

**SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**A TENSÃO ESPACIAL NO ESPAÇO UTÓPICO DE TEREZA AL-
BUES**

MARCELINA DE ANDRADE OLIVEIRA

TANGARÁ DA SERRA

2013

**SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

A TENSÃO ESPACIAL NO ESPAÇO UTÓPICO DE TEREZA ALBUES

MARCELINA DE ANDRADE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literários, do Instituto de Linguagem da Universidade do Estado de Mato Grosso como requisito para conclusão do mestrado em estudos literários.
Orientador: Prof. Dr. Dante Gatto.

TANGARÁ DA SERRA

2013

MARCELINA DE ANDRADE OLIVEIRA

**FRONTEIRAS DA MEMÓRIA: ESPAÇOS, TEMPOS E DESLOCAMENTOS EM O
BERRO DO CORDEIRO EM NOVA YORK, DE TEREZA ALBUES**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dante Gatto (Orientador)

Profa. Dra. Vima Lia de Rossi Martin

Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa

TANGARÁ DA SERRA, 04 de setembro de 2013.

Ao meu pai, minha mãe e minha filha Vitória
Zambiasi.

Agradeço imensamente ao meu orientador Dante Gatto pela presteza e disposição com as quais sempre me atendeu. E agradeço imensamente ao meu terno amigo Santiago Villela Marques que tanto me apoiou, desde sempre, neste caminho iluminado da Literatura.

“Temos muitos rios correndo dentro de nós, cada qual com sua natureza, podemos submergir ou flutuar, dependendo de como lidamos com suas águas”.

O berro do cordeiro em Nova York, Tereza Albues,

RESUMO

Por meio de uma pesquisa puramente bibliográfica, esta dissertação focaliza a tensão dos espaços identificados no romance autobiográfico de Tereza Albués *O berro do Cordeiro em Nova York* (1995): tópico, atópico e utópico, conceitos sustentados por D'Onofrio, à luz de Bachelard. O romance é pautado pela construção conjunta da memória e da identidade. Escrito quando a autora já estava morando nos Estados Unidos, a mistura de ficção e realidade irá enredar toda a obra, trazendo à tona as memórias da personagem Tereza. Estas memórias são engendradas por meio dos espaços de Mato Grosso e Estados Unidos, mais particularmente Cordeiro (atópico) e Nova York (tópico). O resultado desse encontro é ecoado através da metáfora do *berro do Cordeiro* e usado pela autora para explicitar as muitas diferenças sociais existentes em um universo marcado pelo pragmatismo capitalista. As aventuras, nos respectivos espaços, reforçam e se apóiam na aventura psicológica, em que a culpa do *berro* insiste na consciência da protagonista. Milton Santos e Borges Filho também contribuirão com categorias de análise técnica do espaço, já que este é alterado de acordo com a época e as pessoas que nele habitam, constituindo importantes elementos na elaboração das memórias e da identidade da personagem. Osman Lins, Bakhtin e Raymond Williams contribuirão no sentido de enfocar o confronto entre o espaço da cidade e do campo. A perspectiva de estudo a partir do espaço antropológico (Marc Augé) reforçará tal ideia e sustentará o desfecho da harmonia espacial na perspectiva de um espaço utópico. As casas mais importantes nas quais a personagem morou serão analisadas (Bachelard) como elementos de referência na construção da identidade da personagem. Memória e identidade, por fim, antropologicamente, historicamente e socialmente estão subjacentes às aproximações dos espaços tópico e atópico, promovendo o utópico, promovendo o *redondo* bachelariano.

Palavras-chave: espaço literário; romance autobiográfico; memória; identidade.

ABSTRACT

Through a purely research literature, this paper focuses the tension of the spaces identified on the autobiographical novel of Tereza Albués *The roar of the Lamb in New York* (1995): topic, atopic and utopian concepts supported by D'Onofrio, in the light of Bachelard. The novel is marked by joint construction of memory and identity. Written when the author was already living in the United States, the mixture of fiction and reality will entangle all the work, bringing up memories of the character Tereza. These memories are engendered through the spaces of Mato Grosso and the United States, more particularly Lamb (atopic) and New York (topic). The result of this meeting is echoed through the metaphor of the bellowing of the Lamb and by the author used to explain the many social differences existing in a universe marked by pragmatism capitalist. The adventures in their respective spaces, reinforce and rely on psychological adventure, in which the guilt of the scream insists on awareness of the protagonist. Milton Santos Borges Filho and also help with technical analysis of the categories of space, since this is changed according to the season and the people who inhabit it are considered as important elements in the memories and identity of the character. Osman Lins, Bakhtin and Raymond Williams contribute towards focusing on the confrontation between the space of the city and countryside. A prospective study from anthropological space (Marc Augé) reinforce this idea and will support the outcome of spatial harmony in view of a utopian space. The most important houses in which lived the character will be analyzed (Bachelard) as reference elements in the construction of the identity of the character. Memory and Identity, finally, anthropologically, historically and socially underlie approaches the topic spaces and atopic promoting utopian promoting bachelariano round.

Keywords: literary space; autobiographical novel memory; identity.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. ESPAÇO DO EU NO ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO	14
1.2 ESPAÇO NO ROMANCE.....	22
2 CAMPO E CIDADE COMO ESPAÇOS ROMANESCOS	26
2.1 O ESPAÇO ANTROPOLÓGICO.....	33
2.2 AS CASAS DE TEREZA	37
3 ESPAÇOS DE AVENTURAS E PROVAS.....	48
4 A TENSÃO ESPACIAL NA UTOPIA ALBUESIANA	56
REFERÊNCIAS	61

INTRODUÇÃO

Terezinha Belta de Albués Eisenstat nasceu em 1936 em Várzea Grande (MT). Participou da geração de escritores que surgiram com a divisão do estado. Nos anos oitenta graduou-se em Direito, Letras e Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e foi morar nos Estados Unidos, onde viveu por vinte e cinco anos.

Casada com o arquiteto Robert Eisenstat, ela teve dois filhos. Tereza Albués faleceu no dia quatro de Outubro de 2005, de câncer, em seu apartamento em Nova York.

Sua obra é composta por: *Pedra Canga* (1980), *A Dança do Jaguar* (1989), *Chapada da Palma Rocha* (1991), *Buquê de Línguas* (1992), *A Travessia dos Sempre Vivos* (1993) e *O berro do cordeiro em Nova York* (1995). Para melhor compreensão do conjunto da obra da escritora, é pertinente lembrar que os anos entre 1980 e 1990 fazem parte de um período voltado ao misticismo, no qual os valores se voltam para a religiosidade e para o sobrenatural. Este período de interiorização divide cena com o início da era multimídia. Tal contexto situa a obra da escritora mato-grossense como sendo regional, evidenciando-se assim certo teor místico. O imaginário religioso, a relação do homem com a natureza, as relações entre o bem e o mal, a convivência familiar, as questões sociais, os sentimentos humanos, o ecumenismo e um constante diálogo com o sobrenatural, serão características imanentes em todas as obras da autora.

O berro do Cordeiro em Nova York (1995) foi o último romance da escritora mato-grossense, publicado em vida, e é sua obra de maior importância.

Escrito quando a autora já estava morando nos Estados Unidos, a mistura de ficção e realidade irá enredar toda a obra, trazendo à tona as memórias da personagem Tereza. Estas memórias são engendradas através dos espaços de Mato Grosso e Estados Unidos, mais particularmente Cordeiro e Nova York. O resultado desse encontro é ecoado através da metáfora do “berro do Cordeiro” e usado pela autora para explicitar as muitas diferenças sociais existentes em um universo extremamente capitalista vivido, de um lado, pelos ricos fazendeiros de Mato Grosso e, de outro, por seus pobres empregados sujeitos às condições de uma vida miserável e sem melhores perspectivas.

Evidenciando essas contradições do capitalismo e dos espaços diversos e conflitantes do colonizador e do colonizado, Tereza Albués insiste em caracterizar, com fortes traços, a necessidade que o homem tem de se reconhecer como indivíduo e de se enxergar no outro. A

obra tem cunho social e demonstra a busca por iguais condições sociais para o homem pantaneiro.

Para empreender a análise de uma obra que se mostra complexa por uma confluência de tempos e espaços diversos, bem como de instâncias narrativas, realidade e ficção, dividimos nossa pesquisa em capítulos temáticos, que facilitem ao leitor o acompanhamento da análise.

O *primeiro capítulo* remete à importância da obra da escritora Tereza Albués para a Literatura mato-grossense. Fala das tendências neorromânticas e espiritualistas encontradas no conjunto de sua obra, já que, tanto no romance *O berro do Cordeiro em Nova York*, quanto nos outros romances, percebe-se que há um desejo por parte da escritora em descrever a humanização, a igualdade de classes e outras referências sociais que classificam as pessoas e as separam socialmente. Este capítulo contempla também a tendência autobiográfica do romance, tendência, esta, teorizada por Bakhtin, Esteves, Lejeune e Bruss. Como o principal foco temático deste trabalho é a análise do espaço no romance, servirão como eixo analítico, os conceitos de espaço tópico, atópico e utópico, sustentados por D’Onofrio, à luz de Bachelard. Em *O berro do Cordeiro em Nova York*, o espaço atópico é representado por Mato Grosso, já que é este o local das várias memórias da personagem, além de ser também o seu espaço de aventura, um universo primitivo, selvagem e desconhecido; o tópico está ligado aos Estados Unidos, local de segurança e de civilidade no qual a personagem vive. É seu espaço urbano e conhecido; finalmente, o espaço utópico é o do desejo, da intenção e do ideal, elaborado pelo narrador entre os dois outros. Santos e Borges Filho também contribuirão com categorias de análise técnica do espaço, já que este é alterado de acordo com a época e as pessoas que nele habitam, constituindo importantes elementos na elaboração das memórias e da identidade da personagem.

No *segundo capítulo*, o campo e a cidade serão apontados como duas zonas de tensão e confronto, uma se contrapondo à outra, o espaço da cidade visto como perigoso, traiçoeiro, negativo, vulnerável e inseguro, enquanto o espaço do campo é tomado como pacífico, bom, positivo e equilibrado. Na narrativa, vamos perceber como a autora faz uso destes dois espaços, atribuindo ao campo – no caso, Mato Grosso – o lugar em que ela foi realmente feliz e o berço de suas memórias, em contraponto com a cidade – no caso, Nova York –, que, apesar de tê-la inserido em sua cultura, é tida como capitalista e indiferente aos valores do campo. Lins, Bakhtin e Williams contribuirão com as teorias usadas neste capítulo. A obra irá apontar como espaço do campo é constantemente transformado pelas migrações do homem pantaneiro, sempre em busca de uma melhor condição de vida. Ainda neste capítulo será abordado, na

obra, o espaço antropológico à luz das teorias de Augé, e será percebido que devido à modernidade do mundo capitalista e à rapidez com que os fatos acontecem, o homem tende a valorizar muito mais o “ter” do que o “ser”, relegando ao esquecimento as suas origens e, por isso, conduzindo-se à desvalorização da própria identidade. Esta banalização da vida traz como consequência a individualização exagerada do homem urbano. Na obra pode-se perceber o acolhimento e o não individualismo da vida do homem do campo em detrimento da vida do homem urbano. Ainda neste capítulo e com a colaboração teórica de Bachelard serão feitas referências às casas mais importantes nas quais a personagem morou e que são consideradas, na narrativa, como guardiãs da memória e elementos de referência na construção da identidade da personagem Tereza. Foram apresentadas diversas casas no decorrer da narrativa, que serão determinantes nas identificações de cada época na vida da personagem.

O *terceiro capítulo* procura demonstrar como a heroína Tereza vive uma aventura em cada um dos eventos ocorridos no espaço atópico e, como resultado, para cada uma destas aventuras vividas, ela recebe um ensinamento. Cada ensinamento é permeado de um determinado sentimento, dentre eles a culpa.

No *quarto capítulo* tem-se a abordagem conclusiva de que, apesar de antropologicamente o espaço tópico ser mais importante do que o atópico, a autora faz uma inversão na narrativa, atribuindo maior importância ao espaço atópico (Mato Grosso) do que ao tópico (Nova York), criando, desta forma, um espaço ideal do desejo que uniria os outros dois, de uma forma não conflitante: o espaço utópico.

1. ESPAÇO DO EU NO ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO

O Berro do Cordeiro em Nova York (1995) foi a obra que colocou Tereza em um lugar de destaque no cenário moderno da literatura brasileira. Sua morte deixou um vácuo na literatura feita em Mato Grosso, levando-se em consideração seu estilo de narrativa, e com referência a esse modo do fazer literário, Hilda Magalhães postula que: “Dentro da obra de Tereza, temos, por um lado, a prática do intertexto oficializando uma literatura-espetáculo, que vê a ruptura como algo em si e, por outro, a busca da espiritualidade, legitimando uma literatura neorromântica”. (MAGALHÃES, 2001, p. 23). A busca pela espiritualidade vai mais além e acompanha o crescimento pessoal que a autora tanto faz questão de evidenciar na obra. Tereza é, antes de tudo, uma personagem que carrega traços essencialmente humanistas, e por isso, ela converte em literatura a necessidade que o ser humano tem de ser gente, de se respeitar e de se enxergar no outro como indivíduo. O berro do cordeiro em Nova York concentra fortes características de um romance autobiográfico, já que, vários fatos apresentados na obra conferem com fatos reais ocorridos na vida da autora tais como: local de nascimento, nome dos familiares mais próximos, locais onde ela e a família moraram, eventos vividos pela autora Tereza e que foram também vividos pela personagem com o mesmo nome. Além destes fatos, é plausível lembrar que a voz da narradora, no caso a Tereza, é em primeira pessoa. Quanto a este gênero, na contemporaneidade, Antonio Esteves, um dos organizadores da obra *Narrativas do Eu*, em seu artigo: “Narrativa autobiográfica: um gênero literário,” aponta o seguinte:

Se o nascimento da escrita autobiográfica, no sentido do termo, está relacionado ao surgimento da noção de indivíduo, a desestabilização da ideia de sujeito vivenciada desde a modernidade provocou a revitalização da autobiografia e das formas de literatura íntima – como diário, cartas, memórias, testemunhos e mais recentemente os *blogs* – que atuam na mente de quem as criam como um modo de resistência à perda de identidade e das certezas que cercavam um eu estável e separado do mundo de épocas anteriores. (CARLOS E ESTEVES, 2009, p. 10).

A biografia ou autobiografia aproxima e evidencia as histórias individuais das pessoas. Sergio Vilas Boas enxerga este gênero como um resgate da memória social já que: “trata-se de um produto também social, documento de resgate do passado de alguém”. O gênero biográfico consegue resgatar a vida de determinada personagem em seu contexto histórico vivido em determinada época. E através deste resgate as pessoas podem

conhecer um tempo e uma realidade que não foi vivida por elas. Este conhecimento de fatos passados são muitas vezes, imprescindíveis, para o entendimento do momento atual. Um exemplo disso é a própria obra *O berro do cordeiro em Nova York*, que aborda uma realidade social vivida no estado de Mato Grosso ainda nos dias de hoje, na qual, o império dos agricultores submete à condições sociais precárias inúmeros trabalhadores rurais.

