailton esperou apenas 19 dias para conseguir a vaga, substituindo um garimpeiro que contraíra malária. Diante daquela espera tão curta para os padrões do sistema, disse um colega: “Você está com sorte — Fumaça comentou. — Demorei sessenta e dois dias para entrar numa equipe. E disse meio rindo que já não via a hora de matar alguém para conseguir uma vaga” (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 183).

3.5.1 O gerúndio como recurso linguístico para representação da rotina

A fim de representar a ação rotineira dos garimpeiros e dos que buscam vaga na equipe, o autor vale-se do emprego de verbos no pretérito imperfeito e no gerúndio.

Essas escolhas servem para intensificar a ideia de repetição, sugerindo sofrimento dado o esforço que a atividade garimpeira exige:

Ninguém conseguia erguer o galão cheio direto do chão, [...]. A pessoa sentava-se no banco, passava a fita grossa de pano por baixo do galão e pela testa, e fazendo força nas pernas, nos braços e com a cabeça, levantava-se e subia o barranco [...]. Adailton [...] fez igual e foi seguindo a equipe, dando topadas nos troncos, nas raízes, desequilibrando-se, cuidando para não cair porque se caísse não ia ter condições de pôr aquilo nas costas outra vez. Foi seguindo, suando por todos os poros e lembrando-se de que naquela manhã já havia carregado a bateria de setenta quilos [...]. Quando desciam uma lombada era como se fossem trezentos quilos empurrando-o para baixo. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 174-6)

A recorrência a verbos no gerúndio expressa e acentua a movimentação dificultosa para o deslocamento do garimpeiro sob o peso demasiado para as suas forças. Em outras passagens, o gerúndio enfatiza a lentidão do processo, possibilitando a visualização das ações em seus detalhes:

E pegou a ponta da corda que estava amarrada na plataforma, amarrou no pé da forquilha e ele e Adailton, segurando cada um numa das pontas do galho, foram *rodando*, *enrolando* a corda e *puxando* o motor. Puxando devagar mas sem nenhum esforço. E aí todos queriam ficar girando a forquilha na maior maciota e puxando o motor pelo barranco acima. E já foram levando aquela coisa simples sobre a plataforma e resolvendo problemas em vários trechos do caminho. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 198) [grifo nosso]

Além da intenção de indicar a duração de cada ação praticada pelos garimpeiros, a repetição do gerúndio dá a dimensão da morosidade da ação para enfatizar que tudo é executado com meticulosidade, pois cada movimento envolve elementos materiais

indispensáveis à execução do trabalho no garimpo. O valor de cada peça é ponderado em relação ao prejuízo causado pela falta do equipamento em um dia de trabalho ao círculo que integra. Quando o material é do garimpeiro e o prejuízo é pessoal, a recorrência à repetição do gerúndio se mantém:

O homem sentado ao seu lado ia carregando um balde e logo no início da viagem o motorista deu uma freada [...] e o balde caiu, espalhando mercúrio pelo chão do ônibus. [...] cinco quilos de azougue e milhares de bolinhas correram por toda parte, espalhando-se debaixo das cadeiras. O cara saiu catando as bolinhas [...] os outros garimpeiros [...] começaram a arranjar folha de papel, vidros, e também iam catando e guardando. O homem xingava porque aquilo era caríssimo e ele estava tendo o maior prejuízo. Os outros nem se importavam, cada um *aproveitando, apanhando e guardando*. (FRANÇA, JÚNIOR, 1989, p. 242) [grifo nosso]

Nessa passagem, o gerúndio compõe a imagem do prejuízo. Cada sentido dos verbos da sequência, por força da expressão, perde sua individualidade semântica para se amalgamar e direcionar para a formação de uma imagem que representa as atitudes dos garimpeiros como traço de um grupo. O aspecto durativo do verbo modifica a ação como individual e a agrupa, traduzindo-se em característica coletiva. Os garimpeiros, pela força da repetição do gerúndio, tornam-se pessoas sem vínculo afetivo ou corporativo com aquele que desempenha a mesma função, e reforçam, pelo comportamento destacado pelos verbos, o sentimento de que nesse ambiente todo acontecimento é um elemento a mais para a obtenção de vantagem e de lucro.

Em outras cenas, o gerúndio expressa o esforço físico e psicológico do protagonista para não se abater por causa dos sintomas da malária:

[...] ele acertou com ela para bater na porta a cada três horas para que tomasse os comprimidos [...] bebeu um pouco d'água, *engolindo* devagar, *forçando*, *lutando* contra a ânsia de vômito [...] os ossos, o corpo todo estava dolorido e ele achando que ia morrer. [...] o sentimento de solidão foi se tornando insuportável. [...] muitas pessoas contraíam malária e resistiam, [...]. Ali era o melhor lugar para tratar. No sul os médicos não conheciam bem a doença [...] *Vinha seguindo* o que ele [o sargento do posto de saúde] havia determinado. *Tomando* os comprimidos nas doses e horários certos e *bebendo* água [...] e para não chorar de medo e solidão, ficava repetindo: — Isto vai passar. Isto vai passar. *Estava seguindo* o tratamento, *comendo* alguma coisa, *tomando* líquido, portanto, a doença tinha que passar [...]. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 212-214) [grifo nosso]

Os verbos semantizam a resistência da vida diante da solidão e da ideia de morte. A força interior de Adailton torna-se gesto físico que se repete para chegar a um fim, que é a cura da doença. Sua lembrança recorre a informações que alimentam sua força de vontade: foi orientado por clínico da região e essa certeza inspira-lhe a crença de que vai ficar curado. Os outros que buscaram ajuda no Sudeste não resistiram, numa alusão ao pensamento de que só a terra, o local, tem o antídoto para seu veneno. A recorrência ao pensamento positivo é o antídoto para a cura, e nesse momento a personagem confirma que é um forte, um predestinado àquele espaço, recuperando as informações anteriores, dadas ao longo da narrativa sobre a sua obstinação em vencer.

O dinamismo expresso pelo gerúndio compõe também outras imagens de trabalho que atuam em paralelo ao universo de trabalho dos garimpeiros, como que o sustentando e dele se alimentando, numa simbiose em que as partes se beneficiam em torno do ouro. A dos garimpeiros encontra a satisfação sexual dada pelo dinheiro em seu poder de compra e no alívio das tensões diante de tantos perigos de morte e

frustração. Adailton observa que “o trabalho no garimpo era sempre pesado, sem folga, sem sábado nem domingo” e que “alguns homens com o tempo iam ficando nervosos, falando sozinhos e acabavam se afastando por uns dias” (FRANÇA JÚNIOR, p. 198). A outra parte, a das mulheres, revela uma face social obscura da sociedade e do comportamento masculino, em que meninas, muito meninas, se relacionam sexualmente pelo pagamento em gramas de ouro. O protagonista, observador dessa organização, ex-interno da Febem, quase morador de rua em Belo Horizonte, espanta-se diante desse cenário de falta de senso quanto à falta de proteção à criança menina:

Em frente à pensão havia uma boate [...]. As mulheres saíam e entravam animadas, muitas *ficando* na porta, *cantando*, *ensaiando* passos e Adailton reparava naquelas prostitutas novas, [...]. A mais bonitinha parecia uma menina. Nem os seios estavam ainda bem formados. [...] — Vamos fazer um filhinho — ela repetiu. — Vou é arranjar uma boneca para você brincar — e perguntou: — Quantos anos você tem? — Doze — ela respondeu. — Não é possível. [...] As mulheres dançavam na frente, *chamando* os homens que passavam, *insistindo* mais com aqueles que eram garimpeiros. Gostavam deles porque pagavam em ouro. Alguns eram abraçados por três, quatro de uma vez e entravam satisfeitos na boate. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 211-2) [grifo nosso]

As moças são, ao mesmo tempo, a queda das personagens masculinas, que compram o prazer sem pensar em questões sociais, como a idade das meninas, e o impulso para a manutenção no ciclo do garimpo, que precisa da força de trabalho para manter-se enquanto organização. A entrada na boate remete à aceitação do acolhimento, o refúgio onde o medo e o cansaço recebem uma pausa. A mulher como atributo do calmo, da simbologia do íntimo no “esquema da penetração”, retoma o reflexo digestivo

assim estruturado para compor a imagem do “engolidor engolido” como fator para a manutenção da dinâmica do espaço (DURAND, 2012, p. 199-210).