Segundo Bakhtin (2003, p. 139), biografia ou autobiografia é a forma transgrediente (fora do que está sendo pensado) imediata em que se pode objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida, já que na vida, respondemos, conforme nossos valores, a cada manifestação daqueles que nos rodeiam. São respostas às manifestações particulares, mesmo nas definições completas de eventuais qualidades, são “impressões fortuitas do todo”. (BAKHTIN, 2003, p. 3). O autor, no entanto, acentua cada particularidade da sua personagem: traços, sentimentos, pensamentos e acontecimentos da sua vida, portanto, “a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elementos da obra”. (BAKHTIN, 2003, p. 4). Na vida, não podemos viver do próprio acabamento e do acabamento dos acontecimentos, mas precisamos da consciência do inacabado para viver, sendo esta a grande característica do ser humano, de nunca estar *pronto* ou *acabado*, e sim, estar sempre em busca de *ser* melhor, dando sequência assim, ao iminente ciclo da vida.

É através deste gênero híbrido que mistura ficção e realidade que o romance é construído. A lógica da personagem, em relação à pessoa, argumenta Candido (1968, p. 58) é algo mais coeso. Enquanto construção, ela é relativamente mais lógica, mais fixa do que nós, mais nítida, mais consciente e tem contornos definidos. Isto não quer dizer que a personagem seja menos profunda, mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo criador, que os selecionou e limitou em busca da lógica. Aliás, o mundo fictício tem lei própria que o diferencia da vida. A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos de sua complexidade é máximo, mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romance lhe deu.

A escritura do romance se processa quando a autora não vive mais no Brasil, e sim, quando ela já estava morando em São Francisco, finalizando-o, posteriormente, em Nova York. No desenrolar da narrativa, constata-se que é como se a autora tivesse necessariamente que estar fora de seu espaço original para que pudesse enxergar a si por completo: exteriorizar geograficamente *para se interiorizar psicologicamente*. “Autor é o agente da unidade tensa-

mente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particularmente desta”. (BAKHTIN, 2003, p. 10). O todo que conclui a personagem “lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência”. (BAKHTIN, 2003, p.10). O permear das memórias e das histórias da vida da escritora somam-se para que ela atinja, nesta obra, um grande efeito literário, quando, ao se afastar do seu lugar de origem, pôde lançar sobre a sua vida e sobre o seu lugar primeiro, um olhar amplo, apesar da distância. Como ela mesma diz:

Comecei a escrever em São Francisco. Meu primeiro romance traz o frescor de chuvas molhando o cerrado, as pessoas me perguntando, como é que pode, você tão longe e tão presente? Embora pareça paradoxal é isso o que acontece. A pessoa se distancia e vê com mais clareza, lê com mais nitidez o seu interior, avalia a bagagem de experiências armazenadas durante anos, sente necessidade premente de se comunicar com o mundo. Talvez inconscientemente queira defender ou preservar aquilo que traz dentro de si, tem medo que se perca ou se tome outras feições em contato diário com a nova cultura. Não sei a certo. Mas a força que me impulsionava a passar para o papel as minhas lembranças era tão poderosa que eu não podia resistir. (ALBUES, 1995, p. 204).

“Tão longe e tão presente”. É este o trânsito que a autora permeará durante todo o romance, transmitindo ao leitor a nítida impressão de que realmente quando: “a pessoa se distancia vê com mais clareza” (ALBUES, 1995, p. 204) o seu lugar de origem, o seu meio, seus entes queridos, totalizando nessas memórias a sua própria identidade. Tereza usou a distância para externar suas memórias e retratar sua infância feliz, apesar da vida pobre e difícil. Os lugares e os espaços, na obra, serão imprescindíveis para que ocorra o trânsito da memória da personagem Tereza, sempre perpassando os espaços entre Nova York e Mato Grosso. Para melhor esclarecer a função do espaço na obra, podemos recorrer a Lins (1976, p. 95) que nos afirma que uma das funções mais importantes do espaço na narrativa é a *caracterizadora*, na medida em que situando a personagem, informa-nos sobre o seu modo de ser, mesmo antes que a vejamos em ação. O espaço caracterizador é, em geral, restrito – um quarto, uma casa – refletindo o modo de ser das personagens. Elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica, indicados ou insinuados podem sugerir sua inserção social. A projeção da psicologia da personagem, ou traços importantes, já constitui casos raros. Trataremos destes aspectos, analiticamente, em momento mais oportuno.

Há, também, aplicando a terminologia de Lins (1976), o espaço que influencia a personagem. Este é o que nos interessa neste momento. Há uma distinção entre os casos em que o espaço *propicia* a ação e os casos em que a *provoca*. No segundo caso, o espaço interfere

como um libertador de energias secretas e que surpreendem, inclusive a própria personagem. O *espaço provocador* está ligado às forças ignoradas e se relaciona ao imprevisto ou surpresa; o *espaço propiciador* favorece a ação, liga-se quase sempre ao adiamento de algo já esperado, que irá se adensando na narrativa. Diríamos que em *O Berro do Cordeiro em Nova York*, as duas possibilidades se combinam.

A unidade ativa, por princípio transgrediente à consciência da personagem, tem o autor como agente vivo, decorrente daí, tem-se a fórmula geral da relação basilar esteticamente produtiva do autor com a personagem: espaço, tempo, valores e sentidos, que permitem abarcar integralmente a personagem e completá-la até fazer dela um todo, com elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma, para assim, justificá-la e acabá-la, “desconsiderando o sentido, as conquistas, o resultado e o êxito de sua própria vida orientada para o futuro”. (BAKHTIN, 2003, p. 12). Há de se considerar também que, em princípio, o autor não alcança um todo “estável e necessário” da personagem, mas terá de se inteirar da sua verdadeira diretriz axiológica. A personagem, neste processo exibirá trejeitos e máscaras “em função das respostas volitivas emocionais e dos caprichos da alma do autor”. (BAKHTIN, 2003, p. 4). Por fim, “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo”. (BAKHTIN, 2003, p. 5), já que haverá na personagem, características do autor, por mais que este, tenha tido a intenção de se distanciar deste resultado final.

Esta luta impressa no romance, e que advém da leitura ou releitura da autora, se dá de duas maneiras que são apresentadas do seguinte modo. A primeira leitura é feita através de suas origens e memórias da infância vividas no interior do Mato Grosso, seu espaço atópico dentro do romance, espaço da memória; a segunda leitura se dá externamente já de Nova York pela mulher já adulta, e deste espaço externo, é que ela percebe quem era e quem gostaria de ter sido. Esta percepção decorrente da segunda leitura é feita através do espaço tópico que no romance é representado pela vida presente da autora em Nova Iorque. Há que se perceber no decorrer da obra que haverá uma interposição entre os espaços tópicos e atópicos, que serão abordados no decorrer das explicações.

A leitura destes dois espaços pautará este trabalho que pretende demonstrar que a autora, por meio do espaço tópico e atópico cria uma nova dimensão, que é o espaço do desejo, ou seja, o espaço utópico, que tem a intenção de unir os outros dois. Somente neste espaço utópico e intimista, ela busca a sua essência, e se vê como *original*. Para isso, se recria de certa forma, pelo poder da linguagem, já que a relação personagem-autor é de profunda vitalidade e dinamismo, como argumenta ainda Bakhtin (2003, p.13): afasta a personagem do autor

e a cria como um novo ser em um novo plano da existência, no qual ela mesma não pode nascer de suas próprias forças, reveste-a de uma nova carne que para ela mesma não é essencial nem existe. Implica o acabamento do acontecimento da vida da personagem por um espectador cognoscente e eticamente alheio. Não se trata de uma luta de vida, mas de morte, principalmente no caso de personagem autobiográfica. Não só nesta circunstância, mas revela-se difícil o distanciamento. Neste caso, “os valores da vida são superiores ao seu portador”. São vivências axiológicas distintas, do autor e da personagem, em relação à vida.

A autobiografia literária apresenta uma condição paradoxal. Trata-se de um discurso que

pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética, estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do currículo vitae à complexa elaboração formal de pura poesia. (LEJEUNE, 1975, p. 12).¹

No romance autobiográfico se misturam ficção e realidade, com uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem, já que relatam eventos e descrevem espaços indissociáveis do testemunho e vivências pessoais dos autores. O romance autobiográfico difere da autobiografia: "a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico e histórico, elas pretendem trazer uma informação sobre uma 'realidade' exterior ao texto, e portanto se submeter a uma prova de verificação". (LEJEUNE, 1975, p.36). A autobiografia, ainda, “não comporta graus, ela é tudo ou nada”. (LEJEUNE, 1975, p. 25).

A identidade acentua Lejeune (1975, p.36), “é um fato apreensível – aceita ou refutada no nível da enunciação; a semelhança é uma relação sujeita a discussão e nuances infinitas estabelecidas a partir do enunciado”.

Elizabeth Bruss estabelece regras ao ato autobiográfico:

(a) autor, narrador e personagem devem ser idênticos; (b) a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros e passíveis de verificação pública; (c) espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo ser ou não reformuladas. (BRUSS, 1974, p. 17).²

¹Tradução de Henrique de Oliveira Lee.

²Tradução de Henrique de Oliveira Lee.

Devemos considerar, no entanto, que tais aspectos da referencialidade na autobiografia excluem questões de ordem subjetiva ou aspectos não identificáveis e nem verificáveis como realidade pública.

Comum a Lejeune e Bruss, a identidade entre autor, narrador e personagem. Entretanto, para o primeiro, identidade não é semelhança. Tem-se, pois, um deslocamento do nível do enunciado para o nível da enunciação.

A impressão do leitor que o romance trata-se da vida do autor, mesmo sem a explicitação disto, que seria um *pacto referencial*, estabelece-se outro tipo de pacto que se funda em uma série de semelhanças. No caso, um *pacto romanesco*.

Se o compromisso referencial implica exatidão, ocorre a inevitável perda em termos de complexidade. É consenso que a mentira da ficção por força do arranjo da estética literária se faz mais reveladora da realidade que a própria realidade. No entanto, “o que se torna revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de texto e que não é redutível a nenhuma das duas. O efeito de relevo obtido por esse procedimento é a criação pelo leitor de um espaço autobiográfico”. (LEJEUNE, 1975, p. 42).

Inferir sobre o caráter autobiográfico de determinado texto foge à formalidade, mas, conforme Lee (2009) revela-se, por meio de “uma comunidade de leitores em seu horizonte de expectativas e protocolos de leitura é que podem atribuir a ele tal caráter”.

Por se tratar de um romance com traços de uma obra autobiográfica, a autora faz da metáfora do “berro do cordeiro”, a característica predominante na obra. Este tropo é usado para revelar ao mundo todas as diferenças, indiferenças, injustiças sociais e econômicas existentes em um universo puramente capitalista, no qual o dinheiro e o poder são prioritários. Há de se considerar também que, neste fato, os Estados Unidos se igualam ao sertão mato-grossense, já que o latifúndio é co-capital internacional. Neste parâmetro, o sertão mato-grossense, tão miserável, é sumariamente igualado ao país mais rico do mundo. Quem transgride esta realidade ou está fora dela serve apenas como pano de fundo para que a ação opressora dos poderosos latifundiários aconteça. Foi este o papel desempenhado pelo pai de Tereza e por toda a família por muitos anos de suas vidas, que foram reduzidos à quase miséria absoluta. Foram pessoas exploradas até a exaustão em inúmeras fazendas, para que alguns fazendeiros ficassem mais ricos e reluzissem ainda mais no cenário dos “coronéis poderosos”. O berro de Tereza ecoa intransigentemente em muitas passagens do romance e sua sonoridade consegue chegar a todos, não se importando a quem vai atingir. O *berro* temido de Tereza é exemplificado nesta passagem na qual ela convida o pai para *berrar* com ela:

Ofendê-los? Eu sou a ofendida, humilhada, espezinhada, papai vamos nos unir e berrar a nossa dor, protestar contra esta série de violências que há mil anos estão perpetrando contra nós, nossa geração passada, e outras e outras que virão, não vê que o nosso silêncio é cumplicidade? Alguém tem que gritar pra que estes abusos terminem, vamos começar agora. Não minha filha psiu! Fica quieta, eles tem poder, esmagam a gente com o calcanhar de suas botas, feitos baratas. Ah, as botas, de novo as botas ameaçadoras. (ALBUES, 1995, p. 157).

Esses fatos que são frutos das memórias da própria autora e que ela descreve na obra são constituídos de ações, pessoas, alegrias, tristezas, que juntos remontam à vida da personagem Tereza, revelando de certa forma a sua identidade. A consciência da personagem, para Bakhtin (2003, p.12), é abrangida pela consciência concludente do autor a respeito dela e do seu mundo. O interesse ético-cognitivo pelo acontecimento da personagem é acabado pelo interesse artístico do autor. Há, pois, diferença da objetividade estética da objetividade cognitiva e ética. Para a estética, o centro axiológico é o todo da personagem e do acontecimento e a objetividade ética é uma avaliação equânime de significação de uma dada pessoa e acontecimento. Todos os valores éticos-cognitivos, é claro, devem estar subordinados à objetividade estética que os abarca. Memória e identidade são suportes de que Tereza se pauta para constituir o romance como se pode perceber nesta passagem: “Mas a força que me impulsionava a passar para o papel as minhas lembranças era tão poderosa que eu não podia resistir.” (ALBUES, 1995, p. 204). Esta força inexplicável e avassaladora é fortalecida pela intenção de não deixar encoberto, de não esquecer, de desvelar como os fatos aconteciam, demonstrando a sua busca pela liberdade, quem era ela, e o que ela significava como pessoa para o mundo no qual viveu, tal como afirma Hilda Magalhães em análise ao romance:

Apesar dos quadros de niilização retratados na obra, existe um saldo positivo em toda a narrativa, considerando que a personagem consegue superar o sofrimento, dessa forma se libertando. Nesse sentido, o livro é ao mesmo tempo um desabafo e um ritual de purificação, que veicula também uma utopia, a total harmonia do sertão de mato-grossense e a cidade de Nova York. (MAGALHÃES, 2001, p. 255).

Em um mundo no qual a cultura de massa e o capitalismo assolam, de certa forma, a perenidade da memória, sendo esta pertinente a um lugar ou a um povo, vê-se, no gênero biográfico e autobiográfico, uma forma de proteger a identidade e os valores, que são essenciais à humanidade, para que o homem se situe e se reconheça em sua própria história. Nessa função, a autora usa o espaço como principal artifício para a identificação do ser humano como indi-

víduo que tem uma identidade própria e não como uma coisa, um acessório, um objeto servil ao mundo capitalista.

1.2 ESPAÇO NO ROMANCE

O objeto principal deste trabalho é o estudo do espaço na obra de Tereza Albues, *O berro do cordeiro em Nova York* (1995). Neste intuito, focalizaremos a distinção de três espaços diferentes: o espaço atópico, tópico e utópico.

Na narrativa, percebe-se que o Estado de Mato Grosso será o espaço atópico, já que é fulcro das memórias da personagem, e é de onde parte o enunciado, sendo este, o ambiente das origens, da infância e das memórias da personagem Tereza.

Citamos aqui D'Onofrio à luz de Bachelard, que define a seguir os três espaços. O espaço atópico seria “[...] o espaço hostil, por ser espaço desconhecido da aventura, que atrai pelo fascínio do mistério: é onde vive o inimigo da sociedade (floresta, montes, mares, cavernas); é o espaço de sofrimento e de luta”. (D'ONOFRIO, 2007, p. 82). Mato-Grosso foi o espaço das lutas de Tereza e de sua família, pois foi de lá que resultou o “berro” da personagem que clama por justiça, dignidade e igualdade social. É, também, o espaço avesso à sociedade vista como boa e organizada; é um mundo a parte onde a aspereza, o perigo e o selvagem se compõem de uma maneira dominadora e natural, já que é um ambiente com suas próprias leis e costumes, pertinentes obviamente ao mundo natural, que se diferem dos ideais de civilidade e segurança, tidos como valores inerentes ao ambiente urbano.

O espaço tópico é o “espaço conhecido, onde se vive em segurança” (D'ONOFRIO, 2007, p. 82); e que na obra é representado pela cidade de Nova York e por toda a civilidade representada por ela. É o lugar no qual a personagem mora e onde ela relembra e narra a sua história. Na obra é muito clara a importância conferida pela autora ao espaço atópico em detrimento ao tópico. Esta posição se confirma pelo próprio movimento de leitura observado no romance que denota muito mais importância ao espaço atópico do que ao tópico. Apesar de Nova York ser muito mais importante, perante, ao cenário mundial do que propriamente Cordeiro e por sua vez, todo o interior de Mato Grosso, não é este o trânsito confluyente que a autora quer enredar na obra. Ela potencializa a narração dos fatos ocorridos em Mato Grosso colocando-o assim, em um nível de importância muito maior do que a cidade de Nova York. Assim, fica evidente a intenção da autora de contar os fatos que construíram a memória da personagem Tereza e sua vida. No caso, Nova York, o espaço tópico, tem bem menos importância na obra, do que Mato Grosso que é o espaço atópico da personagem Tereza. Apesar da autora se referir em inúmeras passagens à cidade de Nova York, ela o faz de maneira sutil e muitas destas vezes comparando Nova York ou os Estados Unidos a Cordeiro e ao Mato

Grosso. Bachelard, n' *A Poética do Espaço*, aponta a representação da casa como exemplo do espaço tópico já que é um espaço de intimidade, onde vivemos felizes, e que entra em oposição direta com um espaço periférico, hostil e repleto de mistérios, que é representado, por exemplo, pelo mar inóspito para o marinheiro ou pela floresta para o caçador. Existe ainda, um terceiro espaço, que é o espaço utópico, onde se aloca o desejo, a idealização e o devaneio, espaço este, que é sistematizado por Bachelard com uma antimetábole: “quem tem um palácio sonha com uma choupana, quem tem uma choupana, sonha com um palácio.” (BACHELARD, 1988, p. 149). Essas oposições espaciais observadas por Bachelard foram nomeadas por D'Onofrio, como já mencionado anteriormente, em espaço tópico, atópico e utópico. O espaço utópico, que é o espaço desejado pelo sujeito, entra em oposição aos dois espaços anteriores: atópico e tópico (D'ONOFRIO, 1995, p. 97-98) e, ainda usando a antimetábole, tal como o fez Bachelard, na obra temos passagem semelhante, a qual faz alusão ao espaço utópico:

Mas apesar da limpeza era sempre desprestígio morar num beco, lugar pra gentinha, diziam as dondocas, engraçado. Disso me lembro todas as vezes que em Nova York passo por um deles, são chamados 'mews', lugares caríssimos, exclusivos, arborizados, as casas cobertas de heras e flores. Durante anos eu rezava pra sair do beco e morar numa rua de verdade, hoje vivo na Sullivan Street, suspiro, quem me dera poder morar num 'mews' em Nova York, ah, os nossos anseios mudando de país, de pele, transformando-se através de tempo e culturas diversas. (ALBUES, 1995, p. 83).

Serão analisados aspectos psicológicos, sociais e econômicos das personagens, buscando assim, as diferenças e as delimitações de cada uma das três categorias de espaços a serem analisados. Veremos como a autora cria um mundo particular e ideal, no qual ela deposita as expectativas da personagem Tereza, em relação a uma vida ideal e feliz. Este espaço, no caso, o utópico, se assemelha a um lugar de devaneio, um lugar ideal, criado entre os dois mundos: o lugar onde ela viveu que foi Mato Grosso, e o mundo no qual ela vive e permanece, no momento presente da narrativa, que é Nova York. Em várias passagens, será percebido que ela intenciona participar de um lugar ideal, ou seja, utópico, que seria composto pela junção dos dois outros espaços. Para tanto, serão usadas mais especificamente, as seguintes obras: Marc Augé (2010), *Não lugares- introdução a uma antropologia da supermodernidade*, que permitirá o estudo do espaço culturalmente constituído pelos hábitos, costumes, cultura e linguagem de determinada comunidade como lugar individualizado psicologicamente por estas características, mais conhecido como espaço antropológico; Bachelard (1978), que, com sua imprescindível *Poética do espaço* vem identificar, analisar e definir todas as peculiaridades

des inerentes ao espaço; e tratando-se de um romance autobiográfico, se faz necessário também, o uso de duas importantes obras de Mikhail Bakhtin: *Estética da criação verbal* (2000) e *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2002), já que estas irão abordar as delimitações e conceitos que permeiam o tema: biografia e autobiografia, assim como Philippe Lejeune com a obra *Le pacte autobiographique* (1975).

Como este trabalho buscará focalizar o estudo do espaço, iremos nos deparar com a constante dificuldade em discernir o espaço em suas inúmeras interpretações e aplicações. Competem-nos aqui as aplicações geográficas do espaço dentro da narrativa. Milton Santos define o espaço da seguinte maneira: “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima”. (SANTOS, 2002, p. 103). Para o mesmo autor, o homem é parte integrante do espaço, o homem completa o espaço: “o espaço é a sociedade” (SANTOS, 2002, p. 104), afirma o autor, defendendo a teoria de que o espaço não muda o que muda, são as pessoas, que com suas ações dão um novo sentido ao espaço. O espaço sem a sociedade não seria ressignificado, ou seja: “o espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas”. (SANTOS, 2002, p. 104). O espaço será, para Milton Santos, o lugar, através do qual o homem imprime a sua história, substituindo, em uma constante roda-viva, o novo pelo velho e, como ele mesmo diz: “e a busca desse acordo é permanente; essa busca nunca chega a um fim”. (SANTOS, 2002, p. 104). Este ciclo de ressignificação do espaço não tem fim, porque o homem é um ser inacabado e que jamais estará completamente pronto; assim, do mesmo modo que ele constrói constantemente o significado do espaço em relação às suas aspirações, ele busca novos significados para a sua própria existência: “mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe”. (SANTOS, 2002, p. 104). Os feitos ininterruptos destas gerações alteram o espaço, conferindo a este as características da época e do povo que o habita.

Já Oziris Borges Filho (2007) afirma que se pode mapear o espaço, tecnicamente, distinguindo-o em macroespaço e microespaço. Os macroespaços são os espaços grandes e abertos: “A esses espaços maiores, polarizados em regiões ou países, podemos chamar de macroespaços” (BORGES FILHO, 2007, p. 46); enquanto o microespaço é um espaço menor, mais reservado e mais intimista: “Detectada a presença do macroespaço, cumpre verificar os microespaços que o compõem. Neste caso, toma-se por base a característica específica dos dois tipos essenciais de espaço, a saber: o cenário e a natureza”. (BORGES FILHO, 2007, p. 47). Estes espaços menores que contém mais detalhes a serem explorados pelo topoanalista, podem ser de ordem natural, que estão implícitos na natureza, ou podem ser de ordem artificial,

que são os cenários. Ainda, segundo Oziris, o cenário é um espaço modificado pelo homem que ele assim define: “No âmbito da toponímia, entendemos por cenário, os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança.” (BORGES FILHO, 2007, p. 47). O homem procura assim, arranjar o espaço de acordo com seus costumes e hábitos culturais. É pertinente apontar nesta observação que devido ao progresso, o homem destituiu o cenário natural, implantando assim, a estrutura necessária para que o capitalismo possa se desenvolver. O próprio Estado de Mato-Grosso é um exemplo desta alteração espacial feita pelo homem na busca de resultados financeiros.

Geograficamente, o espaço também pode ser referenciado como território e, Oziris, o define como espaço territorial: “Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço focado no ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação.” (BORGES FILHO, 2007, p.28). Decorrente disso, Brasil e Estados Unidos, América do Sul e América do Norte, representam os dois territórios continentais que serão basilares ao estudo dos espaços na obra.

Na abordagem do espaço é indissociável a presença do meio-ambiente: “No sentido cotidiano, esta palavra significa um conjunto de relações entre o mundo natural, e o ser vivo, daí a expressão meio ambiente. (BORGES FILHO, 2007, p. 49). Este meio em que se vive será fundamental para a toponímia, pois é neste meio, que serão verificadas as ações do homem em determinado ambiente. Os resultados psicológicos destas ações em determinado lugar é o que vai constituir a identidade do ambiente, é o que vai dar as verdadeiras impressões do ambiente a determinado lugar. Para melhor exemplificar tal afirmação, usamos novamente Oziris: “define-se ambiente como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico.” (BORGES FILHO, 2007, p.50). São as ações que determinado povo imprime em uma localidade que irá fazer com que o ambiente seja característico a um povo. E este espaço com estas manifestações particulares de linguagem e costumes, será determinante para a identificação de uma população e, por consequência, das pessoas que a compõem.

2 CAMPO E CIDADE COMO ESPAÇOS ROMANESCOS

Como devemos entender o espaço na narrativa? A dificuldade está em que até mesmo a “personagem é espaço”. Conforme argumenta Lins (1976, p.69), os “denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não se pode, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial”.

Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários. (LINS, 1976, p.69).

Na narrativa, espaço e tempo são indissociáveis como adverte Bakhtin com sua concepção de cronotopo. No entanto, pode-se isolar “artificialmente” um dos seus aspectos e estudá-lo.

[...] - não, compreende-se, como os demais aspectos inexistem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do *seu* espaço ou do *seu* tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador. (LINS, 1976, p. 63-64).

Em alguns casos, o espaço chega a ser o móvel, o fulcro, a fonte de ação.

O meio onde se move o herói de um romance ou de um drama, não se limita a contribuir para explicar o herói, suas origens espirituais, suas funções e suas reações. Ele emancipa-se (...) para ocupar, na hierarquia dos fatores, um posto mais elevado do que lhe seria assegurado pelo seu caráter de suporte de atmosfera, de verdadeiro pano de fundo. (LINS, 1976, p.64).

Uma unidade relacionada ao espaço perde significação quando é apenas um apêndice. O estudo de um elemento espacial (como de qualquer outro) não pode ser isolado, tal a complexidade da narrativa cujas unidades refletem entre si e repercutem umas sobre as outras. “Podemos, com certeza, ir ainda mais longe e afirmar que uma determinada obra enredasse, não raro, nas demais obras do mesmo escritor”. (LINS, 1976, p.95). Sendo conhecedores de que não podemos dissociar, na obra, os espaços do campo e da cidade, analisemos então a

relação instituída neste perpassar, dentre os dois espaços, e esta pode ser melhor esclarecida por Raymond Williams (1989, p. 371), que considera a cidade com um discurso construído na tensão com o campo: “uma projeção da própria cidade de caráter profundamente pessimista, que já se tornou uma convenção” a partir da subjetividade das convenções próprias da sociedade, um espaço de destruição e, principalmente, destruição das relações humanas. A literatura, dentro do seu universo autocoerente – mediação entre indivíduo e sujeito –, cria a cidade e esta cidade será antípoda do campo, que, por sua vez, no espaço literário, também será uma criação: um campo imaginado. A cidade – no caso, Nova York – será o espaço em que a personagem Tereza dará conta de que, apesar de tantas dificuldades, era no espaço de Mato Grosso, no campo, nas fazendas, naquele espaço de modéstia e pobreza, quase primitivo, que ela era realmente feliz. A autora repõe, durante a narrativa, o espaço da cidade sobre o espaço do campo, como se quisesse compará-los da seguinte maneira: a cidade como um espaço ruim, perigoso e negativo e que contribui para a degeneração do homem, apesar de ser um espaço de civilidade; e o campo, em uma atitude inversa, como um espaço bom, saudável e positivo, apesar de primitivo e selvagem, que é capaz de regenerar o homem, tornando-o parte integrante do próprio cenário da natureza; como se homem e natureza comungassem de um só corpo, como é possível observar no exemplo que segue, quando Tereza viu Benjamim levitar sobre as águas:

Benjamim atravessava pro outro lado pisando na água sem afundar, parecia que seu corpo tinha a leveza da paina. Chamei por ele, volta Benjamim, cuidado, aí onde você está pisando, perto da touceira de cana java, é moradia duma sucuri, volta antes que ela te engula. Que nada! Ouvidos trancados ele continuava como se os pés dele tivesse irmandade com a brisa que soprava de mansinho, assanhando o saranzal, lá ia ele no bem-bom. (ALBUÉS, 1995, p.17).

O espaço ocupado pelas fazendas pantaneiras será revelador perante a supremacia dos fazendeiros frente à submissão dos trabalhadores rurais, e esta miséria assistida, e anunciada é explícita em várias passagens do romance: “O que o homem chamou de casa era um rancho em ruínas, sem portas, só tinha um cômodo, o teto de palha todo esburacado [...]” (ALBUÉS, 1995, p. 14); ou “Era muito frágil o espaço que chamávamos de casa. Quando batia ventania forte estremecia como as palmas da bocaiueira”. (ALBUÉS, 1995, p. 14). A análise do espaço no romance irá corroborar com a identificação dos aspectos psicológicos, sociais e econômicos das personagens dentro da obra, buscando assim, o mapeamento, as diferenças e as delimitações de cada uma das três categorias dos espaços a serem analisados.

Como faremos referência ao estudo do espaço, é plausível que se faça um breve relato histórico referente ao povoamento e à colonização no Estado de Mato Grosso, espaço este, que abrigará a maioria das ações das personagens do romance, já que será este, como dito anteriormente, o espaço do enunciado, o espaço da memória, através do qual a autora tecerá a narrativa. Para este feito, é de suma importância refletir a utilização da história na ficção. *O berro do cordeiro em Nova York*, conforme argumenta Ferreira (2007, p.17) não se configura *metaficção historiográfica* ou *Novo Romance Histórico*, na medida em que falta elaboração neste sentido:

Observando que uma das principais características é a descrença na história que libera os autores a criar sua própria versão dela, partindo da ideia que a história é um construto humano, e assim desconstruem a grandiosidade dos gestos valorizados pela história oficial. A metaficção faz do passado um fornecedor de temas para a ficção, concentrando-se nas particularidades da vida privada dos personagens históricos. (FERREIRA, 2007, p.17).

A História em *O berro do cordeiro em Nova York* representa um *background* de caráter psicológico. “Não há um feixe dramático, por assim dizer, que a ligue à ação ficcional. Configura-se como uma invasão do discurso (filosófico, social, político) na ficção que é um sintoma surgido já nas primeiras décadas do século passado”. (GATTO, ARGUELHO, FERREIRA, 2011, p.68).

Constata-se a presença de fatos históricos inseridos na obra: a prisão de Olga Benário na época da ditadura instalada por Getúlio Vargas (ALBUES, 1995, p. 28); um episódio de um massacre indígena, de onde se tem ideia de como aconteceu a extinção de tribos indígenas no Mato Grosso (ALBUES, 1995, p. 75); a falta de saneamento das ruas de Cuiabá que causou inúmeros casos de doença no início do século (ALBUES, 1995, p. 98); a revolução de 1932 em São Paulo (ALBUES, 1995, p. 126), a “operação limpeza”, realizada no governo Lacerda, que matou inúmeros mendigos (ALBUES, 1995, p. 144) e a prisão de um primo em segundo grau (ALBUES, 1995, p. 87 a 89) é acompanhada por um longo levantamento da situação social e política do país e seus principais personagens: Filinto Müller, Rubens Paiva, os presidentes militares etc.