A recorrência a três verbos no gerúndio também é recurso expressivo para intensificar o comportamento de seres da natureza. A sequência verbal ativa a imaginação de modo a fortalecer e ampliar uma imagem recordada de algo já conhecido. Se o elemento da natureza representado não fizer parte do repertório do leitor, a lentidão do processo expresso pelo gerúndio contribuirá para a manutenção ou formação de um imaginário sobre animais da Amazônia. Reportamo-nos à passagem em que o protagonista descansava em um tronco sobre o rio, reparando a ausência de peixes na água. A esse sinal da natureza, Adailton já tinha sido alertado pelos colegas mais experientes com a floresta, mas distraiu-se com risos próximos a ele, que eram de mulheres e crianças de um grupo diferente do seu. À visão da nudez das mulheres, que começaram a banhar-se com as crianças, esqueceu-se de um dos códigos do garimpo, que proíbe a aproximação a locais de moradia da família de outros garimpeiros. Os verbos no gerúndio mostram a movimentação das mulheres que são acompanhadas pelo olhar de Adailton, que não é visto por elas (“ficou quieto, olhando as mulheres. A cunhada de Josafá possuía os seios firmes e começou a brincar com os meninos, jogando água rindo muito”), e mostram o crescente desejo de Adailton diante da visão: “ficou admirando suas pernas, os quadris [...] e uma onda de desejos foi invadindo-o”. Ao mudar de posição no tronco, olha para o rio e vê enorme sucuri que o mirava bem próxima a ele. A visão da cobra ativa no protagonista lembranças de ensinamentos do tempo em que esteve no exército, e o narrador passa a contar o que Adailton havia aprendido: “a sucuri é muito perigosa e mata um homem com facilidade, *enrolando-se* em volta do seu corpo e *apertando-o, quebrando* seus ossos, *preparando-o* para ser engolido”. Na cena, a morte mostra-se lenta, com método e de fácil execução pelo

animal, confirmando a menção anterior de que a sucuri “mata um homem com facilidade” (França Júnior, 1989, p. 201-3). A representação desse encontro entre homem e animal recuperou algo conhecido no mundo exterior, mas a estratégia discursiva ativa o imaginário na “estrutura duplicada” pelos verbos no gerúndio, que além de instaurarem lentidão à sequência de apoderamento da vítima pela sucuri mostra o método em que se dá a posse da vítima, ampliando a força e a inteligência do animal, em oposição à fraqueza e impotência do homem perante um ser da floresta.

A adaptação de Adailton ao novo código do espaço do garimpo incorpora também as leis da natureza, da floresta. Para sobreviver nesse ambiente é necessário estar sempre alerta, seguir as instruções dadas e lembrar-se constantemente dos avisos dos mais experientes: “e lembrou-se do Amazonas [garimpeiro], dizendo que na floresta nunca se está sozinho. — Em qualquer lugar, de dia e de noite, tem sempre muitos olhos, olhando você” (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 202).

O local, a floresta, torna-se aos olhos do leitor um organismo vivo e perigosamente fantástico. O homem, sentindo-se ameaçado e em perigo, por ser de outro ambiente, precisa participar, adaptar-se ao novo espaço como um ser em seu próprio hábitat.

3.5.2 O código do garimpo

No garimpo, os perigos da natureza ativam a atenção daqueles que são estranhos ao ciclo natural, mas o garimpo como um microrganismo social requer também o alerta constante do garimpeiro para não ser vítima de outro predador, aquele que ocupa o mesmo espaço que ele e exerce as mesmas funções: um outro garimpeiro.

Alguns tipos são avaliados pelo narrador, que, como já apontamos, tem em Adailton seu foco de percepção. Convivem, no espaço em que o protagonista está, migrantes com propósitos diferentes. Há os que justificam seu deslocamento e separação da família para atender um projeto de melhoria de padrão social, e todo sofrimento compensa, havendo os garimpeiros aventureiros de toda sorte, sem compromisso familiar, sem projetos de vida, para os quais a vida presente é a que importa em todo o seu desfrute. Estes, pelo comportamento, reforçam o mito de um norte amazônico desregrado, para os quais a vida tem pouco valor. Passam a integrar outro ciclo, o da satisfação de seus impulsos e prazeres, fazendo girar a roda do convívio social superficial:

Conhecia já esse tipo de pessoas [...]. Iam para o garimpo pelas próprias condições que encontravam no garimpo. [...] Elegiam os companheiros como suas famílias, mas eram famílias sem individualidades, sem nomes completos, sem história, onde todos gostavam das mesmas coisas. Das alegrias superficiais que as currutelas podiam oferecer e se satisfaziam com isso. Passavam o tempo naquele rodízio, garimpendo, gastando tudo o que conseguiam, garimpendo novamente e outra vez gastando todo o ouro. Eram amigos e solidários, mas uma amizade e uma solidariedade em que não se podia confiar porque eram voltadas somente para as comemorações do momento. As comemorações de estarem vivos. Isto parecia a Adailton um procedimento muito próximo ao dos animais, e ele não conseguia simpatizar com esse tipo de pessoas. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 287-8)

As currutelas são lugares onde os garimpeiros vão para encontrar prostitutas e bebidas, sendo, às vezes, locais improvisados, como barracas de lona. Adailton já tinha

sido alertado sobre o ciclo mantido pelas ações de garimpar e gastar, por Nacano, ex-garimpeiro, que o orientou quanto às armadilhas do local.

A falta de planos leva ao descontrole diante do vislumbre do poder de compra do ouro. A possibilidade de desfrutar de prazeres até então descartados pela posição financeira é outro sentimento que leva o garimpeiro a participar do ciclo, alimentando-se de ditados que se originam nesses locais para atender às fantasias do garimpeiro como “só faz ouro quem gasta ouro” (PRADO, 2003, p. 149).

O ouro encontrado torna-se uma armadilha para a ostentação nem sempre aceita por outros garimpeiros:

Disse que no garimpo o mais difícil não era a pessoa tirar o ouro, era segurar o ouro. [...] E *gastavam* nas farras, *pondo* dentes de ouro, *pagando* bebida para os outros, *contratando* cinco, dez mulheres como se pudessem ficar com todas ao mesmo tempo. Depois *voltavam* para o garimpo, *bamburravam* de novo e outra vez *gastavam* tudo com as mesmas coisas. [...] Depois *ficavam falando* que o dinheiro do garimpo era amaldiçoado porque não ficava com a pessoa. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 126) [grifos nossos]

O garimpeiro bamburrado, ou seja, que encontrou muito ouro, por causa da falta de planos é presa fácil de suas fraquezas. Para compensar a perda rápida do que ganhou, busca consolo na narrativa popular, na credence das maldições iniciada com a desobediência às leis do Éden. Assim, recupera pensamentos populares ligados à condenação pelos excessos cometidos, revigorando o poder do ouro sobre o homem dentro do ciclo natural, condicionando sua fraqueza ao pensamento de que o que é da terra a terra leva. Esses pensamentos recebem variações e aparecem em outros romances que tratam do garimpo de Rondônia. Por isso frases como “O rio dá, o rio tira.” são

recorrentes, e são formas de expressão por meio das quais o garimpeiro se exime da responsabilidade pela extravagância que gerou a perda da riqueza conquistada em condições tão temerárias (PRADO, 2003, p. 149-50).

A combinação entre verbos no pretérito imperfeito e a forma do gerúndio compõe a imagem do ritmo desenfreado pela busca do ouro e pela ganância dele, mostrando que, além dos perigos apresentados pelos elementos da floresta, como os animais, há o perigo da animalização do homem que se entrega aos instintos, satisfazendo seus desejos primários, participando da simbologia do engolimento, sendo o ritmo de um grupo do garimpo a roda engolidora, sustentada pelos vícios que levam à perenidade.

O outro grupo, integrado pelos que, como Adailton, buscam o ouro para retornar a seus locais de origem, seguem regras rigorosas para sobreviver às condições tentadoras do espaço e não ser alvo da ganância de colegas de função. A adaptação às regras, às normas de convívio entre os garimpeiros, e o estado de alerta permanente selecionam os que conseguem enriquecer e retornar.