As informações históricas dão sustentação e verossimilhança ao relato. O discurso abaixo e suscitado pela descrença da mãe em relação ao medo do pai de ser assassinado porque se opunha ao empregador. Trata-se, no caso, de trabalho escravo na Nhecolândia:

Mamãe não sabia que Olga Benário, mulher de Carlos Prestes, havia sido deportada e estava morrendo no campo de concentração da Alemanha, por ordem de Getúlio Vargas. Na ditadura militar, Paulo Stuart Angel, Rubens Paiva, Wladimir Herzog sucumbiram pisados pelas botas dos generais. Na chamada democracia de transição (que sistema é esse?) desapareciam homens como Chico Mendes e padre Jesuíno, tocaiados. O que eles fizeram de errado? Ah, no meu Brasil brasileiro de Ary Barroso, a lista dos marcados pra morrer sem culpa é infinita, da maioria nem se ouve falar, alguns poucos, os mais notórios chegam à imprensa, viram notícias, temas de seminários, discussões ontológicas, especiais de televisão, filmes. Em pouco tempo são esquecidos, substituídos por outros mortos, tragédias, secas, enchentes, chacinas. Vivemos na América Latina numa velocidade vertiginosa, o nosso antigamente é o ontem, nosso passado histórico pode ter vinte e quatro horas, regido por lei do salve-se quem puder, do dito popular: morreu, morreu, antes ele do que eu. A pena de morte não consta de nossos códigos, ela é decretada pelo poder civil ou militar, representado por poderosos grupos econômicos, grandes latifúndios, governos corruptos, e também por gangues que comandam o tráfico de drogas nas grandes cidades, policiais corruptos, passividade da população, e, sobretudo, pela impunidade. (ALBUES, 1995, p. 29).

Posto isso, o espaço mágico e paradisíaco visto pelas personagens citadas na narrativa passou, como inúmeros outros espaços, de outras cidades, por enormes transformações, que são de certa forma, já previstas, por trazerem consigo o progresso e melhor qualidade de vida para seus habitantes. Este progresso, por sua vez, pautado no capitalismo, causou, por outro lado, inúmeros prejuízos à memória do estado, tanto de ordem ambiental quanto cultural e patrimonial.

Este cenário de belezas naturais deu lugar a um estado pujante, que ocupa o segundo lugar no *ranking* da produção agrícola no Brasil. O processo de transformação deste espaço ocorreu de uma forma cruel e foi permeado por inúmeras atrocidades, referente tanto ao patrimônio natural, quanto cultural, levando, assim, a prejuízos incalculáveis para a preservação de sua memória histórico-cultural.

No início, Mato Grosso passou por um período etno-histórico, no qual os indígenas eram os dominadores de todo o espaço. Essas tribos se diferenciavam entre si pelos hábitos e costumes, criando diferentes etnias, assim denominadas: Apiaká, Kayabi, Mundurukú, Arara, Xavante, Cinta-Larga, Kaiapó, Guató, Bakairi, Waurá, Paresi, Txukahamãe, Mentuktire, Rikbaktsa, Bororo, Karajá, Nagarotê, Menkragnoti, Mamaindê, dentre outras.

A província de Mato Grosso foi criada durante o primeiro império e a colonização do espaço se deu primeiramente pela chegada dos colonizadores portugueses que adentraram estas terras na intenção de escravizarem os índios, visando os empreendimentos da coroa. E logo depois, através dos espanhóis, que executaram a exploração das terras, tendo como lei

vigente o Tratado de Tordesilhas. A descoberta de veios auríferos na região no século XVIII impulsionou o povoamento.

A povoação de Mato Grosso foi pautada por explorações e dizimações que marcaram com sangue a sua história. No romance *O Berro do cordeiro em Nova York*, poderemos observar que esta exploração continuou de um modo velado, no qual se verifica que a história apenas alterou o objeto, passando assim, da exploração descabida do índio (que foi praticamente dizimado) para o mesmo nível de exploração do homem pantaneiro, sendo assim, ele ocupou o extenso espaço ocupado anteriormente pelo índio. Percebe-se, primeiramente, uma ocorrência de uma questão antropológica e em decorrência a esta questão, há posteriormente, a ocorrência implícita de uma questão sociológica; como resultado, no romance a autora usa a metáfora do *berro*, como já foi salientado, em forma de protesto da exploração, que de certa forma escraviza o homem pantaneiro, com a finalidade de promover o enriquecimento de alguns fazendeiros, relegando àquele, à miséria absoluta. A obra retrata as modificações e as migrações dentro do espaço de Mato Grosso em busca de uma melhor e mais digna condição de vida. Será através destas mudanças e das explorações dos novos espaços, que o romance *O berro do cordeiro em Nova York* será desenvolvido; a autora irá mesclar este cenário da natureza mato-grossense tão explorado no romance, aos dramas pessoais e familiares das personagens. A soberania dos grandes latifundiários sobre os pequenos trabalhadores rurais; a opressão dos ricos em relação aos pobres; e o capitalismo vigente na sociedade contemporânea são as principais vertentes que irão motivar Tereza a *berrar* sua revolta, seus medos, suas indignações e suas vitórias futuras.

Os comentários sobre a vida cotidiana no romance, por vezes quase se desligam da ação narrativa, quebrando a unidade de ação dramática: são traços culturais ou histórias que de alguma forma preenchem a memória da narradora, subjacentes à sua complexa personalidade.

Veja-se, por exemplo, como a dominação estadunidense apresenta-se, em última instância, o fulcro da ação narrativa: “[...] sonhava com isenção e independência no Terceiro Mundo onde o ser já nasce comprometido, endividado”. (ALBUES, 1995, p. 90). O pai enlouquece. O desequilíbrio do pai está ligado a razões políticas internas, mas tem a política externa na base. E o *cordeiro* vai berrar em Nova York.

Segundo Ozíris Borges Filho (2007), como já salientamos anteriormente, os macroespaços são denominados como amplos espaços, que compreendem a amplitude geográfica de uma cidade, de uma região, de um Estado ou de um país. No caso, Brasil e Estados Unidos, serão os dois macroespaços em questão, e se apresentarão na narrativa em constante oposição. Estas oposições se darão de diversas formas, dentre elas, através dos costumes de cada local,

dos hábitos culturais, das diferenças sociais e econômicas, dentre outros aspectos que revelem tais diferenças. Nova York é o espaço civilizado, cosmopolita que recebeu a autora Tereza Albués e que a incluiu junto aos milhares de americanos e estrangeiros, que lá adentram todos os anos. Nova York é o universo que agrega todas as raças e o lugar onde a diversidade é tida como fato exemplar e basilar nos costumes de seus habitantes, como a autora mesmo diz: “Tudo é possível neste caldeirão cosmopolita que abriga todas as raças e crenças, forças positivas e negativas de igual intensidade girando em torno do indivíduo, girando, girando.” (ALBUÉS, 1995, p. 142). Assim, este espaço civilizado que simboliza o multiculturalismo e o produto desta mistura cultural, é explicitado na obra, quando a narradora conta o processo pelo qual a personagem passa, no intuito, de absorver a cultura americana:

Será que já vivi neste cenário ou é a multiplicidade de situações se encaixando em experiências anteriores? A paisagem em Nova York é tão viva e movimentada, muda em segundos, uma cena representa um mundo, a pessoa se assombra, se alegra, se entristece em minutos, as emoções afloram porque afloram ou são puxadas pela intensidade do que registra o olhar, é quase impossível ficar indiferente, a variação é tamanha que algo há de chamar a atenção do transeunte, será por um milésimo de tempo, reconheço, as pessoas estão sempre com muita pressa (não sei para onde elas vão), os pés caminham sozinhos, dominam o corpo, arrastam-no, parecem ter energia própria, não deixa o dono deles parar. [...]. (ALBUÉS, 1995, p.141).

Essas assimilações dos costumes americanos, contrastados com sua experiência de vida no Brasil e mais especificamente em seu espaço, então, atópico, o Mato Grosso, demonstram que ela refez a sua vida em seu espaço tópico – no caso, Nova York –, já que foi neste espaço de segurança e de urbanidade que a personagem Tereza se sentia aceita e incluída aos costumes e à cultura local. Como ela mesma diz:

Estou aprendendo lentamente a ser cidadã do mundo, a alargar meus conceitos de pátria, a crescer em entendimento e romper barreiras que muitas vezes anuviam a percepção, ocultam trilhas de tal modo que nem um cão perdigueiro consegue farejar. (ALBUÉS, 1995, p.188).

As diferenças entre Mato Grosso e Estados Unidos são enormes, e no decorrer da narrativa estas diferenças são postas em seus exatos lugares e são distribuídos precisamente entre os espaços tópicos e atópicos.

Mato Grosso como espaço atópico na narrativa é representado como um lugar primitivo, explorador, perigoso e inóspito, enquanto local para se morar, porém belo, enquanto espaço natural; é também o local que abrigará as lembranças da personagem, pois foi lá que ela

nasceu e cresceu, ou seja, ele é o espaço através do qual ela desenvolveu sua identidade e viveu suas várias lições de vida, que gerarão aprendizados. Este espaço atópico será constantemente demonstrado no decorrer do trabalho, através de inúmeras passagens.

2.1 O ESPAÇO ANTROPOLÓGICO

A sociedade contemporânea caminha velozmente para a supervalorização do *ter* em detrimento do *ser*. Perante o capitalismo, a construção do caráter do homem moderno, que implica em seu crescimento pessoal, é relegada ao segundo plano. O valor da vida passa a ser proporcional ao patrimônio material e ao *status quo*. A modernidade, o conforto, a precisão das comunicações, a larga ocorrência da violência, o não cumprimento das doutrinas que pautam os valores que regem a ordem social e moral de uma sociedade, e logo, a banalização da vida, e por sua vez, a banalização da morte; e tal como a rapidez com que se pode estar em vários lugares quase que ao mesmo, faz do homem do século XXI, um ser fadado ao vazio existencial, à solidão e o faz estar bem próximo da insensibilidade e da indiferença completa em relação ao próximo.

Esta característica inerente ao aspecto moderno e austero da sociedade contemporânea, que habita as grandes metrópoles, pode ser descrito por Richard Sennet, que usou Nova York como exemplo, da seguinte maneira: “o individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares de se passar a vista mais do que cenários destinados a conversações.” (SENNETT, 2010, p. 360). A personagem Tereza vivencia isso em seu espaço tópico, quando se refere a uma Nova York imediatista, que tem pressa e que nunca dorme: “No verão aceleram a marcha (usam patins ou *skateboards*), dia e noite percorrendo ruas, avenidas, parques, feiras, bares ao ar livre, circos, músicas, espetáculos, danças frenéticas, nunca dormem.” (ALBUÉS, 1995, p.141). Assim, percebe-se que a pressa, a instabilidade, o tempo preciso e as modificações pertinentes ao mundo civilizado e urbano, sempre irão contrastar com a mansidão e com o acolhimento do interior de Mato Grosso. Diga-se, que esta visão romântica do campo caminha para a extinção, já que devido a inúmeras disputas pela terra, já não se diferem tanto os acontecimentos violentos na cidade ou no campo. Enquanto a cidade produz um universo solitário e apressado e às vezes violento em nome do progresso, o interior, por sua vez, reconsidera e insiste no acolhimento, nas amizades e na lentidão como uma forma de proximidade e afetuosidade nas relações humanas.

As grandes metrópoles, tal como Nova York, que abrigam inúmeras etnias, tipos e estilos, são também lugares nos quais se abarcam o preconceito e onde as diferenças são reparadas e tidas como fatores que colaboram com o individualismo e com a segregação:

As pessoas não acolhem as diferenças, a dessemelhança cria a hostilidade, a melhor expectativa está na tolerância: essas verdades triviais têm fundamento em estimulantes experiências pessoais _ temas excelentes de romances (*Howards End*), mas segundo o bom senso, intransferíveis para a sociedade. (SENNETT, 2010, p. 360).

O lugar no qual as pessoas vivem e constroem suas histórias, é um espaço de identidade, de convergência de ideias, culturas e hábitos de um determinado povo em uma determinada localidade, é o espaço antropológico.

Segundo Marc Augé (2010), o espaço antropológico é o espaço que dá lugar às coisas ou serve como parâmetros de referência e pode ser modificado pelos passantes, pelas pessoas que apenas passam por ele ou que nele constroem o seu universo de identidade com os seus semelhantes. As pessoas e as suas vivências pessoais e coletivas atribuem características aos lugares e modificam a realidade e a percepção deste lugar, construindo, assim, o espaço antropológico:

Reservamos o termo “lugar antropológico” àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. [...] o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa. (AUGÉ, 2010, p. 51).

Ainda, conforme Augé (2010), o espaço antropológico é um conjunto de caracteres que identificam uma comunidade como única para si e para seus habitantes. No espaço antropológico o indivíduo se reconhece como elo de uma determinada etnia que tem agregada àquele espaço: a cultura, a linguagem, os hábitos e costumes inerentes somente àquela comunidade. O conjunto de todas essas ações constitui, aos olhos dos observadores externos, o espaço antropológico, que é o espaço onde as origens dos habitantes são mantidas e passadas às suas futuras gerações: “As origens do grupo são, muitas vezes, diversas, mas é a identidade do lugar que o funde, congrega e une e o que o grupo deve defender contra as ameaças externas e internas para que a linguagem da identidade conserve um sentido”. (AUGÉ, 2010, p. 45). Porém, o individualismo exacerbado e os interesses capitalistas iminentes na vida urbana são fatores determinantes para a desconstrução dos espaços antropológicos, já que seu exercício predominante, segundo Sennet é:

No mundo moderno, a crença em um destino comum dividiu-se de forma curiosa. Segundo as ideologias nacionalistas e revolucionárias, o povo tinha um só destino; a cidade, porém, tornou falsas essas afirmações. Ao longo do século XIX, o desenvolvimento urbano valeu-se das tecnologias de locomoção, de saúde pública e de conforto privado, do mercado, do planejamento de ruas, parques e praças para resistir à demanda das massas e privilegiar os clamores individuais. (SENNETT, 2010, p. 372).

As novas gerações não parecem demonstrar interesse em conhecer a suas histórias e suas origens que construíram seus hábitos culturais. Não é percebido muito interesse em conhecer as origens que fazem com que uma comunidade possa se reconhecer e viver em um espaço que seja primordialmente considerado seu, seja ele original ou não, e onde haverá seus traços comuns de linguagem, de cultura e de hábitos. A modernidade com sua rapidez e seu culto ao consumismo é comandada por um sistema que aniquila tudo o que é perecível ou o que pode ser perpetuado pela memória, já que o que interessa é o aqui e o agora. Esta não valorização da memória na atualidade e conseqüentemente a perda desse conhecimento original favorece o desaparecimento do espaço antropológico. Quando não há o espaço antropológico há o aparecimento do não-lugar e ainda, segundo Marc Augé (2010), a supermodernidade produz em larga escala os “não-lugares” que são os lugares impessoais, sem as características das origens étnicas que caracterizam um lugar antropológico. O não-lugar é definido por Marc Augé como:

Se um lugar não pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares da memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 2010, p. 73).

A sociedade moderna produz em uma enorme velocidade, os não-lugares, os quais podem ser exemplificados como: hotéis, aeroportos, rodoviárias, navios, ônibus, automóveis, cadeias públicas, restaurantes, bares, ruas. Não se pode deixar de citar que os lugares e os não-lugares se transformam e esta transformação, altera também quem por ele passe como pode ser confirmado por Marc Augé:

Acrescentemos que existe evidentemente o não-lugar como lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõe nele; relações se constituem nele; as “astúcias milenares” da “invenção do cotidiano” e das “artes de fa-

zer”, das quais Michel Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. (AUGÉ, 2010, p. 74).