Entre as regras de convivência no espaço em que se encontram os garimpeiros, a lei do silêncio é forte imperativo para diversas situações. Outro comportamento é o respeito ao espaço do outro. Se o espaço do outro é apenas a sua rede, isso é considerado sagrado. Nesse ambiente pessoal, o garimpeiro desfruta do que gosta e ninguém pode incomodá-lo. Não conversam entre si, não perguntam sobre particularidades nem tocam no que é do outro. Não há gentilezas, e o contato, quando ocorre, é por conta de algum contrato de trabalho entre eles:

Havia uns dez a doze homens ali na tenda. Estavam junto das redes, sentados nos caixotes, mexendo em suas coisas, cada um no seu canto e poucos conversavam. Havia um negro perto de

Adailton, que escutava um rádio toca-fitas. [...] Um rádio muito grande que eles compraram na Bolívia. Estava com o rádio colado ao ouvido escutando música caipira e chorando. Chorando que nem criança. De vez em quando falava o nome da mulher e da filha, tudo na maior nostalgia. E ninguém tomava conhecimento, cada um mexendo e preocupado somente com suas coisas. Um outro, com sotaque cearense, ditava uma carta para um colega que ia escrevendo numa folha de caderno. Era analfabeto e pagava ao colega dois gramas de ouro por página escrita. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 171)

[...] mas estava tão cansado e com tanto sono que fechou os olhos e dormiu direto até o dia seguinte. [...] Acordou com batidas de facão nas árvores e alguém xingando e chutando os cachorros para que gritassem. Aí se levantou e viu que era assim que acordavam aqueles que continuavam dormindo depois da hora de começar o trabalho. Não chegavam perto e diziam:

— Ei, acorda, tá na hora. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 176)

Essa nova organização é observada por Adailton, que estranha as atitudes. A proibição de chegar no espaço do outro e de tocar a pessoa cria novas linguagens para a comunicação. Os elementos da natureza tornam-se os canais da comunicação para a emissão de barulhos que atinjam o destinatário, aquele que está rompendo com o contrato de trabalho quanto à hora de iniciar as atividades. Como o trabalho tem como meta o lucro, quanto mais rigor para o início das atividades, mais se atingem metas estabelecidas.

A falta de gentileza é outra atitude que causou estranhamento em Adailton. Após atender uma solicitação do dono do garimpo, que precisava de voluntários para carregar óleo — cena que já comentamos —, ao término da atividade não recebeu agradecimentos pelo feito, que tirou dele forças sobre-humanas:

Ao chegarem na choupana estava mais morto que vivo. Deixou o galão onde os outros deixaram e ninguém falou nada. Tinha trabalhado o dia todo, já eram umas dez horas da noite e ninguém disse um obrigado ou perguntou como estava ou indicaram um lugar em que podia dormir. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 176)

O código de comportamento expresso é do alheamento ao outro em seus problemas e de proibição à entrada no espaço do outro, mesmo que seja para alertá-lo. Por isso a ação indireta para chegar ao objetivo de comunicar-se com seu companheiro de função. Ao se submeterem às regras, os garimpeiros adaptam-se ao ambiente que se organiza em função do ouro. Qualquer infração gera reação violenta, e todos nesse ambiente estão armados e prontos para reagir:

Ao passarem em Abunã, [...] foram direto para a casa de Edir. [...] Um homem mais ou menos da sua idade [de Adailton], magro e meio tímido. [...] Adailton também desceu, estendeu a mão a Edir, que apenas tocou nas pontas de seus dedos e falou: — Olá. [...] Na sala [...] Sobre a cômoda Adailton viu um revólver dentro de um coldre e um cinto cheio de balas. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 160-5)

[...] Depois continuaram subindo o Abunã tendo a Bolívia numa das margens e o Brasil na outra. [...] No alto do barranco tinha uma choupana onde morava um negro velho que não se sentia mais em condições de procurar ouro e ficava ali, naquele ponto de apoio para os garimpos de Edir. Morava na choupana com a mulher e três filhos pequenos. [...] Atrás da porta Adailton viu um garrafão de cachaça, uma carabina e um cinturão de balas dependurado no prego. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 167)

[...] Entraram na selva [...] Todos iam calados, andando pela trilha, aprofundando-se cada vez mais na floresta. [...] Aquele

era um dos garimpos de barranco [...] Alguns homens estavam deitados em redes amarradas nos troncos [...] Por toda a parte dentro da choupana havia armas de fogo. [...] Armas de todos os tipos, bem cuidadas e à vista. Eram winchesters, espingardas, revólveres com cinturões de balas, escopetas, rifles. Muitas Adailton nunca tinha visto. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 168-9)

Todos que participam dessa organização procuram manter o contrato implícito de não se meter com o outro. A ordem é mantida pelo contrato, mas com a quebra dele as diferenças são resolvidas entre os garimpeiros, pois a força policial é pouca para atender o que ocorre nos garimpos. A lei é estabelecida pelos que participam dessa comunidade. Os que chegam têm que se adaptar-se a ela a ponto de internalizar os novos códigos e praticar atos aceitáveis nesse ambiente de regras rígidas quanto à delimitação de espaços.

Qualquer rompimento no contrato gera estados de alerta e punições corretivas quando o infrator é identificado. Como a procura pelo ouro e o desejo de enriquecer rapidamente é mais forte que o contrato, muitos problemas acontecem, como quando ocorre o encontro de várias balsas em uma boca de serviço. Quando o ponto é bom para encontrar ouro, várias balsas se encostam umas nas outras para explorar o lugar. Esse agrupamento recebe o nome de “fofoca” e é por causa dela que o tráfego no fundo do rio congestionava-se pelo emaranhado de mangueiras de sucção, cordas que seguram os garimpeiros, tubos de ar, âncoras e encontrões entre eles no fundo do rio.

Os que são dominados pela ambição e não temem a punição praticam atos que causam a morte de outros garimpeiros. Alguns, durante as “fofocas”, cortam as cordas das âncoras, deslocando a balsa cujo movimento arrasta os garimpeiros embaixo da água, e por estarem presos às cordas de sustentação não conseguem se livrar do emaranhado de coisas embaixo da água e morrem. Quando descobrem o autor do

malfeito, o tiro é o sinal para chamar a atenção dos demais garimpeiros nas balsas para a atenção de algo incomum. Os demais sons não surpreendem, como o barulho de motores e os xingamentos, mas o barulho do tiro é considerado sinal de alerta.

O responsável é punido com a morte. Sua execução a tiros é realizada por todos que estão no local e tenham se sentido atingidos pela traição. Além disso, a prova da punição é exibida a todos com a degola do culpado:

Tinham cortado as âncoras ali e também nos garimpos de Mãe Maria e Novo Planeta. [...] Galocha estava gritando. Ele dizia que eram os mergulhadores da balsa do Lagartixa. [...] As pessoas foram chegando, todas com armas na mão [...] e ele apenas com o rosto fora d'água, foi nadando para a escada da balsa, dizendo que não tinha culpa. [...] quando o seu corpo estava inteiramente fora d'água, começaram os tiros. [...] e Galocha gritava que era para todo mundo atirar. [...] E todos atiravam. Adailton disparou dois tiros com o Magnum. [...] Tirou [Galocha], então, o facão da cintura e cortou o pescoço. [...] E levantou-a, toda ensanguentada, e mostrou para o pessoal. Muitos gritaram, dando tiros para o alto e Galocha, depois de levantar bem o braço, mostrando a cabeça, jogou-a longe dentro do rio. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 307-10)

A passagem aponta o esforço do grupo para a manutenção da ordem preestabelecida. O ato praticado por todos divide a responsabilidade pela infração ao direito à defesa e à vida. O mais importante é assegurar a lição a todos que rompem o contrato. As palavras “assassinato” ou “execução” não aparecem nesse contexto e, se há dúvidas quanto à ação de morte, surge uma liderança, uma voz de comando que impulsiona os demais à participação na ação.

A exibição da cabeça cortada atende à exemplificação do que ocorre com aquele que representa a imagem da queda pela sedução do ouro. A personagem Galocha é o

herói nesse espaço com códigos diferentes dos da civilidade por representar o esforço em manter a ordem do sistema, incentivando a prática milenar que impulsiona os grupos nos confrontos, como na história religiosa entre Davi e Golias, como nos ditados populares: “Antes que o mal cresça, corta-lhe a cabeça.”

A punição a quem não internalizou o código do garimpo ocorre também nos momentos de relaxamento da tensão e de esquecimento da lei do silêncio para a preservação da vida e o retorno à família, já que o maior predador no ambiente é o colega de função. A orientação dada a Adailton e aos demais que chegam no novo ambiente nunca pode ser esquecida: “— Em qualquer lugar, de dia e de noite, tem sempre muitos olhos, olhando você.” Para exemplo, o narrador conta a história do garimpeiro Baiano, que tinha ido ao garimpo juntar um quilo de ouro para comprar uma fazenda em sua cidade. No dia em que completou a quantia, soltou foguetes, bebeu cerveja com alguns e foi embora, mas não atingiu seu objetivo porque o mataram e lhe roubaram o ouro, sendo encontrado depois com a cabeça longe do corpo. Foi enterrado por ali mesmo, a polícia veio, constatou o crime e pronto. A rotina prossegue.

3.5.3 Verismo e imaginário

Em *De ouro e de Amazônia*, a sucessão de acontecimentos como técnica de representação não se prende apenas ao registro dos marcadores sociais e à sucessão dos fatos. Nas descrições, pouco se emprega o adjetivo para evitar a ampliação da imagem. Procura-se a objetividade como coerência com a seleção dos verbos no modo indicativo. Os adjetivos como recurso de caracterização são facilmente reconhecidos e se repetem para dar a ideia de característica de um grupo. Os garimpeiros são facilmente identificados quando se deslocam aos centros por apresentarem “cabelos secos, pele meio encardida, alguns com dentes de ouro e um pequeno cilindro de metal

dependurado no pescoço por uma corrente de fio de náilon” (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 144). Dois elementos o identificam: um aspecto da parte do corpo e um acessório para carregar o ouro ou o dinheiro próximo ao corpo, para evitar ser roubado: “Pelo cabelo opaco e ressecado, e pelo tubinho de metal dependurado no pescoço, via-se logo que era um garimpeiro” (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 159).

As descrições da floresta também não permitem o extravasamento da imaginação pela parcimônia no emprego dos adjetivos. A sensação de mistério e de perigo é reconhecida pelas impressões que o espaço causa em Adailton pelo jogo de claro e escuro no ambiente. Esse jogo é realizado linguisticamente mais por substantivos, advérbios e verbos no gerúndio, que dão o movimento para se perceber a diminuição da luz no interior da floresta, e a diminuição de luz parece afetar o espírito dos que adentram esse espaço, mais que a quantidade de adjetivos:

Entraram na selva deixando o negro ainda transportando mantimentos para a choupana e foram andando. Adailton era o último da fila e seguia os outros reparando na floresta *escura* e *limpa*. *Sem muita planta rasteira*, quase que somente as árvores e as raízes que apareciam à flor da terra. Lá *fora* havia *sol* e no *interior* da selva estava *escuro*, com as copas das árvores *fechando no alto*, *não deixando entrar a claridade*. Todos iam calados, andando pela trilha, aprofundando-se cada vez mais na floresta. (FRANÇA JÚNIOR, 1989, p. 168) [grifos nossos]

A floresta é “escura” e “limpa”, e a limpeza é especificada em sua peculiaridade quanto à natureza do espaço “sem muita planta rasteira”. A ideia da escuridão se repete com os adjetivos “escuro”, “escura”, mas a intensificação da percepção de escuridão se forma pelo jogo entre espaços. Dentro da floresta e fora dela, e pela movimentação que se dá às árvores em sua capacidade de se “fecharem” para a luminosidade, quase como

uma determinação do modo de viver nesse ambiente — em suspeita e em silêncio: “Adailton [...] Levava a caixa na cabeça e a mochila no ombro com suas coisas e a navalha, o que o deixava um pouco mais seguro” (p. 168).

Embora Adailton repare nas árvores e nos passe sua percepção do espaço, sua impressão sobre a floresta formou-se antes, no deslocamento a Rondônia, quando estava na estrada. Sua ideia de uma Amazônia grandiosa e diferente confirma-se ao deparar com árvores imensas que se fecham sobre a estrada formando longo túnel. É uma estrada deserta cuja companhia é a dos bichos que tentam cruzar a rodovia: cobras, jabutis, tamanduás, preguiças.

Em outras descrições, adjetivo e comparações selecionados como recurso expressivo para a caracterização pertencem ao repertório da linguagem do cotidiano, de modo a impedir exageros na criação da imagem de objetos, ações e comportamentos: “Um rádio muito grande”, “Carne cortada em pedaços grandes”, “era forte como um touro”, “a água era mais clara e mais limpa”, “prato bem cheio”, “mas estava tão cansado”, “imenso buraco”, “seios um pouco grandes”, “móveis usados”, “pessoa alegre, extrovertida”, “um cara sem dentes”. Quando o adjetivo aparece em número maior é para marcar contrastes, como entre Adailton, recente no garimpo e por isso ainda iludido pela necessidade de um tipo de vestuário mais caro, e os garimpeiros que, por estarem há mais tempo no local, utilizam o essencial para a proteção: “estavam vestidos de calção, camiseta, usando tênis *de lona* tipo kichute. Um tênis *barato* que podia molhar à vontade [...] Adailton usava [...] tênis *branco, caro* e de *cano longo*” (p. 168) [grifos nossos].

Para a representação do migrante de classe econômica baixa, no garimpo da Amazônia, sua identificação pessoal é realizada por meio de apelidos, alguns referindo-se à origem geográfica: Jacaré, Pitanga, Cebola, Catarinense, Acre, Cearense de

Crateús, Cearense de Saboeiro, Baiano de Catingal, Sergipano, Negrão, Fumaça. Eles executam as atividades mais perigosas, como mergulhar no rio durante horas para encontrar ouro, e alguns são analfabetos. As demais personagens masculinas, em menor número, oriundas de regiões como Sudeste e Sul, tornam-se empresários na Amazônia. Essa caracterização reforça a ideia comum de um Brasil dividido em duas partes, sendo o Norte e o Nordeste de menos condições socioeconômicas, e por isso seus habitantes não têm condições de ser donos de negócios, estando predestinados à condição de empregados e não de empregadores.

Adailton seria um exemplo desse estigma. Ao longo do romance, o protagonista foi preparado para vencer na Amazônia como empregado. Adaptou-se aos códigos do garimpo, matou, envolveu-se com droga, mas venceu as forças contrárias e voltou ao seu estado de origem enriquecido, para uma namorada que o esperava como Penélope esperou Ulisses para o retorno ao lar.

Essa representação da trajetória do protagonista mostra que, por meio da ficção literária, o escritor é aquele que examina a realidade e propõe com sua subjetividade organizar esquemas que compõem o jogo narrativo para dar a conhecer uma faceta da realidade.

Como o homem, em meio à práxis do mundo, não tem compreensão das coisas e da realidade, embora domine a práxis utilitária, e não faz uma análise da realidade, ela não é para ele um objeto do qual precise apartar-se para compreendê-la. Assim, situações historicamente determinadas, como a divisão do trabalho em hierarquias, são entendidas como algo natural. Essa aparência de realidade fixa-se na atmosfera espiritual do homem e torna-se familiar a ele, que “se move ‘naturalmente’ na vida cotidiana” (KOSÍK, 1989, p. 11).

Para ir além da aparência da realidade é preciso ter consciência de que há uma estrutura abaixo da superfície da aparência, e para captá-la é preciso fazer um desvio. Para o filósofo Kosík, para descobrir o modo de ser do existente é necessário decompor o todo para conhecê-lo, e a intuição do todo, ou seja, a noção de uma “realidade indeterminada” só é possível para as consciências não ingênuas, que percebem que o que é fixado no espírito humano é produto do homem social e não de situações fixas (1989, p. 15-8).

O filósofo também diz que, para compreender a estrutura de uma situação, não basta a mera reflexão, é preciso penetrar na “coisa em si” mediante determinada atividade. Um dos modos seria o artístico, que, como outros modos, comporta a sua intencionalidade, cuja constituição passa pelo sentido objetivo e pelo sentido subjetivo. O conhecimento da estrutura da realidade acontece quando o homem cria uma correspondência dessa estrutura (KOSÍK, 1989, p. 22-3).

Na construção do conhecimento da realidade do garimpo na Amazônia pela ficção, o garimpeiro é peça essencial, que mantém cíclica uma dinâmica estabelecida pelo próprio homem: o que detém o material de exploração é o dono, mas como precisa da mão de obra contrata o garimpeiro, que em constantes condições de perigo submete-se a riscos para mudar seu *status* social, porque o mundo é determinado pelo ter. Mas a participação nessa organização é resultado de uma dinâmica maior, macroestrutural, que é a crise no Sudeste e o redirecionamento de populações para locais de enriquecimento.

Se, pela perspectiva de Adailton, acompanhamos esse cenário brasileiro de sofrimento denotando o sentido objetivo dado pelo escritor ao que é narrado, não podemos esquecer que Adailton volta para casa rico e para a amada, colocando-o como o herói que vence nesse sistema que destina a vitória aos fortes. Sobressai-se esse

acontecimento romântico sobre outros, como as mortes e a violência no meio da floresta.