Observa-se assim, que existem diferenciações significativas em relação ao espaço e ao lugar, e que estas, são amplas em significado e significante para o homem moderno. Percebe-se assim, que os não-lugares podem ser transformados em espaços antropológicos, quando há nestes a incidência contínua da convivência de um povo que os habita, impregnando-os com sua cultura, sua linguagem seus hábitos.

A princípio, no romance, o espaço antropológico, é também, o espaço atópico da personagem Tereza, pois o fulcro da narrativa se dá através das lembranças da personagem, vividas em Mato Grosso.

2.2 AS CASAS DE TEREZA

Na intenção de as casas da personagem Tereza fazerem parte essencial do espaço atópico, Bachelard, com a *Poética do Espaço* no intuito de melhor definir o termo topoanálise nos diz que: “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima.” (BACHELARD, 1978, p.202). Esta vida íntima, que ocorre sem rodeios na rotina de cada pessoa e obviamente dentro de cada personagem na obra, pode ser mais ricamente observada dentro do espaço da casa que ainda, segundo Bachelard:

Para estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. (BACHELARD, 1978, p.199).

A imagem dispersa, isolada, fornece a individualidade e a análise de determinado objeto em relação à personagem, enquanto, o conjunto de imagens do ambiente da casa, situa o ambiente, como um todo na relação: ambiente-personagem-obra. Partindo destas análises serão encontradas realidades individualizadas das personagens dentro da obra.

A *função caracterizadora do espaço romanescos* tem sido apontada como uma das mais importantes: “[...] no espaço – notadamente no espaço doméstico –, a função de, situando a personagem, informa-nos, mesmo antes que a vejamos em ação, sobre o seu modo de ser”. (LINS, 1976, p. 97). Assim sendo, uma casa possui muito mais significados para seus moradores, do que a simples função de habitar; a topoanálise no espaço da casa revela as intenções, hábitos e cultura do personagem no interior da obra, e Bachelard, referindo-se a isso, afirma que: “[...] o fenomenólogo faz o esforço preciso para compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato. Encontrar a concha inicial, em toda moradia, mesmo no castelo, eis a tarefa primeira do fenomenólogo.” (BACHELARD, 1978, p. 199).

A função da topoanálise é a de encontrar (muitas vezes no mais escondido olhar) a verdadeira intenção de uma ação ou o real significado de determinado comportamento. É estudar através do comportamento e dos atos as tendências psicológicas da personagem. É justamente mostrando a intimidade da personagem na casa que se pode afirmar que: “[...] como nos enraizamos, dia a dia, em um canto do mundo”. (BACHELARD, 1978, p. 199). Este

enraizar vai muito além dos fatos e dos costumes modernos que pouco interesse tem em resguardar a memória. A casa abriga muito mais do que as pessoas e os objetos. O espaço da casa abriga a realidade individual que é peculiar à realidade de cada morador e que está acima de qualquer tentativa de encenação, ou de encobrimento da verdadeira personalidade. A casa tem a função de guardiã das memórias de quem nela habita, por isso, no romance ela resguarda um espaço atópico. Por mais que haja um disfarce e que a pessoa possa usá-lo socialmente, no espaço da casa, este disfarce torna nulo, pois, para a casa que guarda as grandes verdades, para a casa guardiã, não há a necessidade de se usar máscaras, “a casa é nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1978, p. 199) e, ao contrário do que ocorre com o homem moderno, muitas vezes não engajado, na intenção de resguardar a memória, se conhece o universo antes de se conhecer verdadeiramente o espaço da casa. Primeiramente, dever-se-ia conhecer e internalizar o espaço da casa para que depois se pudesse partir e conhecer o universo. Partindo, assim, desse pressuposto do microespaço para o macroespaço, já que a casa é um referencial existencial ao homem: “[...] antes de ser atirado ao mundo, como professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa.” (BACHELARD, 1978, p. 200). Ainda, “a casa é um grande berço” (BACHELARD, 1978, p. 200). É útil citar que o simbolismo do berço por Chevalier e Gheerbrant:

[...] é um símbolo do seio materno, do qual é continuação imediata. Elemento de proteção indispensável, macio e cálido, em nós permanece como recordação das origens, que se traduz nas nostalgias inconscientes do retorno ao útero; seu balanço associa-se à felicidade da segurança descuidosa. Associa-se igualmente à viagem; essa razão pela qual o berço tem, muitas vezes, o formato de uma barca ou de uma macela. Útero que voga ou que voa, e que dá segurança na travessia do mundo. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 129).

É nítida a imagem da proteção e do aconchego transmitida pela casa quando ela é comparada ao berço que, por sua vez, carrega o grande significado do seio materno, do acolhimento. A casa protege, conforta e também é objeto de nostalgia das origens e institucionaliza o homem puro e sem disfarces em seu meio. Na casa, o homem é o que verdadeiramente é, e enfrenta os seus medos se despindo das máscaras sociais. Talvez por estes atributos “a casa é um instrumento de toponálise. É um instrumento eficaz precisamente porque é de uso difícil”. (BACHELARD, 1978, p.328); essa dificuldade se dá devido à análise não ser somente feita através do estudo físico e estético da casa, mas também, e principalmente, pela abordagem psicológica, ou seja, deve-se analisar a casa com a racionalidade e a objetividade necessárias para não “destruir” seus aspectos inerentemente psicológicos. É necessário usar na aná-

lise a racionalidade para se chegar aos significados da subjetividade psicológica da casa e (ou) de seus habitantes.

Outro aspecto importante do espaço da casa no entendimento de Bachelard (1978) é a parceria inerente da casa com a solidão. A solidão imposta pela casa é a solidão necessária ao homem, ou seja, é o resultado necessário de momentos consigo mesmo, é uma solidão que é parte de um repensar que tem como objetivo, de certa forma, de se melhorar o futuro. Bachelard postula que:

E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indeléveis. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos. (BACHELARD, 1978, p.203).

Os espaços referentes à solidão são constitutivos porque se relacionam com o autocohecimento, principalmente por ligarem o momento presente à memória passada, percebendo-se assim o espaço atópico no romance, já que as casas descritas são, em sua maioria, relacionadas às moradias da infância em Mato Grosso, pois é a memória que irá situar o homem com o seu tempo e consigo mesmo.

Bachelard (1978), ao estudar a psicologia da casa, definiu-a também como um símbolo da verticalidade e subdividiu-a em partes importantes. A verticalidade é assim apresentada pelo autor:

A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade; a casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade. [...] A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. (BACHELARD, 1978, p. 209).

A verticalidade é sistematizada pelo porão e pelo sótão, e é também simbolizada pelo telhado que significa a consciência, a racionalidade, o que está visto e o que está claro. “O telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo da chuva e do sol”. (BACHELARD, 1978, p. 209). O telhado revela que “todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros”. (BACHELARD, 1978, p. 209).

O outro extremo da verticalidade é o porão, um lugar escuro, que impõe medo, que mesmo cheio de coisas ou vazio, está sempre quieto, escuro, parado, e alheio às ações da roti-

na diária. A imagem do porão remete o observador ao inconsciente, ao que ainda não está claro e nem desvendado. Quanto ao porão Bachelard afirma que

Para o porão também encontraremos, sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o *ser obscuro da casa*, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com as irracionalidades das profundezas. (BACHELARD, 1978, p. 209)

A verticalidade encerrada em alto e baixo, sótão e porão, representa o sucesso que se encontra lá no alto ou o fracasso, acima dos telhados da cidade. Ou pode, também, abrigar, simbolicamente, o mergulho do homem dentro de si mesmo, após uma derrota, na qual se faz necessário o repouso na escuridão, o repouso na inconsciência para que, nas profundezas, possa encontrar respostas e voltar à tona, retomando assim o eixo de sua vida.

Conforme as exposições feitas até aqui, a função da casa é muito maior do que simplesmente abrigar seus moradores dos malfeitores, com suas fortes paredes e portas; é muito mais que protegê-los da chuva, da nevasca ou do sol escaldante. O espaço constituído como *casa* abre portas para um completo e profundo conhecimento pessoal: “A aldrava abre mais do que fecha. E o gesto que fecha é sempre mais claro, mais forte, mais breve que o gesto que abre. É medindo essas sutilezas que nos transformamos como Françoise Minkowska, em psicólogo de casa”. (BACHELARD, 1978, p. 209). A casa, além de ter a função de abrigo comparada a uma fortaleza, em se tratando da segurança pessoal de seus moradores, tem também a função intrínseca de oferecer em seu sossego o acalento às respostas tão procuradas para tantos problemas e anseios.

Tal é a importância do espaço da casa para a personagem Tereza, retratando assim uma importante parte de seu o espaço atópico, que a autora não hesita em iniciar o romance pela casa onde nasceu: “nasci na Várzea Grande, numa casa branca, portas e janelas azuis, telha colonial escurecida pelo tempo” (ALBUES, 1995, p. 13). A expressão “escurecida pelo tempo” será indicativa do tempo da memória ou do tempo físico que escureceu a casa? Será que as janelas eram realmente tão azuis ou são os tons intrínsecos da mistura do passar do tempo juntamente com as lembranças boas, das quais não se pode esquecer, que turvam a cor original? Foram muitas as casas em fazendas, vilas e cidades que abrigaram a personagem Tereza e sua família. Casas de alvenaria, de adobe e madeira. A obra faz referência a dezesseis casas, no decorrer de sua vida. Cada uma dessas casas tem sua importância e seu significado dentro da obra e, desta forma, há uma extensão deste significado ao espaço vivido pela personagem. Através das casas em que a personagem Tereza e sua família moraram, conse-

gue-se reunir várias características e fatos ocorridos na vida das personagens e, logo, em suas identidades e memórias, que constroem, assim, importante parte do espaço atópico na obra.

A narrativa detalhada, da maioria das casas trazem informações precisas para que o leitor seja situado sobre o entendimento da obra e assimile, assim, o sofrimento, as culpas, as humilhações, as difíceis adaptações sociais pelas quais a personagem passou. Itens esses que foram imprescindíveis à construção da personagem de Tereza.

Em análise, de parte, e das dezesseis casas que são encontradas na obra, é perceptível que apenas as doze casas que se referem à infância mereçam por parte da narradora, maiores detalhes, sendo que as três casas do Rio de Janeiro: (a Casa da Comerciária, o apartamento no bairro do Flamengo e um apartamento de cobertura), mereceram apenas breves citações sem maiores detalhes, fato este repetido em relação aos apartamentos dos Estados Unidos que foram um em São Francisco e dois em Nova York. Esta omissão de maiores detalhes em relação às casas da fase adulta demonstra de certa forma, que a narradora intencionalmente, quis focar com mais precisão o espaço do enunciado, o passado, o espaço atópico, para, através dele, construir sua verdadeira identidade, situando-se, assim, em seu verdadeiro espaço, buscando sua verdadeira identidade, suas memórias e sua origem.

Visando as casas que abrigaram a personagem Tereza, observa-se que a obra tem nove capítulos, número este que pode remeter o leitor à intenção gestação e posterior nascimento, início de uma vida e esperança. O romance começa pelo nascimento da personagem Tereza:

Minha mãe me pariu de pé, tanta pressa tinha eu de vir ao mundo que não lhe dei tempo de voltar à rede de onde se levantara para ir ao banheiro. Não fosse a parteira entrar correndo e me aparar com as mãos experientes a minha cabeça teria se estatelado no chão de tijolos vermelhos. (ALBUES, 1995, p.11).

O nascimento da personagem Tereza na casa de Várzea Grande manifesta a intenção da autora em narrar suas memórias e de explorar suas raízes. É uma das passagens mais importantes da obra e está ligada diretamente ao espaço atópico inicial, através do qual, se originou o seu espaço antropológico.

A narrativa faz inferência à catarse aristotélica, na qual a personagem expurga o passado de culpas, misérias e dificuldades, isso se confirma quando a personagem Tereza retoma novamente a cena de seu nascimento:

Minha mãe me pariu de pé, tanta pressa tinha eu de ver o mundo que rompi antes da hora as paredes ainda molhadas e quentes do meu ca-

sulo e saí borboleteando pelas encostas do Morro de Santo Antônio, paredões da Chapada dos Guimarães, Pão de Açúcar, Agulhas Negras, deslumbrada com o ouro do sol varando a transparência de minhas asas, o corpo ainda respingando o melado sedoso que me alimentara por nove meses. (ALBUES, 1995, p. 215).

Com a diferença de que no primeiro capítulo, ela contextualiza o leitor a respeito de um fato muito importante, que é a casa onde ela nasceu. Observa-se que este fato é suprimido no capítulo nove, já que o leitor, agora, na posição de cúmplice, já sabe das origens da personagem e, junto com ela, fará parte da ação catártica, na qual, ela sai do casulo como uma borboleta e parte para o mundo: “[...] voava sem parar querendo abraçar o mundo de uma só vez, meu peito de recém-nascida arfava mas era de felicidade, cansaço nem fazia parte desta trajetória”. (ALBUES, 1995, p. 216). A personagem nesta passagem substitui a casa em que nasceu pelo casulo, trocando assim, a realidade difícil da menina pobre que nasceu em uma casa humilde, com chão de tijolos vermelhos, pela magia de se tornar uma borboleta que nasce de um casulo que a protege.

Na continuidade sobre a análise das casas como parte essencial do espaço atópico da personagem, podemos começar pela casa onde a personagem Tereza morou que era branca com portas e janelas azuis, como já comentamos, arquitetura muito comum na década de 40; esta casa tem muita importância na vida da personagem, pois foi lá que se deu suas origens, o lugar da primeira acolhida; ela é colorida em suas lembranças por duas cores, o azul e o branco. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), o azul significa:

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga de cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta de transparência, de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. [...] Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. (CHEVALIER E GHEEBRANT, 2009, p. 107).

O azul consome, “desmaterializa” as formas tanto da janela quanto das portas, e destitui janelas e portas, fazendo, assim, uma casa da memória da personagem. A descrição precisa de Chevalier e Gheerbrant (2009) corrobora com a descrição da primeira casa da personagem em seu nascimento. Nesse sentido, janelas e portas poderiam significar portais de passagens, saídas. Toda transposição de mundos exige a existência de um portal. As janelas seriam como

os olhos da casa, a saída, o convite à viagem ao passado. Assim, janelas e portas azuis são o convite à fluidez da memória. Há apenas uma única citação desta casa em todo o romance. Do mesmo modo que a cor azul abstrai o objeto, a cor branca marca os inícios e purifica; novamente, conforme, Chevalier e Gheerbrant:

Ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início, e outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto. [...] o branco é *candidus* é a cor do candidato, daquele que vai mudar de condição. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 107).

Tereza mudará de condição social com o passar do tempo. Passará de uma pobre menina, sem grandes perspectivas de futuro, moradora do pantanal mato-grossense, para uma mulher independente, que conseguiu vencer nos Estados Unidos, seu espaço tópico, particularmente, na cidade que é considerada como o topo do mundo: Nova York.

Além da percepção das cores da memória da personagem há também a importância da casa natal que é o lugar onde será instalada toda a origem do meio no qual a personagem nasceu. Bachelard atribui à casa natal uma enorme importância, já que:

Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores. [...] No momento, gostaríamos de indicar a plenitude essencial do ser da casa. Nossos devaneios nos levam até aí. (BACHELARD, 1978, p.209).

Com as afirmações: “é nesse ambiente que vivem os seres protetores” e “a plenitude do ser da casa”, Bachelard demonstra que a casa natal se torna parte do próprio indivíduo, já que ela se torna um ser também, que invoca outros seres protetores. A casa natal da personagem é o ponto de partida dela para o mundo. É nela que a sua História começa. Em um mundo tão veloz e prático, em que, segundo Marc Augé (2010), o homem moderno nasce e morre em hospitais enormes e iluminados, o fato da personagem relatar seu nascimento em uma casa branca de janelas e portas azuis constitui a origem da criação de seu espaço antropológico, retratando um espaço humilde. Marc Augé se refere à lembrança da infância dizendo que: “todo relato volta à infância”. (AUGÉ, 2010, p.77). O lugar da casa original é coberto de poesia e de sutilezas. A casa branca remete o leitor a uma imagem pura, paradisíaca que, juntamente com a cor azul, permeia a narrativa de imensidão infinita do céu azul que se entrelaça com o lugar longínquo da memória. É este tom que a personagem Tereza transmite no início

da narrativa, o qual, no decorrer do texto será alterado, indicando casas feias, miseráveis, dignas de adjetivos negativos e decadentes.

Já a casa no sítio de Cordeiro, que será a mais recordada pela personagem em suas memórias, assemelha-se com muitas outras que aparecerão no romance, sendo extremamente frágil e simples. Essa casa tinha as paredes de adobo e chão de terra batida: “Era uma casa cheia de mosquitos e lacraias”. (ALBUES, 1995, p. 13). Uma casa simples, e foi a mais citada pela personagem quando se refere ao Cordeiro: “Era muito frágil o espaço que chamávamos de casa, quando batia ventania forte, estremecia como as palmas da bocaiueira”. (ALBUES, 1995, p. 14). Esta fragilidade da casa era confrontada de várias maneiras, quando não era lançada pelas tormentas, era assustada pelos miados da onça:

O miado tão próximo que mamãe largou tudo, entrou correndo no rancho arrastando Gabriel e eu pelos braços. Trancou a porta da frente e a dos fundos ficamos em silêncio. Ela rezava baixinho, sabia que o nosso esconderijo não oferecia segurança, com uma só patada a onça poderia botar a porta abaixo. A fera se aproximou zangada, rodeava o rancho, fungava, cavucava o chão, arranhava as paredes, miava grosso e eu imaginava a enorme bocarra, dentes afiados destroçando o rancho, engolindo a gente viva. (ALBUES, 1995, p. 14).

A infância de Tereza será repleta de acontecimentos como este em um microespaço que ressaltará a casa simples, a pobreza e a exploração às quais a família da personagem Tereza se submetia e que, apesar de todas as dificuldades, remetem a uma nostalgia de uma infância feliz. Viver na casa de adobo coberta de palha era o seu universo da infância e continua sendo a realidade de várias famílias pantaneiras; a obra, assim, sai da ficção e entra na vida real, confirmando o seu cunho social e enfatizando o seu título, já que os *berros* de Tereza existem para que estas injustiças sejam expostas, enfatizando o fato comum no Estado de Mato-Grosso, de uma família pobre ser subjugada por uma elite dominante que a explora. Apesar da simplicidade e da rusticidade da moradia, era nesta morada humilde que Tereza se sentia protegida, e esta proteção se estendeu por toda a vida da personagem, fazendo assim com que ela sempre rememore o Cordeiro não como um antro pobre e feio, mas sim, como o seu berço seguro, como sua muralha de proteção e aconchego: “O sol vermelho do Cordeiro vem despontando sobre as águas do rio Hudson, revivando a tocha da Estátua da Liberdade e a chama da vida no meu coração”. (ALBUES, 1995, p. 245). Apesar do novo mundo americano, seu espaço tópico, e da distância de seu lugar de origem, Cordeiro será sempre o lugar de partida e de chegada da personagem Tereza, seu espaço atópico.

Após a família se mudar para Cuiabá, foram morar em um sítio onde o pai trabalharia como leiteiro: “O curral de vacas ficava ao lado de nossa casa e o odor de estrume não desgrudava do nariz da gente, mas pelo menos agora morávamos na cidade em casa de telha assoalho de tijolos e privada no fundo do quintal”. (ALBUÉS, 1995, p.21). Observa-se que, ao falar do cenário, a nova casa havia apresentado significativas melhorias. Imediatamente a autora refere-se ao ambiente sujo, pobre e asqueroso que acompanha a personagem Tereza em toda a sua infância: “O curral de vacas ficava ao lado de nossa casa, o odor de estrume não desgrudava do nariz da gente [...]” (ALBUÉS, 1996, p.21). Este ambiente degradante, aos olhos da sociedade capitalista, é simbolizado pelo estrume. O cheiro do estrume que infecta o ambiente o torna fétido. A personagem usa o simbolismo do estrume para expor que, apesar da casa ser relativamente boa, a situação financeira continuava a mesma: miserável e decadente, ou seja, a casa situada ao lado do curral indica também a condição social da família da personagem. Muitas vezes encontram-se narrativas em que a proximidade do gado é vista como positiva. Neste caso, não: já que para Tereza morar ao lado do curral é desagradável devido ao cheiro do estrume. O estrume pode ser visto positivamente, já que é o que dá vida, mas aqui não, o estrume ao lado da casa se faz representar por algo menos pesado, volátil: o cheiro.

Indicações cênicas nos conduzem ao espaço social.

Como nomearíamos, senão assim, certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação? (LINS, 1976, p.74).

O estrume compõe o cenário de uma forma negativa, já que causa na personagem um desconforto e o anseio por habitar em uma casa digna. Estas lembranças não positivas configuram o meio onde a personagem vive a sua infância. Dentre todas as casas decadentes nas quais a família viveu, teve apenas uma que Tereza gostou que foi a casa da Rua das Flores, pois esta, desempenhava a função primordial de uma casa que é a de proteger e assegurar seus habitantes:

É dada em sua atualidade de proteção. Mais também do que uma comunhão de ternura, há aqui, uma comunhão de força, concentração de duas coragens, de duas resistências. Que imagem de concentração o fato de ser esta casa que se “aperta” contra seu habitante, tornando-se célula de um corpo com suas paredes próximas. (BACHELARD, 1978, p. 227).

Esta mesma impressão de heroísmo da casa se pode conferir no romance, quando Tereza se refere saudosamente à casa do Porto: “[...] Continuo envolvida com a casa do Porto, tanta força ela tem que me puxa de volta, cobra continuidade do que eu vinha falando”. (ALBUÉS, 1996, p.21). A imagem da casa neste trecho é tão determinante e forte que ela passa a ter uma imagem de conselheira e de talismã protetor, que interfere diretamente no pensamento da personagem, cobrando-lhe uma ação de continuidade em falar de sua vida e de documentar suas memórias.

A casa como parte inerente ao espaço atópico, e este por sua vez, como parte da construção do espaço antropológico da personagem Tereza, se evidencia na obra, de acordo com as passagens anteriormente citadas e ao se constatar que as casas variam de acordo com a situação financeira da família, um dos poucos momentos de prosperidade é contado a seguir:

Volto ao estágio Cuiabano para dizer que continuamos prosperando. Mudamos da varzinha, no Beco da Marinha, para uma casa imensa na Rua das Flores pavimentada com paralelepípedos, muitas casas bonitas enfileiradas em frente a uma praça muito bonita, canteiros floridos. Mamãe não se cansava de embelezar a casa: cortinados, quadro na parede, móveis lustrando. (ALBUÉS, 1995, p. 110).

Este raro momento de vida tranquila é demonstrado pela beleza e felicidade com as quais Tereza relembra da casa. A beleza e o perfume podem ser sentidos já pelo nome “Rua das Flores”, uma rua “pavimentada” que remete a saneamento e à limpeza que antes não existia, na época em que ela morava beirando os currais mal cheirosos. Eram casas bonitas com saneamento básico e jardins floridos, um cenário muito diferente das casas de adobo nas quais ela morou.

Por quase toda a obra há a predominância das casas pobres e miseráveis, salvo poucas exceções. Esta oscilação no espaço da casa também contribuiu para a construção do espaço antropológico na vida da personagem.

Um exemplo desta oscilação ocorre quando a família foi enganada por um fazendeiro e o pai se tornou quase um trabalhador escravo:

O que o homem chamou de casa era um rancho em ruínas, sem portas, só tinha um cômodo, o teto de palha todo esburacado, o fogão do lado de fora, três tacurus de pedra canga enegrecidos pelos anos de uso. O terreiro em volta estava cheio de mato e o oitão dava na beira da baía coalhada de jacarés, nem falo dos mosquitos a esta altura inofensivos na paisagem voraz. Na hora nem vi as flores, aguapés, folhagens pássaros em quantidade. [...] Papai levantou botou as mãos na cintura olhou longamente a trilha estreita por onde chegamos, voltou-se começou a apanhar nossas tralhas e recolher no rancho.

Vou dar um jeito nisso aqui agora mesmo. Fez os consertos que pôde no teto de palha, encontrou as portas desmanteladas, pregou-as, capinou todo o mato do terreiro, pronto, amanhã eu faço as outras melhorias, anoitecia. (ALBU-ES, 1995, p. 24).

Juntando as duas imagens se pode ter noção das distâncias entre estes dois espaços instalando-se assim uma dicotomia: um divino e outro assustador, um belo e outro feio, porém ambos trazem em suas essências a nítida noção de que por mais precário ou por mais belo que fossem, cada um deles faz parte da memória e este conjunto identifica a personagem Tereza como alguém que preza por suas raízes e seu meio. Por mais feio e decadente que fosse o rancho do Pantanal, a memória da personagem não o considera totalmente assim quando diz: “Na hora nem vi as flores, aguapés, folhagens pássaros em quantidade.” (ALBU-ES, 1995, p. 24). Esta afirmação pode dialogar com Bachelard quando ele afirma que: “Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela.” (BACHELARD, 1978, p. 200). Para que o, então, rancho, se tornasse uma moradia digna, a narradora aproveita para transparecer a bravura do pai, já que a luta deste personagem em busca de uma vida digna o coloca nessa função de *transformador* de seu próprio espaço, como alguém que se transforma junto. O espaço exterior constitui a extensão do espaço interior do homem, sua vivência.

As casas que compõe parte essencial do espaço atópico e assim, contribui para a construção do espaço antropológico da personagem Tereza foram casas predominantemente feias e decadentes, mas algumas belas e harmoniosas, ou seja, isso prova que as casas são continuidade do espaço do *ser*, adquirindo, portanto, função fenomenológica, conforme Bachelard (1978).

Independentemente de ser a casa mais bela ou a mais pobre em que a família morou, todos os espaços das casas habitadas contribuíram para colecionar e armazenar as lembranças, as tragédias pessoais, as alegrias e tristezas e, assim, a memória íntegra da família.

A narrativa vai construindo aos poucos os espaços da vida íntima das personagens, daí a impressão de um espaço característico e estratégico. Espaço esse que serviu de abrigo às lembranças e também, que foi o vínculo determinante para que a personagem criasse raízes sólidas com o lugar, com a cultura local, com os hábitos e com a comunidade em que viveu.

As casas habitadas pela personagem foram como caixas que guardaram cada cheiro, cada pessoa, cada acontecimento, cada lugar. A junção de todos estes itens constitui o espaço atópico da personagem.

3 ESPAÇOS DE AVENTURAS E PROVAS

Cada um dos espaços atópicos é um espaço de aventura. A personagem Tereza, como heroína, vive desafios de alguma forma e cada um destes espaços lhe propõe uma lição, pois cada desafio lhe proporciona um aprendizado. A lição apreendida em cada espaço é, por sua vez, permeada de sentimentos predominantes que ocupam cada uma destas cenas.

No conjunto de inferências feitas até aqui em relação ao espaço, podemos perceber que há um efeito explícito na obra, resultante da junção de todas as emoções, sentimentos e aprendizados, adquiridos pela personagem Tereza, que legitimam cada espaço atópico. Os sentimentos de medo, alegria, amizade, culpa, liberdade, revolta, amor, piedade, raiva, vingança, superação, preconceitos, vaidade, co-existem no romance e são diretamente atribuídos ao espaço nos quais eles de fato acontecem e às aventuras que corroboraram as suas existências.

O romance é dividido por espaços onde a família se aloca e as memórias são divididas de acordo com os espaços ocupados. E este espaço da memória, através do qual ela relata a sua trajetória, e, conforme já foi mencionado anteriormente, é o espaço de Mato Grosso. Neste espaço atópico, irão ocorrer as aventuras anunciadas da heroína e cada uma destas aventuras estará permeada de sentimentos que juntos ou não promoverão uma lição e um aprendizado. O sítio Cordeiro, por exemplo, foi o cenário de vários eventos que suscitaram várias aventuras e sentimentos que iam desde o medo de uma tormenta implacável durante a noite³ até um sentimento de alegria e tranquilidade, após a tormenta passar: “[...] quando amanhecia corríamos para ver se tinham caído mangas, pitombas, goiabas, a tempestade esquecida, alegria na descoberta das frutas [...]” (ALBUES, 1995, p. 14). O sentimento é alternado completamente entre a noite assustadora, pela tormenta, e o amanhecer do novo dia que confere sentimentos de paz, alegria, tranquilidade e esperança, trazendo as frutas caídas ao chão, como se fossem pequenas *desculpas* da natureza aos dois irmãos, pela ferocidade da tormenta, na noite anterior: “[...] frutas, verdes na maioria, quem se importava?” (ALBUES, 1995, p. 14).

Os dois sentimentos mais comuns à personagem são: a culpa e o medo. Sentimentos estes que estarão implícitos em inúmeras passagens e constituirão um importante traço nos registros da construção psicológica da personagem.

³ “encolhíamos sem saber o que fazer, desamparados, Gabriel e eu. A noite virava um pesadelo sem fim [...]” (ALBUES, 1995, p. 14).

Não só a Tereza estes sentimentos serão pertinentes, mas, também, a toda família. Ela era atormentada frequentemente pelo medo. Medo da chuva pela fragilidade da casa, medo da onça que rondava a casa na ausência do pai. Segundo Delumeau, em relação ao medo, podemos dizer que:

No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação. Colocado em estado alerta o hipotálamo reage mediante mobilização global do organismo, que desencadeia diversos tipos de comportamentos somáticos e provoca sobretudo modificações endócrinas. (DELUMEAU, 2009, p. 30).