3.6 Um imaginário sobre Rondônia em *Rum para Rondônia*

Mário de Andrade saiu de São Paulo munido dos valores do Modernismo para buscar um Brasil de face diferente do Sudeste — anotou cada detalhe de seu espanto diante de sabores e costumes do Norte, contaminado pela ideia de experimentação do desembotamento da essência pura e natural que há no homem, cujo desembotar ocorre pelo contato com a natureza do Norte e com tudo aquilo que não é comportamento contaminado pelo progresso do Sudeste. Oswaldo França Júnior, imbuído de seu projeto pessoal de fazer uma ficção colada às imagens da realidade para contar a saga de um mineiro, também no Norte, registra seu espanto diante da violência, da falta de gentileza, da exploração da mulher-menina, e que acaba, pela experimentação dos costumes locais, desembotando a essência bruta do instinto de sobrevivência e integrando-se às regras do espaço. É uma relação de explorado-explorador na medida em que trabalha sob condições perigosas, mas usufrui das riquezas do espaço, retornando ao Sudeste após o enriquecimento. Luiz Roncari opta por projetar uma Amazônia que não é resultado da experiência do protagonista *in loco*, mas da imaginação do protagonista, formada pelas informações de várias vozes de seu tempo histórico, pelo seu modo de encarar a vida e pela visão da Amazônia do condutor do caminhão que faz viagens a Rondônia, uma personagem secundária, um caminhoneiro. A Região Norte é delineada pela junção dessas visões do representante de uma classe de trabalhadores, sem formação escolar e professor desregrado.

O retorno ao primitivo, à imensidão da floresta, e a busca do Eldorado também participam do imaginário de *Rum para Rondônia*, mas de modo diferente de *O turista*

aprendiz e de *De ouro e de Amazônia*, em que os protagonistas (Mário de Andrade e Adailton), antes de adentrarem o espaço amazônico, formulam projetos pessoais — um em busca da essência, dos costumes e da natureza pura, sem o trato da civilização da Região Sul, e o outro com o propósito de enriquecimento, imaginando uma Amazônia imensa, grandiosa, enquanto natureza e lugar de difícil permanência para quem não tem persistência para atingir seus objetivos. Adailton figura como protagonista de comportamento aceitável na sociedade. Assusta-se com a exploração sexual de meninas, preocupa-se superficialmente com a destruição da floresta na garimpagem, indigna-se com a morte de um garimpeiro mergulhador cuja morte foi por falta de assistência, de primeiros socorros. Já o protagonista de *Rum para Rondônia* não tem o propósito de migrar para a Região Norte motivado pelo ouro ou pela natureza. Quando aceita o convite do caminhoneiro para ir a Rondônia é para fugir de seus embaraços com a polícia. Seu deslocamento como resultado de uma fuga tem como desculpa para o rumo a Rondônia o fato de nunca ter saído de São Paulo.

A imagem da Amazônia e de Rondônia é criada a partir do diálogo entre o caminhoneiro e o professor quando se conhecem e ao longo da viagem. No deslocamento trava-se um embate entre os dois, provocado pelo professor, que considera a formação de um pensamento crítico e a constante análise de conjunturas sociais e políticas algo que não combina com a profissão de caminhoneiro. A personagem representante da classe trabalhadora sofre o estigma da alienação e, portanto, segundo o professor, seria impossível desenvolver um raciocínio complexo para avaliar sua situação e propor novos direcionamentos ao seu destino. O professor, ao contrário, considera-se um ser pensante por não ter participado da rotina alienante de um trabalho, de um fazer que não exige esforço intelectual para ser executado. A fala do professor mostra sua formação acadêmica ao empregar metáforas para explicar que o

pensamento crítico não faz parte de um tipo de profissão e um modo de vida, e se contrapõe à simplicidade de entendimento do motorista de caminhão. Este, embora admire o discurso do professor e não compreenda o significado de algumas palavras ditas por ele, não se deixa convencer pelo outro de sua falta de percepção do funcionamento de um mundo utilitário e dá a própria versão para o sentido das metáforas do professor, confirmando que sua visão é reduzida a uma prática utilitária, limitada a acontecimentos e experiências de seu cotidiano:

— Penso bastante também, fico dia e noite aqui na direção, pensando, me esqueço da vida e da estrada, mas não sei fazer discurso.

— É que o pensamento não se coaduna com a sua profissão.

— Não o quê?

— Coaduna.

[...]

— Por quê? Se motorista de caminhão é bom para desbravar as fronteiras do país, por que não é bom pra pensar?

— Porque vocês já têm uma estrada aberta, é só seguir em frente, não têm o que errar, o caminho está feito. Pensamento vira enfeite, como periquito do retrovisor. Balança, mas não canta. O pensamento só tem sentido quando se está procurando um caminho novo, quando nada está ainda traçado, tem-se que abrir a estrada com as próprias mãos.

— Mãos de escritor, finas... por acaso abre estrada?

— É o discurso, uma estrada de palavras.

— Nessa não entro não! Prefiro meu periquito que não canta a seu papagaio metido a besta. Se acha que essa lenga-lenga engana alguém, não engana não. Estrada de palavras é bom pra boi dormir, se o Brasil dependesse disso para melhorar, seria o paraíso. Discurso é o que não falta. Promessa, sabe, em cada esquina tem um político fazendo promessas. Mas pegar na

direção e sair pelo país afora levando melhoramentos, quero ver quem faz. (RONCARI, 1991, p. 245-6)

O pensar do caminhoneiro é um pensar no contexto do que lhe é familiar, na estreiteza de suas relações sociais. Quando interpreta a metáfora elaborada pelo professor, direciona o que entende por pensar como resultado de um discurso elaborado com o objetivo de enganar o outro. Seria o raciocínio articulado para o engano cujo exemplo, no universo de relações do caminhoneiro, é o dos políticos. Esse discurso não se alia à prática, resultando na seguinte conclusão: o discurso é bem elaborado, mas não surte efeito prático quando se precisa de trabalho de efeitos materiais, como o trabalho do caminhoneiro que, embora não saiba trabalhar com o pensamento elaborado e as palavras, se desloca pelas estradas e leva o necessário para outra região do país. Assim o pensamento elaborado retorna para seu mundo de trabalho e, ao elaborar sua visão da realidade, recorre a metáforas para explicar o que entende de discursos: “Discurso é o que não falta. [...] Mas pegar na direção e sair pelo país afora levando melhoramentos, quero ver quem faz.”

O embate entre os dois durante a viagem passa por vários temas e propostas. Em alguns, embora a explicação do desejo seja diferente em cada personagem, nota-se que é uma aparência, pois na essência o que move o desejo revela muitas semelhanças entre as duas personagens.

O caminhoneiro diz não acreditar nas histórias contadas pelo professor, mas se distrai com elas, põe-se a pensar se o que é contado é real ou não, e essa reflexão o mantém desperto para dirigir na longa estrada sem movimento. Prefere escutar as aventuras do professor, que é um divertimento, um passatempo, que ficar em silêncio. O professor analisa essa sensação do companheiro de viagem e conclui que o ser humano

precisa do outro para se distanciar de si mesmo, como se fosse uma fuga para evitar encontrar a razão ou não de sua existência.

Na relação de viagem, que traz a intimidade pela ocupação estreita do espaço do caminhão, em contato com o professor, que não tem pudor de apresentar seu íntimo, contamina o caminhoneiro, que, afastado das preocupações cotidianas e dos direcionamentos dados pela família, despe-se dos laços da conduta moral, e o vazio existencial aflora. Livre das amarras da vida temporariamente, revela ao professor que se entregaria à bebida e aos prazeres de um bordel: “— E se não tivesse a mulher, os filhos, a família em que pensa? — Acho que estaria bebendo como você... pensando em bordel. — Quer dizer que somos iguais?!” (RONCARI, 1991, p. 248). O desejo revelado vai ao encontro das ações e dos desejos do professor, que bebe rum durante a viagem até perder os sentidos e confidenciar que em Rondônia vai abrir um bordel.

A escolha do Rum se dá pelo valor simbólico dessa bebida. Nas narrativas sobre piratas, por exemplo, tem a função de exorcizar os demônios e encorajar os homens ao combate. No romance, funciona como uma espécie de bordão e simbologia do exorcismo da vida do professor, que tem na sua autobiografia registrada no caderno e contada oralmente ao caminhoneiro um modo de expulsar o passado tumultuado, preparando-o para o novo espaço.

A estrada deserta, que os direciona ao norte, também tem aspectos simbólicos, como a possibilidade de reconhecimento de desejos, de partilha de sensações e de conciliação entre opostos. As duas personagens se identificam pelo vazio existencial, escancarado no professor, camuflado pela rotina de trabalhador no caminhoneiro. Da conversa durante o deslocamento resulta uma certeza no professor: a intenção de investir em um prostíbulo é um negócio sem riscos de não dar certo porque o “bordel é uma fábrica de amor” (RONCARI, 1991, p. 305), é um local de compensação aos

apelos da carne e à falta de regra e de ênfase à sensação de estar vivo. É o local ideal para atender aos apelos que, segundo o professor, são do homem, do corpo, que em rebeldia aos ensinamentos religiosos contrariam “a promessa de eternidade” (p. 306). Domesticar o instinto da carne é entregar-se ao casamento e à procriação regulamentados pelas conveniências sociais, e nem sempre essa domesticação ocorre porque o bordel funcionaria como um reforço à masculinidade: “[...] o homem vai lá e gasta o dinheiro do leite das crianças, do aluguel do mês [...]; e a mulher reclama quando chega em casa [...] então empenha a alma com o fogo eterno [...] pensando naquela horinha...” (RONCARI, 1991, p. 306).