Essas características inerentes ao medo, e que foram adquiridas no espaço tópico, fizeram com que Tereza desenvolvesse em relação ao medo, uma estreita relação. O medo cristalizado na personagem passa a ser uma de suas características pessoais. Apesar da coragem e da vontade de lutar em situações diversas, o medo persegue a personagem: “no entanto o medo é ambíguo. Inerente à nossa natureza é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente da morte.” (DELUMEAU, 2009, p. 24). No decorrer do romance podemos perceber o medo na personagem como sendo um tipo de defesa dela em relação ao mundo. O medo iminente da personagem é representado por vários símbolos e dentre eles, o da onça, que tem uma importância significativa e está presente em várias passagens da obra. A onça vivifica a figura do medo no percurso do romance, já que ele ronda e espreita a personagem Tereza, tal qual a onça o fez. Esta espreita do medo representado pela onça, que no caso, é a própria figura do medo, irá permanecer por muito tempo presente nas ações da personagem, fazendo-nos perceber, como as lembranças de Tereza do espaço atópico (relativas à sua infância em Mato Grosso), constituem ainda lembranças de terror, mesmo quando a personagem está segura em seu espaço tópico (Nova York): “agora vinha o miado da fera cutucando minha memória, olha o precipício de novo me amendrontando”. (ALBUES, 1995, p.15). O medo, aí ressignificado, está à sombra da personagem, lhe rondando a mente como a onça o fez, no rancho naquela tarde. Este medo aparece por vezes muito explícito e em outras vezes, implicitamente, como nesta passagem em que ela teme pela sanidade do pai: “de vez em quando eu pescava no olhar de meu pai um brilho amarelo de impaciência, no seu mutismo crescia o desejo de mudanças, tinha medo que explodisse em gritos como no pantanal.” (ALBUES, 1995, p. 42). Tereza tinha muitos medos, dentre eles, medo de ter seus escritos no caderno azul descobertos, desve-

lando-se assim sua intimidade: “observava o que se passava no bairro, anotava tudo num caderno de capa azul e o escondia debaixo do baú, onde a mamãe guardava mantas e cobertores, raramente usados. Tinha pavor que alguém o descobrisse, especialmente as tias.” (ALBUÉS, 1995, p, 68). Todos os medos criados no espaço atópico da personagem, contribuíram para que ela se tornasse uma mulher independente, persistente perante as questões da vida, da qual foi vencedora. A lição que Tereza obteve com o medo foi o *não medo* de ser livre e independente:

Ora, de doçura e pecado, afirmações de vida ou perdição eterna, infernos e purgatórios o mundo está cheio. De ameaças. O perigo de estar vivo é morrer. Daí que se eu continuar nesta lengalenga vão ter que me laçar pelo pescoço, apertar o nó até fazer a minha língua esticar, caso contrário não vou parar de falar. (ALBUÉS, 1995, p. 78).

O medo foi posto em seu lugar, saiu da cena principal, ocupando assim, o um espaço de coadjuvante mesmo sendo um elemento ativo e imprescindível na construção da personagem. Com isso, Tereza se afirma diante da vida como dominadora de seu destino.

Outro sentimento inerente e caracterizador da personagem é a culpa. A culpa (muito mais que o medo) é o sentimento que mais irá estigmatizá-la e persegui-la, como ela mesma o diz:

Porque a culpa? Ah, se eu tivesse a resposta, teria expulsado a danada no primeiro momento em que ela se manifestou no meu caminho, quando? E dá pra lembrar? Acho que desde sempre sua presença ostensiva ou dissimulada esteve à espreita esperando o momento certo para dar o bote, cobra peçonhenta. (ALBUÉS, 1995, p. 85).

Será a culpa, o sentimento, que mais vai dominar a narrativa, pois aparece em várias nuances e encoberto por vários disfarces. Quando menos se espera, lá está ela, a culpa, espreitando Tereza e encurralando a sua consciência.

A culpa da personagem irá invadir inúmeros territórios, e espaços, sejam eles: íntimos, pessoais, profissionais, sentimentais. Tereza sentirá culpa pela difícil condição social de sua família, pela morte do irmão Olívio, por estudar mais que as outras crianças, por ser negra, por ter internado seu pai em um sanatório, por ter saído do Brasil, por não ter as mesmas condições abastadas das meninas ricas que fizeram a primeira comunhão com ela e das que estudaram com ela no colégio particular, por se achar feia perante as outras mulheres quando se mudou para o Rio de Janeiro, por não soltar um pássaro que estava preso em um hotel em

Manaus. Em muitas outras passagens do romance, a figura da culpa irá imperar impiedosamente. Esta culpa declarada que ela sente, como veremos a seguir, será seu maior dilema, seu intangível drama pessoal. A culpa que nasceu no espaço atópico de Mato Grosso, será o traço forte no romance com o qual a autora, irá ater-se mais veementemente em seus questionamentos: “Ah, esta palavra culpa torturando um homem bom, fustigando nossos atos desastrosos ainda que involuntários; a culpa de não sentir culpa porque não amamos alguém que nos ama; a culpa porque tomamos um porre e nos excedemos em gestos, palavras, ações”. (ALBUES, 1995, p. 25). A culpa será como uma figura que ecoa, estando em todos os momentos, monitorando, podendo, vigiando e agindo nos atos da personagem. Na culpa figurava o grande questionamento da personagem:

Que diabo de sentimento é este que não desgruda da pele cobrando, cobrando o quê? Sentimos culpas porque avançamos quando devíamos recuar, a culpa de mentir para salvar uma vida, a culpa soberana esmagando, tiranizando, de onde vem esta maldita culpa? Será que já nascemos culpados? (ALBUES, 1995, p. 26).

Tais questionamentos aparecerão mais fortemente no decorrer da narrativa. Observa-se através da análise, que a origem deste sentimento de culpa tão implícito na personagem, pode ter se iniciado pela culpa sentida pelo pai dela. Pois antes da narrativa apresentar as culpas da personagem Tereza, há a identificação e o relato deste sentimento no próprio pai:

[...] mas não quero me enveredar por uma discussão dessa natureza, que pode me desviar dos caminhos para onde a culpa do meu pai o levou. É preciso acompanhá-la com cuidado, é aranha diligente tecendo a teia, sistemática, persistente, amplia os labirintos, aprisiona asas, fecha o cerco, a mente quer pular, não há mais escapatória. Sacrifício, expiação sem motivo, mas o homem bom está convencido de que pecou, há que se remediar o feito, a saída da caverna tem que ser encontrada mesmo que se perca a alma, mas a sua redenção virá com a salvação dos que ele botou a perder. Ah, meu pai, tão correto, consciente, cauteloso, o senhor não errou por querer, caiu numa das muitas arapucas espalhadas pelo caminho pra pegar gente indefesa, de boa fé, inocente. Vê? Inocente. O senhor é inocente. Não me escuta, falo com um já-prisioneiro da teia visguenta, a metamorfose em andamento, começava a se debater, quanto tempo poderia durar esta agonia? Se dependesse da resistência física, uma eternidade. (ALBUES, 1995, p. 26).

A culpa do pai advém da tentativa frustrada de sempre procurar um lugar melhor, de encontrar o bem-estar da família a qualquer custo. É nesta aventura, nesta busca de prover melhor condição de vida para a família, que eles se mudam constantemente de casa devido aos vários subempregos do pai, e o que faz com que a mãe insatisfeita com a vida, muitas

vezes, desconte a raiva surrando os filhos, e é nesta aventura fatal que o pai de Tereza compromete seriamente sua saúde mental. Esta culpa agora, exposta, contagia Tereza, que interioriza o entendimento, de que o pai incorre nestes feitos infelizes por causa dela e de seus irmãos. A culpa primeira do pai é inculcada na personagem pelos eventos ocorridos nas tentativas de vencer as dificuldades impostas pela baixa condição social. Uma família pobre, mal instruída, dependente diretamente de um sistema capitalista voraz, não tem outra solução, a não ser se submeter às condições oferecidas pelos ricos fazendeiros, resultando assim, em moradias em ranchos miseráveis, horas e horas trabalhadas de domingo a domingo sem finais de semana, férias ou horas-extras. A exploração do homem simples do campo, no caso, o homem pantaneiro, é abordada no romance como se este fosse um manifesto à situação precária do próprio homem que se degrada que se deixa escravizar, chegando muito próximo da condição animal:

Assim papai virou escravo, trabalhando de sol a sol, cada vez devendo mais ao patrão e o empregado que tivesse dívidas não podia deixar a fazenda. Fugir? Como? Caminhões, cavalos, chalanas, pertenciam ao fazendeiro. Estávamos ilhados. Água, floresta, feras, os capangas de sentinela não hesitariam em atirar no primeiro que tentasse, estavam acostumados a fazê-lo, era o trabalho deles. Como o pássaro que tardiamente vê a porta do alçapão se fechar, a consciência do homem atraído experimenta a dor do encarceramento; a perda da liberdade que ele próprio cavara ingenuamente se lhe torna insuportável. Tem raiva da prisão, do algoz e maior de si mesmo. Papai sofria todos os tormentos calado, mamãe esbravejava, seu grito de protesto era ouvido muitas vezes até na casa-grande da Fazenda. (ALBUES, 1995, p. 27).

Na estrutura da narrativa, se percebe que muitos dos eventos suscitados pela culpa remetem à personagem de Tereza, imediatamente, a um tipo de lição, que por sua vez, geram um determinado aprendizado. Por exemplo, quando ela presencia uma tourada na Espanha e afirma que “também de violência me revesti” (ALBUES, 1995, p. 39), ela apreende a lição de que de certo modo também participa do massacre ao boi “abandonei o estádio com a sensação de ter sido cúmplice de um assassinato”. (ALBUES, 1995, p. 39). Mais uma vez, percebemos uma ação ocorrida no espaço tópico causada por uma experiência vivida no espaço atópico, já que a culpa pela morte do boi se deu pelo sentimento de piedade, sentimento este, experimentado ainda na infância, quando seu pai contou-lhe uma história de dois vizinhos que se desentendem e um mata a vaca do outro, fazendo-a ingerir, pó de vidro. (ALBUES, 1995, p. 36-37). Os aprendizados de Tereza com as histórias contadas pelo pai são tão intensos que ela chega a relacioná-lo a Umberto Eco:

Papai sempre terminava suas histórias com uma pergunta, algo assim pra gente pensar, refletir, ele fornecia as peças do jogo, você que o montasse do seu jeito. Uma trama em que os personagens se movimentam em campo aberto à espera da direção que lhes dimensionasse a expressão corporal, estética, filosófica. Ah, meu pai, apenas o segundo ano primário, letras em garanchos, surdo de um ouvido, contando passagens que podiam figurar como segmentos de obra aberta, ele que jamais ouvira falar de Umberto Eco, não é inacreditável? (ALBUES, 1995, p. 40).

Podemos perceber que as lições e os aprendizados que a personagem absorveu no espaço atópico, foram vividos tanto em aventuras reais, quanto em aventuras imaginárias que só existiam nas histórias que o pai lhe contava. Tanto as aventuras empreendidas por ela, quanto as histórias contadas pelo pai, trouxeram-lhe lições que foram imprescindíveis para a sua construção ética e moral.

A estrutura do romance é muito clara em demonstrar que em cada aventura, há a predominância de um sentimento e é este conjunto de eventos que irá conduzi-la a um aprendizado. Por exemplo, há a predominância do sentimento de preconceito, quando ela era humilhada pela família da mãe por ser negra:

O meu crime era apenas me defender com palavras às agressões que recebia, imperdoável. Eu devia me submeter, receber as humilhações calada. As minhas cinco tias e vovó Antonina, que se diziam brancas legítimas, não me perdoavam a cor da pele. Racistas ferrenhas tinham vergonha de ter na família uma negrinha, como me chamavam. (ALBUES, 1995, p. 43).

Imediatamente, a heroína percebe a lição apreendida: “mas eu sou morena e me pareço com papai, respondia de pronto e olhava pra ele, orgulhosa de sua beleza e força [...]”. (ALBUES, 1995, p. 43). Tereza demonstra em inúmeros momentos da narrativa que tem orgulho de sua raça e de suas origens, além da demonstração de admiração e carinho pelo pai.

Até mesmo com a morte do tio preferido, Tereza obteve um aprendizado: “tio Amadeu era meu ídolo, amava suas aventuras, a fala vibrante, o rosto belo, a gargalhada gostosa alegrando nossa casa.” (ALBUES, 1995, p. 43). Este amor e admiração pelo tio preferido lhe confere o seguinte aprendizado: “Acabar? Ninguém o viu passar dando risadas, cavalgando a estrela rabuda que clareava o barranco do rio Timbó na noite de São Pedro. Só minha imagem refletida nas águas transparentes respondeu ao aceno de foguetes, balões, fósforos coloridos, felicidade recém-nascida.” (ALBUES, 1995, p. 49-50). Tal foi a importância e o impacto desta lição na vida da personagem, que se pode afirmar, que nasce neste episódio a sua força criativa: “Tio Aleixo dividia comigo os mistérios da dimensão pra onde partira, dispensei as lá-

grimas, através dele vi nascer os primeiros lampejos da força mágica da criação, transcendência.” (ALBUES, 1995, p. 50). Percebe-se assim, que personagem sempre se reconstrói. Mesmo que ela viva um evento ruim em suas aventuras ela sobrevive com lições de vida positivas. Ocorre aí o processo de catarse. Da experiência negativa, ela aproveita o aprendizado que desenvolve e intensifica o seu crescimento pessoal e sua humanidade. É devido a esta persistência que a personagem usa insistentemente a metáfora do berro que legitima o cunho social do romance. Ela tem a necessidade de não se calar por isso berra:

Quem sabe se até para a pança cheia de vermes, olhos vidrados, a pele amarelada do rosto, as cólicas horríveis, existia uma responsável? É ela! Quem mandou comer terra, pisar no cocô de porco, bozerra de vaca, andar descalça na lama cheia de mosquitos e sanguessugas? Para de berrar que ninguém aguenta mais. Não paro, não sei de onde saiu esta dor infernal que me atormenta, eu também não aguento mais, berro. Que Nova York inteira ouça meu berro, as velhinhas de chapéus floridos convocarão um *meeting* às pressas pra encontrar uma solução, o problema é grave. (ALBUES, 1995, p 85).

A brasileira sem grandes perspectivas, pobre, filha de um sitiante explorado pelos fazendeiros nos rincões do Mato Grosso, está agora “berrando” em Nova York, incomodando as velhinhas aposentadas:

[...] somos cidadãs americanas, pagamos impostos, temos nossos direitos, a quem devemos processar? Os pais da menina é claro! Não deram suco de maçã para esta menina, coitada. Pronto, então temos um caso a ser resolvido no Tribunal, chamemos o advogado sem demora. *Sure!* concordam as bocas murchas, batom retocado, vermelho-sangue, quanto mais vermelho, melhor. Mas as velinhas desconhecem que no Cordeiro não há maçã e se o remédio não existe, não pode haver culpados por omissão, portanto só eu tenho que responder pelos meus atos. E como tenho apenas dois anos, estou isenta das penas da lei, continuo berrando até perder até quase perder o fôlego. (ALBUES, 1995, p 86).

O desconforto e incômodo velados deste berro, que contem a força de um pedido de socorro, de justiça e dignidade, chega a gerar quase um impasse diplomático entre dois países com culturas tão diferentes: “[...] desconhecem que no Cordeiro não há maçã” (ALBUES, 1995, p. 86), como as velhinhas americanas, morando na cidade que tem como apelido: *Big Apple*, podem conceber, que possa haver no mundo algum lugar em que não exista maçã? Mas na verdade: “no Cordeiro não há maçã”. (ALBUES, 1995, p.86). A realidade de Cordeiro estava para os vermes do mesmo modo que a maçã estava para Nova York. Percebemos aqui, como a realidade do atópico é decadente, feia, suja, intransigente, enquanto o tópico é limpo, bonito, tranquilo, seguro. Por mais que a realidade da vida da personagem, em Nova

York, fosse completamente feliz beirando a perfeição, ela jamais pôde se desvencilhar de suas raízes, por isso segue: “[...] berrando até quase perder o fôlego”. (ALBUES, 1995, p.86). Segue berrando no espaço tópico os seus medos, as suas revoltas e os seus traumas.