O imaginário formado em torno das personagens masculinas organiza-se em torno de opostos: um, no campo do comportamento moral, o outro no campo do emprego do recurso linguístico. Na luta do bem contra o mal, da domesticação dos instintos contra a entrega a eles, há a oposição da palavra “chão”, denotativa, em duelo com sentidos pouco comuns e representações pouco usuais, numa tentativa de conciliar opostos que, nas camadas mais profundas, não são tão opostos assim.

O primeiro encontro dessas personagens é marcado por essa dualidade, em que um aparenta resignação ao destino para o qual foi salvo da queda moral pela ajuda familiar. A tentação sexual afastada e o instinto sexual domesticado facilitam a manutenção do sistema de produção, da dinâmica do trabalho e a integração na sociedade cuja moral exige comportamento regrado. O segundo, amoral, se compraz na tentação, gosta do perigo constante e provoca o outro em suas convicções.

O espaço do encontro é o bar frequentado pelo professor, o mesmo local em que se envolveu em problemas por causa de Diva. No momento em que o caminhoneiro e o professor se conhecem, a dançarina aparece e disputa a atenção do professor, que se divide entre observá-la e conversar com o caminhoneiro, que apresenta as condições de

viagem ao norte e sobre como é Rondônia. As configurações do espaço limitam-se às experiências do caminhoneiro, à sua rotina de trabalho e à sua percepção do local, que depende de seu histórico de formação de vida: como motorista rumo ao norte pela oportunidade de ganhar mais, e o trabalho é para os fortes devido à precariedade das estradas, com riscos de assalto, índios e bichos. Ir para Rondônia é para aventureiros em busca de riquezas.

O diálogo entre professor e caminhoneiro é mediado pela seriedade das informações e pela fantasia livresca do professor, que a cada informação do caminhoneiro amplia o que foi dito, acrescentando dados míticos ou históricos, de um passado em que se desbravavam os sertões em busca de ouro. Sua participação no diálogo mostra-o sem grandes expectativas sobre o espaço como se, por experiência ou visão crítica, identificasse o deslocamento como pertencente ao ciclo que se repete em outra época e espaço. A sua fala tem a intenção de confirmar o que conhece teoricamente. O caminhoneiro não reconhece a atitude irônica e esnobe do professor pela simplicidade de julgamento e percepção do processo social ao qual se integra:

“É arriscado viajar pra lá?” “É, periga sempre ficar no meio da estrada com o caminhão quebrado.” “E ser assaltado.” “Assalto também acontece, mas é mais por índio e bicho.” “Índios e animais selvagens.” “É o que não falta.” “Um lugar de aventuras.” “É o que não falta por lá, só tem aventureiros.” [...] “Do que todo mundo corre atrás, riqueza.” “Ouro, prata, pedras preciosas?” “Mais é mesmo do dinheiro, corre muito por lá [...]” “E ganha sempre o mais forte?” “O mais esperto, lá ninguém morre de touca.” “E a lei?” “Que lei?” “A lei.” “A lei do dinheiro, leva quem paga mais a proteção de jagunço e do governo.” “E os que lutam contra a tirania?” “Que é que é isso?” “Já ouviu falar a história de Robin Hood?” [...] “Desde uns tempos, virou um rebuliço; revolveram a terra e quem

estava por cima caiu ora baixo, e os que foram chegando com força, se estabelecendo; e o índio grita e o seringueiro grita, mas o dinheiro corre solto.” (RONCARI, 1991, p. 290-1)

O diálogo entre os dois vai delineando a imagem de uma terra em que as ações do homem que nela se estabelece criam uma dinâmica organizacional em que as relações são regidas pela violência, pelo poder de compra do dinheiro, pela opressão do forte sobre o fraco e pela corrupção no sistema público. As imagens suscitadas pela fala dos dois remetem a momentos da história da colonização da América, quando o conquistador destrói o espaço e a história do outro que está há tempos no lugar. No romance *Rum para Rondônia*, o outro, que é visto como fraco e entrave à modernização do local, é o índio, é o seringueiro, que acabam expulsos de seu ambiente, porque a dinâmica de dominação se repete e faz emergir os representantes da autoridade, que se colocam ao lado dos que exploram e controlam as riquezas minerais, o ouro, e por meio dele estabelecem as regras de interação.

O caminhoneiro participa dessa organização como aquele que é necessário ao espaço recém-explorado pelo migrante, pois sua força de trabalho alimenta o sistema com os materiais que transporta e comercializa. Mas sua participação também visa ao lucro “porque ninguém vai pra lá fazer caridade, só se vai pensando em riquezas; até eu, só vou se me pagam bem”. Se ele não tem como participar diretamente do sistema de exploração da terra, participa vendendo seu trabalho ao preço da necessidade dos materiais que o local necessita. O outro, o professor, melhor se enquadra como aventureiro que vê nesse tipo de organização entre explorador e explorado um veio que, canalizado pelo ouro, alivia a tensão humana para manter a dinâmica do espaço de exploração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dois romances da década de 1980, duas visões de mundo, duas vozes, um dueto: a realidade representada por meio do discurso ficcional resulta de uma divergência do escritor com relação ao ambiente sociocultural, político e econômico. Para ambos os autores, o discurso estético, a escrita literária, é veículo para denunciar a fratura entre homem e mundo, e funciona — no caso específico dos dois protagonistas —, como um acerto de contas com o destino, como um ajuste entre o desejo e a realização que os impulsiona à aventura da vida, com seus altos e baixos e à mercê do bem e do mal.

Não se trata, contudo, apenas de uma luta pela subsistência. Trata-se de uma afirmação da existência, de um estar no mundo que torna o homem um herói de si mesmo. É, pois, pelo jogo da representação estética dessa luta por existir que os dois romancistas situam o percurso narrativo fazendo as escolhas que melhor expressam o conteúdo histórico e social de suas obras.

Em *Rum para Rondônia*, a escolha de um herói problemático, irônico, sarcástico, provocador e despido de qualquer pudor, coloca em cheque as instituições (família, seminário, universidade) com as quais convive. Seu lema é desestabilizar o ambiente, testar ídoles, esgarçar os costumes, de modo a derrubar as máscaras da aparência social e confrontar, pelo desconforto, àqueles que representam o esnobismo ou ocupam posição confortável, de segurança ou de autoridade.

Pondo em revista as células sociais, expõem-se as ruínas do mundo. É assim, pois, que esse herói problemático, atuando em focalização autodiegética, oferece um panorama de uma sociedade que vive às voltas com a radicalização da militância política, com a guerrilha, a repressão, os debates intelectuais e políticos na universidade, o confronto entre patrões e operários, os dilemas da igreja em uma sociedade em

transformação, a desestruturação da família, a violência policial, a ação interesseira dos veículos de comunicação, a sensualidade exacerbada, o cinema, a rotina na chamada Boca do Lixo em São Paulo, a agitação e ao mesmo tempo o desencanto da vida na metrópole.

Para dar expressão a essa profusão de acontecimentos o romance realiza-se em duas sequências de histórias, em narrativas de encaixe, que obrigam o leitor a juntar os fios narrativos entre um capítulo e outro, alternando a voz narrativa do protagonista (voz principal), para a de um jornalista e detetive, em longos diálogos que mimetizam o clima político do momento. Articula-se a isso, um ir e vir temporal que combina fatos do presente (a viagem a Rondônia), com fatos do passado do protagonista, entrelaçando episódios. Em outros momentos, tomam corpo os jogos intertextuais e metalinguísticos utilizados como veículo para a sátira dos costumes ou os enredamentos sensuais, quando o objetivo é desmascarar a falsa moralidade.

Quanto à fuga do protagonista para Rondônia, depois de vários problemas com a polícia, atua de modo a enfatizar um imaginário de as regiões em desbravamento, como ocorreu com Rondônia até a década de 1990, é o destino certo para as aventuras incertas de indivíduos aventureiros, avessos a regras, como se pode depreender em um diálogo logo no início do livro: – *Gostaria que não mudasse nada, mas espero que mude tudo.* (RONCARI, 1991, p. 26).

Não mudar nada e mudar tudo. Eis o eterno retorno condicionado pelos gestos copulativos do imaginário. Não há, no caso, modificação para a verticalização do homem em gestos nobres, há o desejo de permanência na sensualidade e no embate com o outro. A ida a Rondônia contribui para a dinâmica dos encontros provocados pelas sensações do corpo e dos gestos instintivos. Sua intenção de abrir um bordel com festas, músicas e dança até o dia nascer, com mulheres lindas e o “desejo livre” alimenta a

simbologia do ato copulativo, o círculo dos vícios que tudo traga e devolve ao mundo para, em ato contínuo, atrair novamente como se os desejos primários fossem os únicos capazes de sustentar a vida. O protagonista imagina que os desregramentos são a tônica dos locais distantes e em desbravamento. Isso lhe permitiria satisfazer-se e, satisfazendo o outro, lucrar com o desejo e o prazer, pondo em prática os conhecimentos obtidos na Boca do Lixo.

Assim, o romance de Luiz Roncari combina duas dinâmicas, uma que encontra correspondência numa visão de mundo coerente e organizada, e outra, que, embora pareça distanciar-se da realidade referencial (e, por isso, vertida de forma fantasiosa ou até absurda), está também preocupada com a realidade concreta, visto que procura, através do humor, retratá-la criticamente.

O romance *De ouro e de Amazônia*, por sua vez, investe em procedimentos que lhe permitem dispor os acontecimentos sem divergir do tempo da vida. A sequência diegética, simulando a dinâmica do romance tradicional, permite-nos acompanhar o protagonista desde a infância até a vida adulta. A esse procedimento, junta-se a voz heterodiegética orientada pelos marcadores espaciais e sociais que conferem ao romance o seu traço realista. Como em *Rum para Rondônia*, é também o protagonista que atua como contraponto para que a sociedade e seus problemas sejam percebidos, com a diferença que, nesse caso, trata-se de um representante da gente do povo, cujo perfil favorece a adesão e a simpatia do leitor. Trata-se de um trabalhador, uma pessoa simples e prestativa, um bom pai e um homem bom, apesar de ter cometido pequenos delitos na infância e na adolescência.

Na segunda parte da história, o protagonista encontra-se no garimpo e isso exige dele, além da disposição dedicada de sempre, que atue com firmeza, revelando as suas contradições interiores. Adapta-se rapidamente ao ambiente, embora mantenha traços

nobres de comportamento: pensa na destruição da floresta, indigna-se com a morte de garimpeiros, e assombra-se com a prostituição infantil, ao mesmo tempo que se resigna diante da degradação do sexo, envolve-se com o tráfico de drogas e participa de um assassinato, como a dizer que o ouro ou o que ele representa pode ativar aspectos negativos do caráter ou que o aceite, e a incorporação de forças negativas pode ser um artifício para vencer as armadilhas de um espaço em degradação, já que a personagem, imbuída do propósito de “vencer na vida”, migra para Rondônia e faz o que lhe parece necessário para galgar a posição de vencedor, retornado ao seu espaço social de origem, sem culpa e sem drama pessoal, mas com dinheiro e a possibilidade de uma vida material mais confortável.

Isso, contudo, gera no leitor uma incômoda sensação de desajuste em função da simpatia que desenvolveu pela personagem, que, em cena de teor sentimental, informa à namorada que está voltando para ela e para casa. Teria vivido tudo o que haveria de viver, mas mantivera-se fiel ao compromisso assumido com a moça: enriqueceria e voltaria para se casar.

Consideramos então que os dois romances realizam o que Iser denomina de “ultrapassagem”, no sentido de a matéria social estar particularizada pela nomeação dos seres e dos espaços, pela forma da narração e da seleção dos recursos linguísticos, possibilitando a experiência de se perceber a dinâmica social de um período da história do Brasil pelo viés da ficção literária. Por consequência, uma compreensão da essência do homem, cujas ações e pensamentos emergem das disposições da narrativa, formando o imaginário do conquistador em eterno retorno ao Eldorado, fonte de riquezas para os que sabem ser e permanecer fortes, como bem alertam as personagens experientes de *De ouro de Amazônia*: o local para quem “come carne de pescoço”.

Como toda fonte de prazeres cobra seu valor, o Eldorado-amazônico, envolto

em mistério, oferece o ouro em troca da morte, da vivência dos sentimentos primitivos gerados pela cobiça. Em passagem pelo paraíso do ouro, o conquistador toma posse da terra e retira dela o lucro até a tensão dos limites, para depois retornar ao local de origem como vencedor, simbolizando o ciclo do eterno retorno.

O mito do Eldorado apenas desloca-se geograficamente, mas sua ideia permanece e se atualiza. No Brasil, essa renovação ocorre nos anos 1970 com a propaganda do governo incentivando a povoação da região Norte. E isso os dois romances registram com suas singularidades.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007. p. 853. Disponível em: <charlezine.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-ABBAGNANO.pdf> Acesso em: agosto 2014.

ABRAMO, Claudio Weber. Explicação. In: _____. **O Corvo – Gênese, Referências e Traduções do Poema de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Hedra, 2011. p. 13-28.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund; Max Horkheimer. Excurso I – Ulisses ou mito e esclarecimento. In: _____. **Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p.47-70.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Sobre a ingenuidade épica. In: _____. **Notas de literatura I**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2012. p. 47-54.

AGOSTINHO, Santo. Livro X – O encontro de Deus. In: AGOSTINHO, Santo **Confissões**. Coleção Os pensadores. Trad.de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p.259-307.

AGUIAR, Melânia Silva de. O prosaico e o alegórico na ficção de Oswaldo França Júnior. **Lembranças de Oswaldo França Júnior**. Belo Horizonte: Edição Especial de Suplemento Literário, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p. 22-27, out. 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2009-outubro-especial.pdf>>. Acesso em: maio 2014.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2010. p.1-338.

ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega — 1927. In: **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015. p. 44-206. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf>. Acesso em maio 2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. do grego para o português de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, s/d, cap. IV, p.71; cap. IX. p. 82-5.

BAENINGER, Rosana, Novos Espaços da Migração no Brasil: Anos 80 e 90. In. **Anais - Encontro Nacional de Estudos Populacionais**, 2000. Disponível em <http://www.abep.org.br/?q=publicacoes/anais/anais-2000-migra%C3%A7%C3%A3o>.

Acesso em: 27/09/2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo: ensaios de crítica**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Iluminuras, 1990.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. Crítica e verdade. In: _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 187-231.

BUENO, José Lucas Pedreira; INÁCIO FILHO, Lourival. Imagens da grande mídia impressa sobre Rondônia: do Eldorado inacabado ao progresso do local da esperança. **Revista Labirinto**, Porto Velho, ano XIV, v.20, p.304-21, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. O mundo desfeito e refeito. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p. 30-42.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 13-34.

CHARTIER, Roger. **A força das representações: história e ficção**. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Chapecó: Argos, 2011. 291 p.

COELHO, Haydée Ribeiro. Oswaldo França Júnior: entre o visto, o vivido e o reinventado. **Lembranças de Oswaldo França Júnior**. Belo Horizonte: Edição Especial de Suplemento Literário, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p.5-9, out. 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2009-outubro-especial.pdf>>. Acesso em: maio 2014.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Humanitas, 2001. p. 97-138.

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

- DURAND, Gilbert. Introdução. In: **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 21-64.
- FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. **De ouro e de Amazônia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GENETTE, GÉRARD. Introdução. In: _____. **Discurso da narrativa**. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995. p. 23-30; p.273.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Signos (em) Cena: Ensaios – Variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- ISER, A. Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- ISER, A. Wolfgang . O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. VII Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a, p. 65-77.
- _____. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. VII Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b, p. 107-15.
- _____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 107.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KOSÍK, Karel. **Dialética do concreto**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- KRIPKE, Saul. **O nomear e a necessidade**. Lisboa: Gradiva, 2012.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade – formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- _____. _____. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. Ficção. In: LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 2006. p. 165-311.
- _____. **Frestas: a teorização em um país periférico**. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 99-257.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2 ed. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2009.