Tereza, na posição de heroína, suprime as tragédias e vence no final de sua trajetória. São várias as passagens em que a imagem da pobre menina do interior recebe a luz da superação. Desta maneira, a heroína cumpre sua trajetória de humilhação e de luta que irá lhe conferir sua dignidade, através da catarse e do expurgo de suas culpas e medos: “[...] eis que encontro a menina chorona de Cordeiro na pele de uma guerreira, não é pra surpreender, desde o começo tua jornada se fez transparente no berro que volteou o mundo. Salve!” (ALBUES, 1995, p.128). O berro que “volteou o mundo” e que nasceu em Cordeiro (espaço atópico), conseguiu ser ouvido em Nova York, (espaço tópico), apresentando assim, a imagem da heroína brasileira que venceu em um país do primeiro mundo: “Ora se conto, agora que me transformei em heroína não posso desperdiçar a chance de debulhar as arriscadas façanhas nas suas orelhinhas fascinadas.” (ALBUES, 1995, p.155). A menina pobre do interior de Mato Grosso e sem tantas perspectivas vence nos Estados Unidos. Demonstra-se aí uma lição moral e social, já que a personagem sem maiores possibilidades de alcançar melhores condições de vida, chega a um patamar tão alto e tão distante da realidade à qual era atrelada em suas origens, a personagem driblou assim, a teoria do determinismo.

A heroína se cura e vence porque se liberta da pesada culpa que sempre carregava:

Libertei-me é certo, reafirmo. Dos efeitos encadeados que pressionavam meu cérebro indicando como uma única fonte de alívio, a pena de talião. Esse veio não mais persigo, esgotou-se. Mas ainda dói e queima, as lembranças. Porque haveria de negar? (ALBUES, 1995, p.162).

Curar-se, para a personagem, não significa esquecer o passado e ignorar sua origem, já que a cura no enredo da obra advém do aprendizado que irá adquirir vivenciando as experiências individuais obtidas em seu espaço atópico, no caso Mato Grosso.

4 A TENSÃO ESPACIAL NA UTOPIA ALBUESIANA

Após a definição dos espaços atópico e tópico, percebe-se que a autora faz inferência a um espaço ideal, no caso o espaço utópico, que seria então a união destes dois espaços citados anteriormente, ou seja, para ela, seria ideal poder juntar suas raízes do Cordeiro com a vida de sucesso e conforto que Nova York lhe oferecia. Este espaço ideal só seria possível em uma situação utópica, e por isso, só é passível de existir em um espaço utópico.

Há de se perceber também que quando o limiar dos espaços tópico e atópico avançam a fronteira, por diversos momentos, eles se juntam num só espaço na narrativa:

Felizmente o cadernão ficou a salvo da indiscrição dos Mendonça, guardo-o até hoje comigo. E através dele posso ver algumas imagens da vida do Monjolo que, neste instante, projetam-se nas paredes brancas do meu estúdio em Nova York. Olha só a minha meninice dando cambalhotas no chão de tábuas corridas, enceradas e lisas demais para os pés acostumados a pisar pedregulhos, cacos de vidro, espinhos de gravatá. (ALBUES, 1995, p. 68).

A memória da infância construída no espaço atópico lá no Monjolo é agora contemplada no espaço tópico, mais especificamente nas paredes do estúdio da personagem em Nova York. A personagem transita do tempo passado ao tempo presente, usando para isso, as ferramentas e os artifícios da ficção: tempo e espaço. Em uma só cena ela consegue unir o presente e o passado. A menina pobre lá do Monjolo, que vivia no espaço atópico é no tempo presente uma mulher independente e que no espaço tópico (Nova York) revê sua vida projetada nas paredes de seu estúdio.

O mesmo feito se dá nesta passagem:

Sou uma criança com dois anos, choro de dor de barriga, tenho um novelo de vermes nas tripas, visível pelo volume e movimento que fazem na pança inchada, sinto cólicas infernais, berro, tenho as faces arroxeadas, berro ainda não sei falar, papai me carrega e anda comigo pelo quarto tentando me acalmar, continuo berrando. Tão alto que me ouvem nas ruas de Nova York, as velhinhas de chapéus floridos, terninhos, impecáveis, cabelos tingidos, lábios vermelho-carmim, colocam a mão em concha nos ouvidos, assuntam, inquirem, por que não dão uma mamadeira de suco de maçã para essa menina? (ALBUES, 1995, p. 68).

Percebe-se aí o trânsito confluyente entre os espaços tópico e atópico este permear de um espaço dentro do outro, cria na narrativa, uma zona espacial nula, sugerindo-se assim, a

possível existência de um outro espaço que poderia ser chamado de *mesotópico*, que no caso, seria um espaço limítrofe, de fronteira entre os seus dois outros oponentes espaciais: tópico e atópico.

Como já foi mencionado anteriormente o atópico que é o espaço feio, caótico, selvagem e misterioso e está sendo contraposto ao tópico, que é o espaço conhecido, seguro, urbanizado, organizado, bonito e positivo. Percebe-se nesta última citação que um espaço desconhece e abomina o outro. Não há harmonia quando há a junção destes dois espaços. Suas divergências quando sobrepostas se desconstroem. Talvez nasça daí, a necessidade da autora, de figurar um espaço único e ideal, que possa absorver as realidades tão diferentes dos espaços atópico e tópico. Há que se criar um espaço que legitime estes dois outros, no caso, estes dois mundos opostos. Ambas as realidades, caberiam apenas em um espaço utópico, um espaço que existiria, apenas, por ser capaz de abarcar a compreensão de uma nova linguagem.

Percebe-se na narrativa que há uma inversão na ordem de importância dos espaços tópicos e atópicos. Antropologicamente o correto é o espaço tópico ter mais importância do que o atópico. A autora inverte esta ordem, atribuindo total importância ao atópico em detrimento do tópico. Isso se torna perceptível quando se observa a enorme paixão que ela tem por Mato Grosso, porém é este mesmo Mato Grosso, de certa forma a expulsa, e ela vai vencer em Nova York. A autora através da narrativa escolhe e aceita Mato Grosso como seu espaço antropológico. Ela tem a necessidade de criar um lugar que, até então não existe, e que possa abrigar seus sentimentos e sua memória, cria-se assim, o espaço utópico, o espaço ideal que abriga o desejo e que é capaz de salvo-guardar suas memórias, preservando desta forma, sua identidade de menina pobre de Cordeiro que foi vencer em Nova York.

Os espaços da solidão são constitutivos porque corroboram com o autoconhecimento, e principalmente por ligarem o momento presente à memória passada. É a memória que irá situar o homem com o seu tempo e consigo mesmo.

O passado de cultura não conta aos problemas colocados pela imaginação poética, afirma Bachelard (1978, p.183): “se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem”. A filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado que pudéssemos seguir a sua preparação e o seu advento. A imagem poética não é o eco de um passado, mas o inverso. Pela explosão de uma imagem, o distante passado ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Tem, pois, um dinamismo próprio. A imagem poética sucede de uma *ontologia direta*, isto é, escapa à causalidade, prossegue Bachelard (1978, p.184): a explicação do psicólogo e

do psicanalista não dão conta do caráter inesperado da imagem nova, ou a adesão que ela faz nascer a um estranho ao processo de sua criação. É de profunda significação ontológica o fato do passado da imagem do poeta impregnar mesmo sem ser apresentada. Só a fenomenologia da imaginação pode resolver o problema filosófico da imagem poética, o momento que ela emerge na consciência nascida “do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade”.

Bachelard aproxima a metafísica da poesia. Sabemos a poesia rastreadora da intimidade humana: a verdade imediata se nos apresenta. Com a metafísica ocorre o mesmo. ‘Todo o ser parece em si redondo’, conforme Jaspers (apud BACHELARD, 1996, p.235). Não é a percepção que terá o poder de justificar as imagens. “Essa redondeza do ser, ou essa redondeza de ser... só pode aparecer em sua verdade direta na meditação mais puramente fenomenológica” (BACHELARD, 1996, p.236).

Ao refletir a filosofia bachelardiana neste texto, devemos fazê-la em sintonia com a imagem proposta em *O berro do cordeiro em Nova York*: “Narrativa circular, portanto, marcada profundamente pelos diversos espaços (ambientes), o Cordeiro configura-se como o útero, metáfora do retorno ao princípio, na medida das possibilidades humanas, a mais completa compreensão possível. A comunhão possível”. (GATTO, ARGUELHO, FERREIRA, 2011, p.81).

A consciência, “qualquer tipo”, também se mostra insuficiente porque tentara compreender balizado por referenciais geométricos facilmente passíveis de réplica. Não é por aí: o que é preciso é “tomar a imagem no seu ponto de partida.” (BACHELARD, 1996, p. 236). O fato é que a expressão *redondo* sobrevive. Nem intemperança, nem inabilidade da linguagem, mas a marca da primitividade: “Nascem de chofre e já estão concluídas”. Por conta disto e que “essas expressões são maravilhas da fenomenologia. Obrigam-nos, para julgá-las, para amá-las, para fazê-las nossas, a assumir a atitude fenomenológica” (BACHELARD, 1996, p. 236). São de caráter, pois, metapsicológico. Devemo-las tomar apenas para nós para perceber que estamos por inteiro no ser desta expressão.

Bachelard suprime a dicotomia entre o ser e a aparência da fórmula de Jaspers, deixando-a: “o ser é redondo”. Justifica-se, levantando a necessidade da fenomenologia de suprimir todo intermediário, no caso a aparência. Ora, deve-se buscar o valor ontológico. Reconhecemos, pois, nesta forma simplificada a primitividade imagética do ser:

Mais uma vez as imagens da *redondeza plena* ajudam a nós congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afir-

mar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois, vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo. (BACHELARD, 1996, p.237)

Argumentando as desvantagens de uma imagem trabalhada, como a de Parmênides, Bachelard (1996, p. 237) apela ao benefício da elementaridade, adequada à necessária primitividade das imagens do ser. No sentido de colocar-se no eixo das determinações ontológicas, livra-se da filosofia, apesar das considerações preliminares estarem carregadas dela. O mesmo tratamento merece a psicanálise: a ordem é “despsicanalisar”. Quando nos diz que o ser é redondo, o metafísico desloca todas as determinações psicológicas. Considerações passadas devem ser esquecidas em nome da “atualidade do ser”. O psicólogo, sem terreno, tratará o fenômeno como *raridade* e, portanto, desprezível. Ora, é esta raridade o ponto fulcral que merece o olhar do metafísico.

Usamos aqui a fenomenologia do redondo para demonstrar e reforçar a intenção da junção, por arte da autora, dos dois pontos de tensão que é o passado e o futuro. O passado que é fonte das memórias da personagem, carregado de vivências no espaço atópico e o presente, fruto do espaço tópico que revive estas memórias, em uma tentativa salvo-guardar sua identidade.

A narradora tinha a intenção de demonstrar a real situação do homem pantaneiro tão explorado pelos fazendeiros, intenção esta, que fez a obra ter cunho social. Para isso ela deflagra um processo de expurgo de suas memórias. Como não é só a preocupação social que caracteriza o estilo da autora, percebemos também que a espiritualidade e a humanização permeiam este processo de busca pela memória, e através dele, ela traça uma linha entre passado e presente. Neste paralelo traçado, não cabem num só espaço o presente e o passado, ou seja, o tópico e atópico; assim na intenção única de juntar os dois tempos, o da memória passada e do presente. Como estes tempos estão fixados nos espaços atópico e tópico, e como estes espaços, devido às suas características, não podem conviver harmonicamente juntos e manter suas características individuais, há a necessidade de se construir um espaço que seja conciliador destes dois espaços. E o espaço utópico tem esta função de condescendência às diferenças tão hostis encontradas individualmente nos espaços tópico e atópico, tendo em vista que estas têm características opostas uma à outra, conforme explicamos anteriormente.

O desfecho do romance é exemplar neste sentido:

O sol vermelho do Cordeiro vem despontando sobre as águas do rio Hudson, reavivando a tocha da Estátua da Liberdade e a chama da vida no meu coração. A vibração da última corda da harpa, até agora emudecida,

sobrepõe aos ruídos da manhã nova-iorquina, enchendo o ar de melodias antanhas, algumas já esquecidas nos subterrâneos de mim, quase não as reconheço. A corda é tensa, dolorida, fere o dedo que a dedilha, fere a si mesma na aspereza de sua textura. Ainda assim o som irrompe, pujante, profundo, suavizando o agreste da alma que o compõe. Meu cântico de liberdade ainda não está completo mas a cerimônia da visitação do sol me confirma que neste instante meu destino entrou em comunhão com as energias da terra onde nasci. O sol norte se junta o solo do sul em louvores à mãe Terra, uníssono. A nova música me cobre de glória íntima, solta-o no espaço, espalha-se ruidosa no céu como bandos de aves do cerrado em migração. Que de repente surgem no horizonte, alvissareiras. Bato asas velozes, gorjeio, voo ao encontro das antigas companheiras, palpitante. Nas águas espelhadas do rio Hudson, a imagem arisca. Da sabiá vermelha cruzando os céus de Manhattan, plena de graça e luz. (ALBUES, 1995, p.244-245).

O que temos senão o *redondo*. O redondo que perpassa os espaços de Mato Grosso até Nova York, que faz comungar, em um só lugar, o selvagem e o urbano, a menina e o sabiá, o círculo da tocha da Liberdade e o círculo do sol vermelho de Cordeiro. Todos estes elementos, oriundos do tópicico e do atópicico, fundem-se e passam a existir em um local que só pode ser validado por meio da utopia, uma vez que apenas aqui todos os conflitos podem ser pacificados e todas as contradições podem se reunir na circularidade das forças em equilíbrio.

REFERÊNCIAS

- ALBUES, Tereza. *O Berro do Cordeiro em Nova York*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos . . . (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.182-354.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp Ucitec, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOAS, Sergio. *Biografias e biógrafos*. São Paulo: Summus, 2002.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução á topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. – São Paulo: Cutrix, 2006.
- BRUSS, Elizabeth W. L'autobiographie considerée comme acte littéraire. *Poétique*, Paris, n. 17, p. 14-26.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDIDO, A. A Personagem do romance. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: perspectiva, 1968. p.51-80.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. *Formação da Literatura brasileira (momentos decisivos)*. 3 ed. - São Paulo: Martins, 1969.
- CARLOS, Ana Maria & ESTEVES, Antonio R. (Orgs.) *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Assis, SP: FCL/UNESP; Bauru, SP: Canal6, 2009.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2004.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. s.l., Ática, São Paulo, 2007.

_____. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995, vol. 1.

_____. *Literatura Ocidental autores e obras fundamentais*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOSSE, François. *O desafio biográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Gabriela Nunes. *O berro do cordeiro em Nova York de Teresa Albués: a inserção da história na ficção*. 2007. 23 f. Monografia - Curso de Letras, Departamento de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2007.

FERREIRA, João Carlos. *Mato Grosso e seus municípios*. Cuiabá: Buriti, 2001.

FOSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

GATTO, Dante, ARGUELHO, Cintia Souza, FERREIRA, Gabriela Nunes
Rios de mim: a culpa e o berro de Teresa Albués. *Contexto* (UFES), v.19, p. 61 - 84, 2011.

LEE, Henrique de Oliveira. Variações do Espaço autobiográfico: o caso de Yukio Mishima. *Literatura em Debates*, Frederico Westphalen, v. 3, n. 5, p.1-2, dez. 2009. Semestral. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n5_13.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2012.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: 1976. Ensaios, 20.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MAGALHÃES, Hilda. *História da literatura de Mato Grosso século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MELETÍNSKI, E. M. Os arquétipos literários. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. P. H. Porto. São Paulo: Companhia das letras, 1989.