- MACEDO, José Marcos Mariani de. **Posfácio do tradutor**. In: LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. 2 ed. São Paulo: Duas cidades, Editora 34,2009. p. 165-224.
- MARQUES, Ângela Maria S.(2009). Do simples ao duplo: um percurso da narrativa de Oswaldo França Júnior. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte: out.2009. Edição Especial. p. 28-33.
- MOISÉS, Massaud. Ficção. In: _____. **Dicionário dos termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 229.
- _____. O romance. In: _____. **A criação literária – prosa I**. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p.157-341.
- MORAES NETO, Geneton. O escritor recebe uma missão: matar Leonel Brizola. **Lembranças de Oswaldo França Júnior**. Belo Horizonte: Edição Especial de Suplemento Literário, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p.16-9, out. 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2009-outubro-especial.pdf>>. Acesso em: maio 2014.
- MOTTA, Sérgio Vicente. Do culto ao modelo à sagração da diferença. In: _____. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. Editora Unesp, p.39-149.
- NUNES, Cassiano. **A descoberta do Brasil pelos modernistas**. Brasília: 1979.
- OLINTO, Antônio. A revelação do romancista, vista por um acadêmico. **Lembranças de Oswaldo França Júnior**. Belo Horizonte: Edição Especial de Suplemento Literário, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p.10-5, out. 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2009-outubro-especial.pdf>>. Acesso em: maio 2014.
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?. **Novos Rumos**, 2001. Ano 16, n 35. Disponível em: <http://www.diadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteúdo/veículos_> Acesso em: fev.2014.
- _____. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, 2007, v.42. p. 137-155. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>> Acesso em: fev. 2014.
- PERDIGÃO, Francinete; BASSEGIO, Luiz. **Migrantes Amazônicos. Rondônia: a trajetória da ilusão**. São Paulo: Edições Loyola,1992.
- PRADO, Emanuel Marcos Cruz. O garimpeiro. In: **O garimpeiro na Amazônia**. 2. ed. 2013. p. 149-51.

RAMOS, Graciliano. **A última entrevista de Graciliano Ramos**. Jornal Opção. Edição 1944, 13 out. 2012. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-graciliano-ramos>>. Acesso em: fev. 2016.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p. 26-7.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. **Anatomia do romance – a teoria e a experiência na construção do romance satírico *Rum para Rondônia***. 1988. 215f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 1988.

RONCARI, Luiz [Dagobert de Aguirra]. **Rum para Rondônia (estórias de sete dias)**. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. (2007) *Memorial: 2º semestre de 2007*. Disponível em: <http://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/Luiz_Roncari.pdf> Acesso em: agosto 2014.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. **Aspectos composicionais de *Rum para Rondônia***. Vilhena, 22 nov. 2015. Entrevista concedida a Maria Emanuela Andrade.

ROSENFELD, Anatol. Conceito de literatura. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 11-48.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. São Paulo: Ática, 1996.

SEARLE, John Rogers. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: _____. **Expressão e significado: estudo da teoria dos atos da fala**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 95-119.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOMACHEVSKI et al. **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1971. p. 170-92.

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: _____. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 11-33.

WATT, Ian. O público leitor e o surgimento do romance. In: _____. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 34-54.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. **Organon**, Porto Alegre, UFRGS, v.17, n.17, p. 93-104, 1991.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANAZ, Silvio Antonio Luiz et al. Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**. n. 3, 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/index>>. Acesso em maio 2016.
- BARROS, Diana L.P. de. Sintaxe Discursiva. In: _____. **Teoria semiótica do texto**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 52-67.
- BARROS, Juliano; LOPES, Laura. **A Boca do Lixo ainda respira**. Repórter Brasil. 15 jun.2004. Disponível em: <<http://reporterbrasil.org.br/2004/06/a-boca-do-lixo-ainda-respira/>>. Acesso em: mar. 2015.
- BERBET, Ruy Carlos Vieira. **Dossiê Ditadura**. Disponível em: <http://estaticog1.globo.com/2014/12/10/MortoseDesaparecidos_1972-Maiode1973.pdf>. Acesso em: fev.2016.
- CARNEIRO, Neri de Paula. **Invenção de Rondônia: apontamentos para estudo das instituições escolares em Rolim de Moura**. Jornada de História. Campinas: UNICAMP. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada_/jornada7/_GT3%20PDF/INVEN%C7%C3O%20DE%20ROND%D4NIA%20APON TAMENTOS%20PARA%20ESTUDO%20DAS.pdf> . Acesso em: dez.2015.
- CORREA, Denis. Notas sobre o particular, o universal e a história na poética de aristóteles. Anpuhrs - X Encontro Estadual de História: Santa Maria, 2010, p. 1-16. **Anais Eletrônicos do X Encontro Nacional de História ANPUH-RS**. Disponível em <https://www.google.com.br/search?newwindow=1&site=&source=hp&q=NOTAS+SOBRE+O+PARTICULAR%2C+O+UNIVERSAL+E+A+HIST%C3%93RIA+NA+PO%C3%89TICA+DE+ARIST%C3%93TELES.+&oq=NOTAS+SOBRE+O+PARTICULAR%2C+O+UNIVERSAL+E+A+HIST%C3%93RIA+NA+PO%C3%89TICA+DE+ARIST%C3%93TELES.+&gs_l=hp.12...3712.3712.0.5633.1.1.0.0.0.197.197.0j1.1.0...0...1c..45.hp..1.0.0.GplCH7bSlxQ> Acesso em: maio 2014.
- DELVAUX, Marcelo Motta. Fontes de mitos. **Revista de História.com.br**, 01 abril 2014. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/fontes-de-mitos>>. Acesso em: 02 fev. 2015.
- DUDOGNON, Aurélia. O imaginário ou a nadificação do mundo por Jean-Paul Sartre. Trad. Jaqueline Siano. **eRevista Performatus**, ano 2, n. 8, jan. 2014. Disponível em: <<http://performatus.net/jean-paul-sartre/>>. Acesso em maio 2016.
- Estrada Real**. Disponível em: <<http://www.institutoestrada-real.com.br/cidades/sabara/96>>. Acesso em: 02. fev.2015.

FRANCO Junior, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.

LUCAS, Fábio. **Peregrinações amazônicas**. Taubaté: LetraSelvagem, 2012.

O sonho renasce em Rondônia, o novo Eldorado superlotado de migrantes. Panorama Econômico/80. **O GLOBO**. Rio de Janeiro, 30 maio 1980. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/anexos/31695_20151002_143753.pdf>. Acesso em: dez.2015.

MARMONTEL, M. in. D'ALAMBERT; DIDEROT. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers** (1751-72). Disponível em: <http://www.lexilogos.com/encyclopedie_diderot_alembert.htm>. Acesso em: fev.2015.

MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. Na trilha do etéreo: a divinização da *domus iulia* na *Eneida* de Virgílio e nas *Metamorfoses* de Ovídio. **DE REBUS ANTIQUIS**: Argentina, 2012, Ano II, n 2, p.1-34. Disponível em < Acesso em: maio 2014.

NUNES, J.M. de Sousa. Ficção. In: CEIA, Carlos. (coord.) **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_metree&task=viewlink&link_id=193&Itemid=2>. Acesso em: maio 2014. (s/p)

REBOUÇAS, Nathalia. Ex-garimpeiro relembra exploração de ouro. **Jornal de Fato.com**. Mossoró, 30 novembro 2013. Disponível em: <<http://www.defato.com/noticias/28648/ex-garimpeiro-relembra-exploracao-do-ouro>>. Acesso em: dez. 2015.

RIBEIRO, Aurení Moraes; SCHNEIDER, Luciane Schulz; ANDRADE, Luana Cardoso de. Amazônia: políticas de desenvolvimento e destruição. **história e-história**. Grupo de pesquisa arqueologia histórica da Unicamp. Campinas, 01 mar.2013. Disponível em:<http://historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=479#_edn1>. Acesso em: dez. 2015.

RICOUER, Paul. O círculo entre narrativa e temporalidade. In: _____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 9-147.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. **Aspectos composicionais de Rum para Rondônia**. Vilhena, 22 nov. 2015. Entrevista concedida a Maria Emanuela Andrade.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SILVA, Arlenice Almeida da. **O símbolo esvaziado: A teoria do romance do jovem György Lukács**. São Paulo: Trans/Form/Ação, 2006, 29(1), p 79-94. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v29n1/30283.pdf>>. Acesso em 30 set 2015.

SOUZA, Murilo Mendonça Oliveira de; PESSÔA, Vera Lúcia Salazar. **A CONTRA-REFORMA AGRÁRIA EM RONDÔNIA**: colonização agrícola, expropriação e violência. Olhares sobre o processo investigativo. V Encontro de Grupos de Pesquisa *Agricultura, desenvolvimento regional e transformações socioespaciais*. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/gpet/engrup/vengrup/anais/1/Murilo%20Mendonca_NEAT-UFU.pdf>. Acesso em: setembro de 2015.

STREFLING, Sérgio Ricardo. A atualidade das *Confissões* de Santo Agostinho. **Revista Eletrônica Teocomunicação**. PUC: Rio Grande do Sul, junho 2007, v. 37, n.156, p. 259-72. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/2707/2058>>. Acesso em: maio 2015.

TEZZARI, Larissa. **Documentário História de migrantes**. Porto Velho: Uniron. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IiX5moNdFFU>>. Acesso em: dez.2015.